

PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

2/2007

Anno XIII - numero 2 - ottobre 2007

Rivista di inchieste teatrali



Spedizione in abbonamento postale - legge 662/96 art.2 - 70% DRT - DCB

LE RADICI DELLA REGIA

a cura di **Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini**

Testi di **Vladimir Nemirovic-Dancenko, Fausto Malcovati, Roberta Gandolfi, Luigi Squarzina, Franco Perrelli, Annalisa Sacchi, Gerardo Guccini, Maria Ines Aliverti, Ferdinando Taviani, Mirella Schino, Franco Ruffini, Cesare Molinari, Claudio Meldolesi**



ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

Questo numero è stato pubblicato con il contributo dell'Unità bolognese del progetto MIUR: ACTOR. Figure del performer in età moderna. Documentazione, teorie e tecniche; e dei progetti di ricerca fondamentale orientata (ex 60 %) – Ateneo di Bologna.

Errata corige - n. 1/2007 - p. 3 riga 17 dal basso - Donato invece di Oreste - p. 7 riga 14 dal basso - Donato invece di Oreste



COSE
IN COMUNE
Teatro

Teatro comunale Marconi
Piazza dei Martiri della Liberazione 5 **SASSO MARCONI (BO)**
Stagione di teatro comico di prosa 2007/08

RIDE IL SASSO II^a edizione

Inizio spettacoli: ore 21.00 Ingresso intero: 10, - ridotto: 7,
Info tel: 051- 6758409 (infoSASSO)
www.comune.sassomarconi.bologna.it

Me 7 novembre 2007
BEPPE BRAIDA, Fulmini

Me 21 novembre 2007
STEFANO CHIODAROLI, Sono rimasti solo i grissini

Me 5 dicembre 2007
MARGHERITA ANTONELLI, Petali

Me 19 dicembre 2007
BUSTRIC, Escamot, la meravigliosa arte dell'inganno

Me 9 gennaio 2008
POZZOLI & DE ANGELIS, Monsieur Depò

Me 23 gennaio 2008
ALBERTO PATRUCCO, Sotto spirito

Me 6 febbraio 2008
UGO DIGHERO, Ditelo ai pompieri: su un cuore in fiamme
ci si arrampica con le carezze

Me 20 febbraio 2008
CLAUDIO BATTA, Chi è fuori è fuori, chi è sotto è sotto

Me 5 marzo 2008
FABRIZIO CASALINO, Recital

“Davvero divertenti questi comici, quando ci tormentano con gustose pillole del loro talento in TV... Ma sapranno fare altrettanto sul palcoscenico in più di un'ora di spettacolo? Vi aspettiamo a teatro per ridere insieme!” **Adriano Dallea, Assessore alla Cultura di Sasso Marconi**

PROVEDI DRAMMATURGIA

PREZZO AL PUBBLICO CIASCUNA COPIA EURO 4,50

ABBONAMENTO 2 NUMERI EURO 9,00 (IVA ASSOLTA)

Se Vi interessa ricevere la nostra pubblicazione, Vi preghiamo di inviare la sottoscrizione a **CARATTERE, VIA B. PASSAROTTI 9/A, 40128 BOLOGNA - C. C. POSTALE N. 31378508**

Vi preghiamo inoltre di aggiungere Euro 1,00 per ciascun numero spedito.

Per ulteriori informazioni: tel. 051/37.43.27 caratterecomunicazione@virgilio.it

Editoriale

Le radici della regia

*

LA NASCITA DI UN NUOVO TEATRO
di Vladimir Nemirovic-Dancenko

*

VLADIMIR NEMIROVIC-
DANCENKO:
UN RITRATTO
di Fausto Malcovati

*

A PARTIRE DAL RACCONTO DI
NEMIROVIC-DANCENKO:
UN GLOSSARIO DEI PICCOLI TEA-
TRI E TEATRI D'ARTE
di Roberta Gandolfi

*

LE MIE “RADICI”
di Luigi Squarzina

*

PROTOREGIA O DELLA COMPLESSI-
TÀ DEI PROCESSI
di Franco Perrelli

*

PER UNA PROSPETTIVA
MODERNISTA:
IL BASSO MATERIALISMO DELLA REGIA
di Annalisa Sacchi

*

LA LINEA MEININGER, ANTOINE,
CARRÉ
di Gerardo Guccini

*

I DUE TEMPI DELLA REGIA
di Maria Ines Aliverti

*

PROMOVEATUR UT AMOVEATUR
di Ferdinando Taviani

*

QUEL CHE RESTA
di Mirella Schino

*

GORDON CRAIG, ISADORA
DUNCAN,
“I PADRI FONDATORI”
di Franco Ruffini

*

PAROLE, OPINIONI E QUALCHE FATTO
di Cesare Molinari

*

UNA NOTA PER INCOMINCIARE
A CONCLUDERE
di Claudio Meldolesi

*

Direttore Responsabile:
Claudio Meldolesi

Direttore Editoriale:
Gerardo Guccini

Collaborazione redazionale di
Alessandro Gallo

Comitato di redazione: Fabio Acca, (Univ. di Bologna), Danjel Andersson, Willmar Sauter (Univ. di Stoccolma), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Linda Zachrisson.

Stampa: Cartografica Artigiana/Fe -
Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464
del 16/8/1995

CIMES

Via Azzo Gardino, 65/a 40122 Bologna
Tel. 051/209400 - Fax. 051/2092417

Copertina a cura di **Fabio Acca**
Foto di **Massimo Messina**

*

Library of Congress Washington: Codice
della Rivista ISSN 1592-6680 (stampa) ISSN
1592-6834 (online)
www.muspe.unibo.it/period/ppd/index



Editoriale

Le radici della regia

Il dibattito sulla regia sta dimostrando come, negli studi teatrali, aleggi una vitalità autentica, imprevedibile, necessaria. Vogliamo dire: di una qualità sottile, che si confonde con il fluire stesso della vita, e che, come la vita, lascia dietro di sé solchi profondi. A proposito di regia, non si sta infatti accademicamente discutendo di concetti, ma dei rapporti fra i concetti e le realtà strutturali e storiche del teatro. Non a caso, si ha l'impressione che gli studi teatrali, mantenendosi in un fecondo stato di rifondazione, avvertano periodicamente il bisogno di rivedere il senso dei propri termini chiave, sicché è ormai citatissima la cognizione che Lorenzo Mango ha dedicato alle nozioni storiografiche di "regia", arrivando fino agli approfondimenti di Umberto Artioli (2000 e 2004), Mirella Schino (2003) e Franco Perrelli (2005).

Il linguaggio muta non solo in quanto mezzo di relazione fra individui, ma anche in quanto strumento di conoscenza ed indagine; allora, alla sua obsolescenza corrisponde la sclerosi del sapere e l'incapacità di capire, essendosi per l'appunto smarrito il criterio di necessità che collega lo studioso ai propri argomenti. Per contro, l'attuale dibattito sulla regia manifesta il bisogno di corrispondere dialetticamente alle dinamiche realtà del teatro. A tal fine si sono approntate nuove impostazioni storiografiche e concettuali, in parte rappresentate dai saggi qui raccolti. Perrelli ha denominato proto-regia una fase propedeutica all'affermazione novecentesca della nostra pratica, allargando il dibattito a personaggi finora ignorati, da Ludvig Josephson e William Bloch a August Lindberg, di cui si tratta in questo numero di "Prove". Mirella Schino, con gesto partigiano, ha ricondotto lo spettro semantico della parola "regia" al teatro d'eccezione dei Maestri, il cui pensiero, staccandosi da logiche mimetiche e riproduttive, si è rigenerato negli "orizzonti mentali" della danza. Su questi insiste anche Franco Ruffini focalizzando l'attenzione sul rapporto fra Craig e Isadora Duncan. Roberta Gandolfi, invece, avvicina i teatranti dei piccoli teatri o teatri d'arte esaminandone il lessico. Con taglio gordiano, Maria Ines Aliverti distingue la parola "regia" dalle sue correnti concettualizzazioni, connettendola alle oscure dinamiche generative del teatro. Scrive: "la regia nella sua forma fondante avoca in qualche modo a sé il tema dell'origine, in quanto origine stessa del teatro, facendone un elemento propulsivo determinante della propria eterogeneità". Un passo più in là, e, con Taviani, siamo alla soppressione del termine "regia", non più garante di connessioni e appartenenze concettualmente determinate.

D'altra parte, la messa in discussione delle categorie tradizionali attiva nelle giovani leve sguardi che connettono filosofia della conoscenza e realtà fenomenica. Lo mostra il contributo di Annalisa Sacchi sul "basso materialismo" del teatro naturalista.

Questo numero della nostra rivista si apre con il racconto che Vladimir Nemirovic-Dancenko fece del suo mitico incontro con Stanislavskij. Malcovati l'ha tradotto dall'originale russo, fornendo agli studi teatrali un documento prezioso che esplica nel dettaglio le motivazioni alla base del Teatro d'Arte. Nel complesso, il racconto di Nemirovic-Dancenko, il commento di Malcovati, il testo di Luigi Squarzina e quello di Cesare Molinari, delineano, attraverso inattese prossimità, un sistema di evidenziazioni notevoli intorno al mestiere registico. È, a nostro avviso, un'apertura importante. Le prospettive degli studiosi, infatti, non necessariamente descrivono le molteplici visuali dei registi. Per i primi le trasformazioni e le invenzioni del teatro sono di per sé elementi significativi, che, a seconda dei periodi e dei contesti, si coniugano nel conseguente divenire delle prassi oppure nella discontinua "tradizione del nuovo". Diversamente, per i registi il problema ricorrente non è cambiare di spettacolo in spettacolo strutture, modalità e funzioni dell'atto teatrale, ma rendere necessarie e, quindi, vive le costanti fra le quali si trovano ad operare. Nella regia convivono dunque spinte di diverso segno, che fanno evolvere le prassi ereditate, ne generano di nuove, ma anche distillano la vita nell'intimo di contesti produttivi stabili.

Infine, la lettura di questo numero ci ha insegnato che le "radici della regia" sono anche quelle grosse risorse che i registi con il loro lavoro hanno diramato nel terreno, e che, come dice Squarzina, ci fanno inciampare mentre tentiamo di parlare tranquillamente di teatro.

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

Vladimir Nemirovic-Dancenko
LA NASCITA DI UN NUOVO TEATRO

1

Nonostante sia già stato pubblicato molto sul mio incontro con Stanislavskij, gli appassionati di teatro continuano a dimostrare un interesse curiosamente romantico per quell'avvenimento. In effetti l'incontro fu qualcosa di straordinario: due visionari del teatro, differenti per condizione, temperamento, personalità, che avevano lavorato a una grande distanza l'uno dall'altro, in maniera del tutto autonoma, si incontrano, sospinti da una comune 'idea dominante' e, durante una conversazione durata diciotto ore, pongono le basi di un'impresa che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nella storia del teatro. Mosca era rinomata per i suoi raffinati ristoranti. Ognuno aveva una sua fisionomia. Il ristorante dell'albergo Slavjanskij Bazar era più serio degli altri. L'Hermitage era il più popolare e lussuoso. La Taverna di Testov era frequentata soprattutto da mercanti e simili. Sebbene lo Slavjanskij Bazar fosse un albergo di prima classe, era modesto, non appariscente. Vi si potevano incontrare personaggi che sembravano usciti dai romanzi di Tolstoj o dai racconti di Cechov. Era il ristorante preferito dagli artisti del Piccolo Teatro. Attori e autori vi invitavano a cena i colleghi dopo le prime. [...]

2

Alle due, l'ampia e bella sala rotonda dello Slavjanskij Bazar era ancora piena di uomini d'affari; io e Stanislavskij ci sedemmo in una saletta privata. Stanislavskij ha sempre avuto un aspetto imponente. Alto, slanciato, aveva portamento energico e movimenti plastici, sebbene non desse l'impressione di curarsi affatto di questa plasticità. In effetti, questa visibile e bella noncuranza gli era costata moltissima fatica: come egli stesso racconta, aveva passato anni a elaborare i suoi gesti davanti allo specchio. All'età di 33 anni aveva i capelli completamente grigi, ma i folti baffi e le fitte sopracciglia erano neri. Questo contrasto balzava subito all'occhio, soprattutto vista la sua notevole statura. Non aveva nulla dell'attore: non le pose o le intonazioni da palcoscenico, così comuni tra gli attori e così amate dalle persone di cattivo gusto. Nell'ambiente teatrale, Stanislavskij rappresentava qualcosa di totalmente nuovo, se non addirittura di unico. Innanzitutto era un dilettante, cioè non aveva nessuna scrittura ufficiale né come attore né come regista. [...]

3

Non ricordo come iniziò il nostro discorso. Dal momento che fui io ad avviarlo, è facile che io abbia raccontato a Stanislavskij tutte le mie insoddisfazioni teatrali, che gli abbia rivelato il mio sogno di un teatro con nuovi compiti e che gli abbia proposto la creazione di un tale teatro, con una compagnia composta dai migliori elementi del suo circolo e dai miei allievi più dotati. Sembrava che non aspettasse altro, sembrava che le parole da me pronunciate le avesse pronte lui stesso da tempo. Ci intendemmo subito senza alcuna esitazione. Moltissimi furono gli argomenti affrontati. Non ci fu un solo punto del vecchio teatro che non attaccammo con spietata violenza. Facevamo a gara nel pronunciare le frecciate più velenose. Soprattutto, cosa ancora più importante, non ci fu un solo aspetto dell'organismo teatrale per cui non avessimo pronto un progetto positivo, una riforma, una riorganizzazione o addirittura una rivoluzione completa. La cosa più sorprendente di questa conversazione è che non ci trovammo mai in disaccordo.

Nonostante l'ampiezza delle questioni discusse, nonostante l'abbondanza di dettagli, eravamo d'accordo su tutto. I nostri programmi si fondevano o erano complementari, non entravano mai in collisione. In alcuni casi, le sue idee erano più nuove delle mie, mi superava e mi convinceva; in altri, era lui a farsi convincere da me. La nostra reciproca fiducia crebbe ad una velocità incredibile. Ciò detto, non compimmo alcuno sforzo per compiacerci a vicenda, come avviene quando si intraprende un'impresa comune, contrattando, prima di tutto, sui ruoli reciproci. La conversazione ebbe per oggetto la definizione, l'intesa, l'affermazione di nuove leggi per il teatro: una volta formulate queste nuove leggi, emersero i rispettivi ruoli.

4

Fumavamo entrambi molto (in seguito riuscimmo a smettere). Nel locale riservato dello Slavjanskij Bazar l'aria era diventata irrespirabile. Vi avevamo fatto la prima colazione, preso il caffè e perfino pranzato. Stanislavskij mi propose di andare nella sua dacia e di passarvi la notte. Era la dacia della famiglia Alekseev. [...]

5

Ovviamente, durante il percorso dallo Slavjanskij Bazar, continuammo a discutere dello stesso argomento. Una volta arrivati, Stanislavskij si procurò il necessario per scrivere. Sin dal primo incontro, manifestò uno dei tratti più curiosi della sua



Nemirovic-Dancenko e Stanislavskij

tenacia, ovvero la tendenza ad andare fino in fondo ad ogni cosa trascrivendola, quasi protocollandola. Chiunque lavorava con lui, che fosse il tecnico delle luci, il trovarobe, o l'attore, conosceva questa sua caratteristica. Stanislavskij non si fidava né della sua, né della altrui memoria. "Scrivetelo", diceva a questo o a quella, dopo che una questione era stata conclusa. "Non è necessario. Lo ricorderò." "E no!", sottolineava, cercando con allegria di alleggerire la sua insistenza. "Non vi credo!" "Vi assicuro, ho un'ottima memoria." "Non vi credo, non vi credo, non fidatevi della vostra memoria! Scrivetelo! Scrivetelo!" La memoria è per l'attore una virtù di straordinaria importanza. Stanislavskij ha sempre avuto una memoria visiva incredibile, per le cose, per i dettagli, per i gesti. Ma per le parole ha avuto a lungo una pessima memoria. Circolavano molti aneddoti sui suoi vuoti di memoria nella vita e in palcoscenico. È curioso che per molti anni abbia pensato che questo non fosse un difetto per un attore. Infine, trovò un suo personale metodo per memorizzare. Per esempio, in occasione di una ripresa di *Che disgrazia l'ingegno*, dove interpretava Famusov, non solo non si inceppava, ma nessuno, tra gli attori che interpretavano Cackij, Repetilov o Skalozub, poteva competere con lui in precisione e leggerezza nell'uso di parole e ritmi. Va da sé che, concretamente, il nostro progetto non si realizzò nel modo in cui lo avevamo steso nel nostro primo incontro. Come ho già detto, ad ogni minima questione relativa all'organizzazione teatrale avevamo una risposta positiva. Ma poi, ovviamente, nella pratica, con quanti imprevisti fummo costretti a scontrarci! Per certi versi, è un bene che non ne fossimo a conoscenza e che non avessimo previsto tutto, perché altrimenti non avremmo proseguito nell'impresa. La cosa importante è che eravamo come invasati. Eppure ci sembrava di essere perfettamente padroni di noi stessi.

Nessuna esitazione. Non ci chiedevamo se ci bastavano le forze. Potevamo tutto. Sapevamo tutto, che cosa era necessario e come realizzarlo. Passammo in rassegna i suoi e i miei allievi e scegliemmo i migliori. Definimmo le qualità di ognuno. Da insegnanti, ovviamente, eravamo affezionati ai nostri allievi e tendevamo a sopravvalutarne le capacità. Quando facevamo qualche confronto con gli attori del Piccolo Teatro, Stanislavskij si mostrava più severo di me.

Trasportato dalla freschezza del suo talento, dalla libertà da qualsiasi cliché, era indifferente alla professionalità dei vecchi attori: incapace di perdonare i loro vezzi, ne sottovallutava l'individualità. Ricordo, per esempio, che sorse la questione su chi fosse più interessante, Luzskij, un dilettante del circolo di Stanislavskij che aveva molto talento, ma che non aveva ancora dimostrato vera originalità (come fece in seguito), o Kostantin Rybako, un attore di spicco del Piccolo Teatro, una delle sue "stelle". "Luzskij, ovviamente!" rispose Stanislavskij senza la minima esitazione.

A questo punto si manifestò con forza una doppia intolleranza. Intolleranza per tutto ciò che veniva allora chiamato "la tradizione del Piccolo Teatro". Rybakov era cresciuto con queste tradizioni. La sua personalità artistica si basava interamente su queste tradizioni. Allievo della Fedotova, imitatore di Samarin, aveva assorbito la loro arte, con tutto il suo fascino e i suoi difetti, il suo sentimentalismo e il suo conservatorismo. L'aveva assorbita umilmente, profondamente, per sempre. E la riproduceva brillantemente grazie al suo elegante talento. Rybakov era il tipico custode delle 'tradizioni'. Fra l'altro, questo termine non rinviava solo alla sostanza dell'arte, ma molto più di frequente alle sue forme, congelate nella ripetizione. Questa tradizione bloccava il passaggio a qualsiasi novità: contro di essa lottavamo nei nostri sogni. Protesi verso nuovi miraggi, ci rifiutavamo di lottare contro i difetti di quell'attore (che erano ormai diventati la sua seconda natura), non ci interessava spingerlo verso la nostra nuova fede, verso la nostra disciplina, obbligandolo ad obbedire alla nuova figura del regista. Mi fu chiaro, fin dalla prima conversazione con Stanislavskij, che l'aspirazione a sottoporre gli attori alla propria volontà con rigorose misure disciplinari era più forte in Stanislavskij che in me. Ciò si dimostrò vero anche in seguito, nel corso di molti anni. [...]

6

Nel valutare il Teatro d'Arte, va ricordato che l'aspetto organizzativo venne lodato non meno di quello artistico. Nel corso delle diciotto ore di conversazione, Stanislavskij ed io stabilimmo i principi di base di questa organizzazione. Era inutile abbandonarci ai sogni. Sapevamo che spesso le imprese falliscono perché gli organizzatori si limitano ad enunciare le loro "buone intenzioni", affidandone la realizzazione ad affaristi poco onesti, pronti ad organizzare l'impresa in modo approssimativo, senza nessun rispetto delle premesse ideologiche. L'elaborazione di un piano di lavoro dettagliato non fu difficile, poiché le forme del vecchio teatro erano così degradate da imporre esse stesse un cambiamento. Per esempio: il settore amministrativo andava assoggettato alle esigenze del palcoscenico. Il teatro esiste per ciò che avviene sulla scena, per la creatività dell'attore e dell'autore, e non

per coloro che lo gestiscono. Il settore amministrativo deve adattarsi con flessibilità alle necessità, agli imprevisti, alle difficoltà del lavoro artistico. Questa basilare verità nel vecchio teatro era così soffocata dalle complicazioni burocratiche, dal carrierismo, dalla routine, tanto che il settore amministrativo finiva per essere più importante dei risultati artistici. Era meno rischioso offendere il miglior attore che il peggior burocrate, rifiutarsi di pagare uno stipendio o le spese di un allestimento che rifiutare l'assunzione di un giovane arrivato da Pietroburgo con una lettera di raccomandazione di qualche personaggio altolocato.

Era impossibile introdurre la benché minima riforma sulla scena se comportava un qualsiasi cambiamento tra le scrivane del settore amministrativo.

Un altro esempio: ogni dramma deve avere una propria scenografia, ovvero, scene, mobilio, oggetti di scena creati per quel lavoro, costumi disegnati appositamente per ciascun attore. Oggi, in ogni teatro dell'Unione Sovietica, questo è comunemente accettato, mentre allora era un'autentica rivoluzione.

Il vecchio teatro aveva un 'giardino', un 'bosco', 'di ottima vegetazione', come era scritto nel regolamento; una 'sala di ricevimento' con poltrone imbottite e, nell'angolo, un'alta lampada con un paralume giallo, adatto per i dialoghi d'amore; una 'sala di ricevimento' più grande, con pilastri, ovviamente dipinti; una 'camera borghese' con mobilio di mogano rosso. Nel deposito di scenografia c'era una 'sala gotica' e una 'rinascimentale' per i testi classici (così venivano chiamati dai registi tutti i testi in costume, anche se scritti da autori contemporanei). Queste sale avevano sedie con alti schienali, un tavolo nero intagliato e una poltrona particolarmente imponente che il regista si ostinava a chiamare la sedia 'culturale'. Questi oggetti di scena erano usati di volta in volta in diverse opere. Ogni attore aveva un suo guardaroba, acquistato in base al proprio gusto, senza consultare con il regista. Le attrici si scambiavano consigli, in modo da non avere abiti dello stesso colore. Nessuno aveva mai pensato a uno spettacolo in cui tutte le parti si fondessero armoniosamente. Per dipingere le scene era scritturato un decoratore o un operaio-decoratore. Non passò mai per la testa dei funzionari o dei registi di invitare autentici pittori, che facevano mostre e piacevano al pubblico.

Ci sbarazzammo dell'orchestra che suonava di solito negli intervalli, poiché la ritenevamo un'abitudine non necessaria e persino dannosa, una distrazione che incideva sull'unità delle emozioni. Era un residuo di quegli anni in cui il teatro veniva considerato come mero divertimento. D'altro canto, ricordo che anche un'attrice del calibro dell'Ermolova mi disse: "Mi dispiace che abbiate eliminato l'orchestra: la musica prima del levarsi del sipario metteva sempre noi attori di un tale buonumore!" Dovrebbe esserci silenzio nei corridoi durante lo spettacolo.

Per ottenerlo, le luci dovrebbero essere attenuate, per indurre, anche involontariamente, all'abbassamento della voce. Il mercante Scukin, proprietario del teatro, in cui avremmo dovuto trasferirci l'anno dopo, provò a esprimere parere contrario riguardo alle nuove disposizioni. "Il pubblico potrebbe offendersi!" In seguito, tuttavia, anche lui accettò la nostra decisione e nei corridoi camminava in punta di piedi. Fu necessario combattere contro l'indecente abitudine del pubblico di entrare durante lo spettacolo: c'è un gruppo nel corridoio che chiacchiera, la porta della sala è aperta, "è tempo di entrare", dice uno, "no, non hanno ancora iniziato", replica un altro, dando un'occhiata in sala e vedendo che il sipario non si è ancora levato. E' uno che è abituato a prendere posto soltanto dopo l'inizio della rappresentazione. Ci venne l'idea di abbassare le luci nei corridoi proprio prima dell'apertura del sipario, in modo da costringere il pubblico ad affrettarsi ai posti. Non potevamo ancora negare completamente l'ingresso durante lo spettacolo. Questo avvenne solo in seguito, circa 10 anni più tardi. Fino a che punto il pubblico teatrale era vizioso dalla posizione servile dell'attore! E' vero che l'attore rende il pubblico più colto, ne nobilita i sogni, gli dà la sua più alta gioia spirituale: ma è anche vero che il pubblico, una volta entrato in teatro e pagato il biglietto, crede di avere il diritto di fare ciò che gli piace e comportarsi come crede.

Oggi non c'è teatro in Unione Sovietica in cui non sia vietato entrare durante lo spettacolo. Tuttavia, che lotta si scatenò intorno a questa insignificante questione! Ricordo che un grande frequentatore del teatro, sempre presente alle prime, smise totalmente di frequentare il Teatro d'Arte quando decidemmo di non ammettere più nessuno durante lo spettacolo. "Possibile che non le interessino i nostri nuovi spettacoli?" "Non è che non mi interessino, ma non posso proprio venire.

Sono abituato ad andare a teatro quando mi fa comodo. Potrei essere trattenuto da un'importante conversazione. Voi volete ridurre la mia libertà.

E questo non lo posso accettare!" Primo anno dopo la rivoluzione: durante uno spettacolo, sento un rumore nel corridoio. Un imbecille, avendo deciso che la rivoluzione gli dava il diritto di fare ciò che voleva, stava minacciando l'uscire che non gli permetteva di entrare in sala. Mejerchol'd, dopo la rivoluzione, aveva

appeso nel suo teatro un cartello in cui permetteva al pubblico non solo di applaudire, ma anche di fischiare o rumoreggiare, se non era soddisfatto e di entrare e uscire durante lo spettacolo a propria discrezione. Che ciò fosse diretto contro le tradizioni del Teatro d'Arte o che fosse un più ampio gesto volto alla gratificazione di un nuovo pubblico non è rilevante in questa sede; ma va da sé che, da artista, fu presto convinto dell'impossibilità di recitare in tali condizioni e ritornò alle disposizioni adottate dal Teatro d'Arte. L'atteggiamento nei confronti del pubblico fu una delle importanti questioni discusse durante la nostra conversazione. In linea di principio, volevamo che il pubblico in teatro non solo non si sentisse 'padrone', ma addirittura fosse grato per il privilegio di entrare, anche se a pagamento. Volevamo accoglierlo con cortesia e amabilità come avremmo fatto con ospiti a noi cari, volevamo offrirgli ogni comodità, ma allo stesso tempo volevamo forzarlo a sottomettersi a regole indispensabili per la riuscita artistica dello spettacolo.

7

Tralascio molti altri frammenti della nostra conversazione: i manifesti andavano scritti in uno stile letterario migliore rispetto a quelli ufficiali del Piccolo Teatro; il sipario doveva essere tirato ai lati, piuttosto che sollevato; era vietato l'ingresso al pubblico in palcoscenico; tutta l'organizzazione doveva funzionare perfettamente, in modo professionale e non dilettantesco, ancor prima dell'apertura del teatro; non dovevano esserci ritardi nell'inizio degli spettacoli, intervalli troppo lunghi, incidenti con le luci, intoppi del sipario, estranei dietro le quinte, ecc. Le parti più consistenti dell'organizzazione erano: il repertorio, il budget e - soprattutto - l'ordine delle prove e la preparazione degli spettacoli. La riforma organizzativa più significativa riguardava proprio la preparazione degli spettacoli. Cominciava dalla scuola di teatro: i saggi finali non dovevano essere costituiti da frammenti scelti per mostrare le doti dei singoli allievi, ma da veri e propri spettacoli. I pedagoghi non dovevano limitarsi a impartire agli allievi i primi rudimenti dell'arte del palcoscenico, ma preparare con loro uno spettacolo completo, dunque dovevano diventare pedagoghi-registi. L'allievo imparava così a sottomettersi alle esigenze della regia, dell'insieme, a prendere in considerazione le qualità letterarie e drammatiche del testo. Così avevano lavorato pedagoghi come Pravdin o Juzin. Io, alla Scuola Filarmonica e Lenskij nella scuola dei Teatri Imperiali, eravamo andati ancora più in là. Noi, prima di tutto, preparavamo non uno ma quattro o persino cinque saggi finali. Inoltre organizzavamo gli spettacoli scolastici con idee registiche che superavano di gran lunga i programmi.

Ci muovevamo come se avessimo a disposizione non un insieme casuale di giovani scolari ma una compagnia teatrale vera e propria. Durante l'inverno davamo rappresentazioni sui palcoscenici delle scuole. Nel periodo di Quaresima, in cui per diverse settimane i teatri di prosa erano generalmente chiusi, potevamo utilizzare il palcoscenico del Piccolo Teatro. Erano spettacoli non aperti al pubblico, ma c'erano persone a Mosca che erano interessate a vederli e il teatro era sempre pieno.

Per quanto riguarda gli allestimenti, né io né Lenskij, ovviamente, avevamo molta scelta; usavamo semplicemente gli oggetti scenici che il Piccolo Teatro ci metteva a disposizione. Eppure, anche in questo senso, riuscimmo spesso ad ottenere risultati migliori di quelli del vecchio teatro. Stanislavskij aveva lo stesso metodo simile nella preparazione dei suoi spettacoli. Ci capimmo subito. Anche lui iniziava con una spiegazione del testo e poi cominciava le prove, procedendo lentamente da una scena all'altra, soffermandosi su alcune per diverse ore, o per diversi giorni: e arrivava ad ottenere il risultato voluto solo dopo aver ripetuto una scena o anche solo un frammento decine di volte. A che cosa mirasse esattamente è un'altra questione: l'importante è che, lavorando in questa direzione, abbandonammo la routine che esigeva di provare subito in palcoscenico e tutto il testo di fila. Nel corso degli anni il Teatro d'Arte si sviluppò, si ampliò, perfezionò la sua riforma, non più in condizioni scolastiche (come avevo fatto io alla Scuola Filarmonica), né in un circolo di dilettanti, (come Stanislavskij nella sua Società di Arte e Letteratura), ma con un grande teatro professionale: tuttavia il vecchio teatro continuò a esistere e a lavorare come prima. La nostra organizzazione venne accolta dagli altri teatri con incredibile lentezza, soprattutto nella provincia; ma dai primi anni della rivoluzione, quando il teatro diventò uno degli elementi più importanti della politica culturale del nuovo governo e acquistò un valore fino ad allora sconosciuto nella storia dell'umanità, allora la nostra organizzazione venne accolta senza remore da tutti i teatri, fino all'ultimo, fino al più remoto angolo del nostro paese.

Che cosa succedeva prima? Nessun preventivo esame del testo: nel primo incontro gli attori ripetevano meccanicamente il testo seguendo i loro quaderni dove avevano ricopiatato le battute, in modo da verificarne la correttezza.

Gli attori principali di rado erano presenti alle prime prove: era l'aiuto-regista a

leggere le loro battute. La prima prova aveva luogo direttamente in palcoscenico. Gli attori si muovevano con i loro quaderni in mano, senza capire bene che cosa dovessero fare, mentre il regista dava alcune indicazioni: "Su questa battuta vai al tavolo a destra, mentre tu vai a sinistra a sederti sulla poltrona, e tu, Kostja, retrocedi verso la finestra." Perché l'attore dovesse andare al tavolo sulla destra e l'altro a sinistra, a sedersi sulla poltrona, non era chiaro a nessuno, se non al regista. Gli attori annotavano pedissequamente le sue osservazioni sui quaderni. Non c'era davvero tempo per spiegare nulla, ad ogni prova veniva ripetuto tutto il testo dal principio alla fine. Il giorno successivo il regista ripeteva nuovamente i movimenti, chi al tavolo a destra e chi a sedersi sulla poltrona a sinistra. Poi concedeva due giorni per 'lo studio dei ruoli'. Quindi le prove proseguivano giorno dopo giorno, sempre nello stesso modo, ripetendo ogni volta tutto il testo di fila. Gradualmente gli attori smettevano di guardare i quaderni e il suggeritore riduceva un po' il suo intervento, senza ripetere a voce alta l'intero testo. Gli interpreti dei ruoli minori, per eccessivo zelo o per un senso di umiliazione, mostravano subito di padroneggiare i loro ruoli. Gli attori che avevano i ruoli più importanti lottavano per un po' con la necessità di pronunziare ad alta voce parole a loro estranee, di rappresentare delle emozioni non ben definite, di mostrare un temperamento senza alcuna ragione apparente. Spesso modificavano in modo sbrigativo o cortese, a seconda dei rapporti reciproci, le indicazioni date dal regista: a uno non andava di spostarsi verso la finestra a destra, all'altro di dirigersi verso la poltrona a sinistra. Non che ci fosse una motivazione psicologica per questi cambiamenti: semplicemente l'attore era abituato in altro modo.

L'Ermolova ha sempre continuato a usare il quaderno. Un giorno, entrando in palcoscenico per una prova, disse con la sua voce profonda, come se parlasse fra sé: "Oggi proverò il terzo atto". Significava che aveva elaborato una sua idea a casa e che desiderava adesso verificarla. Si metteva a provare il terzo atto a memoria, manifestando il suo straordinario talento. Tutti venivano trascinati, cresceva l'interesse per il testo, la voglia di mettersi alla prova. Lodi, entusiasmo dei più giovani, applausi, inchini e baciamano. L'opera cominciava a scorrere.

Gli attori, con emozione sentita o ostentata, si davano consigli l'un l'altro, trovavano nuove soluzioni. A quel punto il regista, seduto vicino al suggeritore, non aveva più niente da fare, non era più necessario a nessuno; non gli rimaneva che occuparsi delle scene di massa, delle comparse che non avevano niente da ridire sulle sue indicazioni. Gli attori ormai procedevano da soli nella preparazione del testo. L'ultimo atto era sempre provato in fretta. Era tardi, bisognava fare uno spuntino, poi c'era lo spettacolo serale. Perciò ci si riduceva a rimasticare le precedenti emozioni. Mancava qualsiasi controllo. In realtà ci si poteva render conto del risultato finale, dei momenti deboli o di quelli troppo agitati solo durante la prima rappresentazione o, nel migliore dei casi, nell'unica prova generale.

La conversazione tra me e Stanislavskij avvenne nel 1897, mentre la prima prova generale nella storia del teatro russo era avvenuta solo tre anni prima, in occasione della produzione del mio dramma, *L'oro*. [...]

Di solito per l'autore tutto era una sorpresa le scene, i costumi, il trucco. Ricordo con orrore un episodio: eravamo alla vigilia della prima di uno dei miei drammi e d'un tratto vidi il protagonista con un trucco che non corrispondeva affatto alla mia idea. Fui obbligato a fingere soddisfazione e a sorridere, per non rovinare l'umore dell'attore poco prima del suo ingresso in scena. Aspettarsi, poi, che un'attrice, prima dello spettacolo cambiasse l'abito appena realizzato, appositamente per lei, da una famosa modista, era impensabile! In seguito, con Stanislavskij, decidemmo di non accontentarci di una sola prova generale: ne facevamo cinque o sei, in cui veniva provato l'intero testo, mentre le prove parziali, ossia dei singoli atti con trucco, costumi e scene cominciavano un mese e mezzo prima delle generali. Quando poi gli attori del Teatro d'Arte divennero partecipi della nostra impresa, investendovi guadagni e salari, furono i primi a rallegrarsi dei risultati artistici del loro lavoro. Succedeva che nel pieno della stagione teatrale (con le sale piene ogni giorno), interrompevamo gli spettacoli per dieci giorni, per poter fare liberamente, senza vincoli di tempo, le prove generali de *L'ispettore generale*.

Oppure interrompemmo gli spettacoli per due settimane per concludere la messa in scena dell'*Amleto*, sotto la direzione di Gordon Craig. Potrà anche succedere di recitare solo cinque sere a settimana, invece di sette, in modo da conservare energie creative fresche per le prove. Forse qualche commerciante astuto e di ampie vedute vi spiegherà come da decisioni del genere venga anche un vantaggio materiale!

Il nostro era il solo teatro dove il lavoro delle prove richiedeva più sforzo degli spettacoli stessi. Mi sono soffermato a lungo su questo punto perché durante le prove vennero messe a punto nuove ricerche, evidenziati nuovi elementi del testo, scoperti talenti nascosti degli interpreti, ottenuti straordinari momenti d'insieme. Nel-

la conversazione di diciotto ore rimase salda la convinzione dell'enorme importanza di questa riforma. Tutte le regole della vita di palcoscenico, la disciplina, i rapporti, i diritti e i doveri, tutto venne definito secondo regole precise.

In questo modo si formò il gruppo di collaboratori che assunse il nome di *collettivo*. Una volta chiesi a Juzin, quando prese la direzione del Piccolo Teatro, come potesse accettare i vecchi metodi di prova, visto che aveva dinanzi agli occhi la sperimentazione di molti anni del Teatro d'Arte. Rispose: "Sono pronto a dare al regista tutto il tempo necessario per uno spettacolo, ma è lui a dirmi che non ha bisogno di più di tre settimane o un mese!" E' davvero così? Il regista potrebbe non averne bisogno, ma gli attori sì. Nessuno può dire da dove può arrivare la spinta a fare meglio. Forse continuando a lavorare, un giorno capiranno.

8

[...] Ho già ricordato il nome di Piotr Dmitrievic Boborykin. Con lui, come con Cechov, avevo l'abitudine di conversare molto sul nuovo teatro 'letterario'. Impegnato, coltissimo, era capace in cinque minuti di tracciare un panorama del nostro teatro: poteva raccontare la situazione teatrale di tutte le capitali d'Europa, dove si sentiva perfettamente a proprio agio, conosceva i migliori attori, attrici, autori, critici, scriveva articoli, teneva conferenze. Non sono tuttavia mai riuscito a indurlo a un'analisi dettagliata della 'cucina' del teatro. L'annojava. Lui si entusiasmava dei risultati, ma non dello sforzo con cui ottenerli. Nonostante fosse soprattutto un romanziere, dedicò molto tempo al teatro e fu anche un drammaturgo di rilievo, ma non era un 'uomo di teatro'. Amava l'aspetto esteriore, vistoso del teatro, ma trascurava quel che può essere chiamata la sua 'fatica'. Ed è proprio questo che noi, uomini di teatro, amiamo sopra ogni cosa al mondo. E' una fatica tenace, persistente, articolata, riempie di sé l'intero spazio scenico dal soffitto alle botole, è la fatica dell'attore che affronta il suo personaggio. E che significa? Significa lavoro su se stessi, sulle proprie qualità, sui nervi, sulla memoria, sulle abitudini. Kacalov ha detto una volta che per un attore del Teatro d'Arte ogni nuovo ruolo è la nascita di una nuova persona... E' una fatica dura, tormentosa, spesso ingrata fino alla disperazione, e tuttavia è una fatica dalla quale, una volta cominciata, non ci si staccherà mai spontaneamente e che non si abbandonerà mai per un'occupazione più tranquilla. Se non esiste l'accettazione di questa fatica, è meglio evitare il teatro. Ciò fu indubbiamente al fondo dell'incontro tra me e Stanislavskij. Affrontiamo i dettagli apparentemente più tediosi e concreti, non li evitammo, sicuri che avrebbero rafforzato la nostra impresa.

9

In che misura Stanislavskij era ambizioso? Più di una volta mi sono posto questa domanda quando dietro le intonazioni della sua voce profonda, sempre calda, qualche volta rauca, risuonavano soddisfazione (che cosa lo rallegrava?), o irritazione (che cosa lo irritava?), o reticenza (quale emozione non voleva manifestare?). Ho visto dissolversi dinanzi ai miei occhi molte imprese dalle eccellenti prospettive per via delle ambizioni degli attori. Bene, devo ammettere che nella nostra conversazione questa ambizione in parte esisteva. Discutemmo della questione del repertorio. Prima di aprire un teatro con un repertorio giornaliero, è necessario avere già pronti alcuni spettacoli. Il sistema americano e francese di replicare uno spettacolo finché richiama pubblico da noi era sconosciuto, né sarebbe stato accettato: sapeva troppo di speculazione. Esaminammo gli spettacoli già dati dal circolo di Stanislavskij e cercammo di valutarli nella prospettiva del nostro futuro teatro. Ci soffermammo su due tra i più rappresentativi: *Otello* e *Uriel Acosta*.

Non nascosi la mia perplessità. Erano spettacoli di ottimo livello, ma c'era un problema: il protagonista, Stanislavskij. L'impresa a cui ci stavamo preparando era troppo seria per noi per iniziare con falsi complimenti. La conversazione giunse a un momento critico da un punto di vista psicologico. Stanislavskij non proferì neppure una parola a sua difesa. Lasciò umilmente che fossi io a decidere se era idoneo a recitare questi ruoli tragici e, di fatto, escludemmo *Otello* e *Uriel Acosta* dal repertorio. Posso affermare, senza esitazione, che nessun altro grande attore sarebbe stato capace di un gesto di tale abnegazione. [...]

10

Due orsi in una stessa tana non possono andare d'accordo. Con un sorriso fiducioso, coraggiosamente e senza fariseismi, sollevammo la questione su come dividerci diritti e doveri. Sul settore amministrativo, fu subito possibile raggiungere un accordo. Stanislavskij doveva svolgere un grande lavoro con gli attori: perciò, sebbene conservasse il diritto e il dovere di controllare tutte le questioni amministrative, tuttavia la gestione nel suo complesso fu affidata a me. Decidemmo che io sarei stato ciò che giuridicamente è chiamato direttore-manager. Non va dimenti-

cato che, prima del nostro incontro, eravamo entrambi nei nostri gruppi registi e pedagoghi totalmente autonomi. Entrambi eravamo abituati a imporre il nostro volere e, soprattutto, eravamo abituati a che i nostri allievi vi si sottomettessero. Ed eravamo convinti che così dovesse essere. E se sul piano registico Stanislavskij aveva più esperienza di me, nella interpretazione e nella direzione degli attori eravamo indubbiamente due orsi nella stessa tana. Stanislavskij, tuttavia, aveva già in mente una soluzione per questo difficile problema. Ecco cosa propose: l'intero ambito artistico sarebbe stato diviso in due parti, letteraria e scenica. Entrambi ci saremmo assunti la responsabilità delle messinscene, aiutandoci e criticandoci a vicenda. Come ciò sarebbe stato realizzato tecnicamente fu lasciato per dopo. Ad ogni modo, nell'ambito artistico avremmo avuto eguali diritti, ma qualora ci fosse stata divergenza di opinioni, dovendo prendere una decisione, lui avrebbe avuto il diritto di voto per la parte scenica e io avrei avuto lo stesso diritto per la parte letteraria. Giungemmo a questa conclusione: a lui spettava l'ultima parola sulla *forma*, a me sul *contenuto*. Una soluzione tutt'altro che saggia: probabilmente quella stessa mattina eravamo entrambi coscienti dell'impossibilità di tale soluzione. La pratica stessa lo avrebbe presto dimostrato: constatammo ad ogni passo che la forma non poteva essere distaccata dal contenuto, che io, insistendo su qualche dettaglio psicologico o su qualche aspetto letterario, correvo il rischio di entrare in conflitto con la forma scenica; mentre, d'altra parte, Stanislavskij, scoperta una forma scenica per lui ottimale, si sarebbe potuto trovare in conflitto, nel sostenerla, con la mia interpretazione letteraria. Proprio questo punto sarebbe diventato in futuro il più esplosivo nelle nostre relazioni... Tuttavia, in quella memorabile mattina, ci aggrappammo a questa via di mezzo artificiosa. Volevamo a tutti i costi superare qualsiasi impedimento. [...]

12

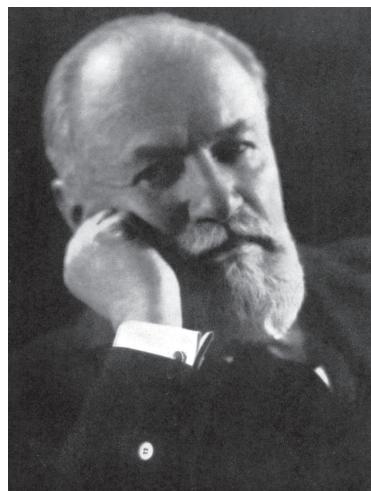
In quella conversazione, non venne sfiorato né il nome di Cechov, né la sua personalità letteraria. Ovviamente lo menzionai, ma da parte di Stanislavskij non ci fu nessuna reazione. Per quanto riguarda il repertorio, Stanislavskij mostrava buon gusto, un'evidente inclinazione per i classici e una totale indifferenza verso gli autori contemporanei; non rientravano affatto nei suoi programmi teatrali. Conosceva ovviamente i racconti di Cechov, ma come drammaturgo, non lo distingueva dalla pletora degli autori allora di moda come Spazinskij, Sumbatov, Nevezin, Gnedic. Al massimo, aveva nei suoi confronti la stessa perplessità del pubblico di allora. Discutemmo quella mattina, in modo molto egoistico, soprattutto del *nostro* teatro, il teatro mio e di Stanislavskij. Sarebbe diventato il teatro di Cechov solo in seguito, e, per noi, in maniera del tutto inaspettata. [...]

Da Nemirovic-Dancenko, *Iz proslogo* (Dal passato), Mosca, Izd. "Moskovskij Chudozestvennyj Teatr", 2003, Cap. VI, pp. 274-297. La numerazione dei paragrafi è quella originaria. Traduzione di Fausto Malcovati e Rossella Mazzaglia.

Fausto Malcovati

VLADIMIR NEMIROVIC-DANCENKO: UN RITRATTO

Cominciamo col dire che nessuno conosce Vladimir Nemirovic-Dancenko perché nessuno lo ha mai tradotto né in italiano né in nessuna altra lingua europea, tranne l'inglese, perché americano era il committente della sua autobiografia, uscita simultaneamente negli Stati Uniti con il titolo *My life in the Russian Theatre* (Londra, Geoffrey Bles, 1937) e in Russia col titolo *Dal passato*. Cosa assai strana, se pensiamo che l'Italia è l'unico paese in cui Nemirovic abbia svolto attività registica al di fuori del Teatro d'Arte (nel 1933 e nel 1934 con la compagnia di Tatiana Pavlova: tre spettacoli fra cui un riuscissimo *Giardino dei ciliegi*). C'è, a dire il vero, nell'archivio del Teatro d'Arte a Mosca, una cartella di lettere di Arnoldo Mondadori a Nemirovic, datate dal '36 e al '39: sempre a proposito dell'autobiografia, si parla di un contratto firmato, di una traduzione effettuata, si accenna a qualche polemica sul traduttore (Nemirovic ne era insoddisfatto), si assicura un'introduzione di Renato Simoni. Tutto pronto dunque per un'edizione italiana. Poi la guerra, la morte di Nemirovic: dell'intero progetto, della traduzione, delle risposte di Nemirovic a Mondadori nell'archivio della casa editrice milanese si perde ogni traccia. Dunque di lui pubblico e studiosi non slavisti conoscono solo quel che racconta Stanislavskij nella *Mia vita nell'arte*, di cui esistono invece in tutto il mondo traduzioni e commenti: parole piene di stima, rispetto, magari anche ammirazione, ma quanto mai reticenti, approssimate e in fondo riduttive. Così come elegantemente reticenti sono le parole di Nemirovic su Stanislavskij nei frammenti qui riportati. Gentlemen's agreement. Una cosa è certa: Nemirovic, nell'intera "ope-



Vladimir Nemirovic-Dancenko

razione” Teatro d’Arte, soprattutto nella sua fase iniziale, ha un peso e una responsabilità che è da rivedere, rivalutare. E soprattutto va respinta la versione di un suo ruolo di secondo piano, versione avallata dall’idolatria per Stanislavskij e dall’evidente disattenzione per Nemirovic di tutta la critica, compresa la russa (fino a ieri, oggi ci sono iniziative editoriali di grande rilievo, come una recentissima edizione in quattro volumi dell’epistolario). Lo aveva del resto già affermato Angelo Maria Ripellino più di quarant’anni fa nella sua voce “Nemirovic-Dancenko” per il VII volume dell’*Enciclopedia dello Spettacolo* (1960): “Quando si parla di Teatro d’Arte si pensa di solito a Stanislavskij, attribuendo a lui tutto il merito registico e creativo e lasciando a Nemirovic-Dancenko solo la parte organizzativa. Nulla di più falso: Nemirovic-Dancenko non fu solo animatore infaticabile e stratega di quel teatro ma anche drammaturgo e regista”.

Allora, chi era Nemirovic prima del 1897?

Fin dal ginnasio che frequenta a Tbilisi (il padre è georgiano), ama il teatro: vuol fare l’attore, recita in spettacoli studenteschi, ma capisce subito che, con un fisico non appariscente, sarebbe comunque relegato a ruoli di secondo piano. Si trasferisce a Mosca, si iscrive all’università: ma più che le aule della facoltà di scienze fisiche e matematiche frequenta il loggione del Malyj, applaude i grandi attori di quegli anni come Ermolova, Lenskij, Davydov, Fedotova, non perde uno spettacolo dei mattatori occidentali in tournée come Salvini, Rossi, la Bernhardt, la Duse, segue le conferenze dei grandi drammaturghi del tempo, Ostrovskij, Pisemskij. A diciannove anni comincia a scrivere: fa il redattore teatrale del “*Russkij kur’er*” e sul teatro ha già idee ben chiare. “L’arte drammatica in Russia è tutt’altro che in buone condizioni. – scrive in uno dei suoi primi articoli nel 1877, dunque a vent’anni dallo storico incontro allo Slavjanskij Bazar – Due sono i fattori che potrebbero migliorarla: lo sviluppo della drammaturgia e l’attore. Più la drammaturgia rispecchierà la realtà, più i personaggi saranno vicini alla verità, più gli attori che li interpretano avranno talento e cultura, più fiorirà l’arte drammatica. [...] Nella capitale l’arte drammatica è diventata schiava della burocrazia. [...] Gli attori, in balia degli impresari, sono costretti a recitare ogni genere di stupidaggini, pur di riempire la sala, ad interpretare personaggi non adatti al loro talento, a trascurare ogni seria preparazione [...]. Molti attori già rifiutano il gioco degli impresari e si stanno riunendo in cooperative: sono i primi esperimenti ma è su questo cammino che ci si deve muovere”. Diventa in pochi anni uno dei critici più ascoltati e temuti: durissimo contro ogni forma di magniloquenza, ampollosità, enfasi, lotta contro il dilagare di un repertorio frivolo, superficiale, fatto di commediole e vaudevilles, si rende conto che si sta spegnendo la grande lezione del teatro di Ostrovskij, che la leggendaria stagione della prosa è agli sgoccioli (nel 1877, mentre Tolstoj sta scrivendo l’epilogo di *Anna Karenina*, esce *Terre vergini*, l’ultimo romanzo di Turgenev, e due anni dopo, nel 1879, *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij che muore nel 1881). Comincia anche a scrivere prima racconti (nel 1878, a vent’anni, *Dramma alla stazione di posta*), poi romanzi (sette dal 1893 al 1898, di cui il più apprezzato è *Un dramma tra le quinte*, sulle miserie di una compagnia provinciale). Debutta quasi contemporaneamente come drammaturgo e ha subito successo: rappresentato nei teatri più prestigiosi, dal Malyj al Kors, conteso dai grandi attori per le loro serate d’onore, più volte premiato, Nemirovic tuttavia conosce i propri limiti, non si illude, sa di non aver aperto nuove strade alla drammaturgia. Tanto che nel 1896 rinuncia al premio Griboedov attribuito al suo *Valore della vita* perché ritiene molto più meritevole il testo di un autore di tre anni più anziano, a suo parere mille volte più dotato anche se di minor successo, Anton Cechov. Si tratta del *Gabbiano*. Non si limita a scrivere per il teatro: segue con grande attenzione (e crescente insoddisfazione) il lavoro di preparazione dei suoi testi. Tocca con mano il livello di faciloneria, disordine, superficialità con cui si lavora in tutti i teatri, anche in quelli di grande livello come il Malyj. Lo racconta infatti con grande precisione nelle pagine qui tradotte. Fa di tutto per intervenire: scrive ampie, puntuali, dettagliate relazioni a Pcel’nikov, direttore dei teatri imperiali (di cui il Malyj fa parte), in cui chiede prove più lunghe, studio più attento del testo, più seria preparazione degli attori. Relazioni lette e subito archiviate: vengono giudicate interessanti ma inattuabili. Riesce tuttavia ad ottenere, per la prima volta nella storia dell’Aleksandrinskij, una vera prova generale per il suo lavoro *L’oro*: ma dai più, per queste sue esigenze, viene ritenuto un fanatico. Intanto il suo prestigio cresce: nel 1891 viene eletto membro del Comitato Teatrale-Letterario, uno degli organi più autorevoli nella vita culturale moscovita. Nello stesso anno accetta, su sollecitazione dell’amico Sumbatov-Juzin, notissimo attore del Malyj, di insegnare alla Scuola di arte drammatica della Società Filarmonica moscovita. Vi si getta a capofitto, con totale dedizione: in pochi anni la trasforma in una delle più serie della città. Riforma radicalmente l’insegnamento: il primo anno è dedicato alla prepa-

razione generale (oltre a ginnastica e scherma, dizione, impostazione della voce, lettura ritmica), nel secondo ogni allievo comincia ad affrontare frammenti di testo, a misurarsi con l'espressione corporale, mimica e gesto, nel terzo anno viene scelto un testo e lo si mette in prova per mesi, fino a farlo diventare un vero e proprio spettacolo come saggio finale. La grande innovazione introdotta da Nemirovic consiste proprio in questo: vuole formare attori non solo preparati tecnicamente, ma anche capaci di affrontare un testo in tutto la sua complessità, di lavorare insieme alla creazione di uno spettacolo, vuole che dalla sua scuola escano attori completi, rompendo così la tradizione del mattatore che si isola dal resto della compagnia, esibendo solo il proprio talento. Torniamo ora al 1897. Dopo anni di lotta contro i mulini a vento, Nemirovic vuole tentare. Crede nella possibilità di dare concreta realizzazione alle sue idee sul rinnovamento del teatro, per cui ha lottato invano per un ventennio. Abituato a vivere dei modesti introiti della propria attività letteraria, non ha una lira da rischiare di suo: si rende perfettamente conto che non può fare un passo senza prima trovare finanziatori, solidi, generosi, non interessati agli utili e disposti a non interferire nella gestione. Ecco perché nella scelta del suo primo interlocutore decide di rivolgersi al figlio di uno degli industriali più in vista di Mosca, Konstantin Alekseev, che è anche attore dilettante a capo di una compagnia molto apprezzata nella buona società moscovita, la Società di Arte e Letteratura. Nemirovic sceglie di avviare il progetto a Mosca e non a Pietroburgo, dove forse sarebbe più facile ottenere appoggi governativi, ma con gravi rischi di finire nelle pastoie della burocrazia zarista. A Mosca inoltre ci sono mercanti e industriali coraggiosi, pronti a investire nella cultura: è anzi diventata una moda. Basti pensare a Mamontov, il cui teatro d'opera privato, aperto due anni prima, è uno dei centri più vivi della città, a Scukin, collezionista dal fiuto fenomenale di impressionisti (basta vedere quello che oggi è in mostra al Museo Puskin), a Bachrusin, fondatore del museo di documenti e vestigia teatrali. Alekseev, in arte Stanislavskij, più giovane di cinque anni (nel 1897 Nemirovic ha trentanove anni, Stanislavskij trentaquattro), si è conquistato in poco tempo una notevole popolarità nella buona società moscovita sia come attore sia come regista. Nemirovic non lo stima né come attore (non a caso tra gli spettacoli da recuperare nel repertorio della Società di Arte e Letteratura per il nuovo progetto boccia i due di cui è protagonista, *Otello* e *Uriel Acosta*) né come uomo di cultura: la superiorità di Nemirovic è indiscussa. Ma ne intuisce il formidabile talento di regista, ne condivide il culto della disciplina e il perfezionismo. Gli affida infatti quasi per intero la prima stagione: su sei spettacoli, cinque portano la firma di Stanislavskij, compreso lo spettacolo di apertura *Lo zar Fedor Ioannovic*, in cui Nemirovic non compare, si limita a guidare l'interpretazione del protagonista, il giovane e promettente Moskvin, suo allievo. Solo *Il gabbiano*, imposto, come è noto, da Nemirovic di fronte all'indifferenza di Stanislavskij, ha le due firme congiunte. Come attore, Stanislavskij accetta di farsi da parte: nella prima stagione, interpreta solo due personaggi non di primo piano, già affrontati nelle stagioni precedenti, Heinrich ne *La campana sommersa* di Hauptmann e Ripafratta ne *La locandiera*. Poi è Trigorin ne *Il gabbiano*: Nemirovic né è abbastanza soddisfatto (buono nei primi due atti, mediocre nel terzo), molto meno Cechov, che gli rimprovera una eccessiva raffinatezza, una eleganza che non corrisponde alla sua idea. La divisione delle competenze è ben chiara fin dall'inizio, soddisfa tutti e due (anche se nelle pagine qui riportate Nemirovic accenna alle complicazioni che la decisione provocherà in seguito) e viene ribadita da Nemirovic in una lettera a pochi mesi dall'apertura del teatro: "La nostra 'unione' è tanto più valida in quanto io vedo in voi alcune qualità – quelle dell'artista *par excellence* – che io non posseggo. Io ho un notevole intuito per i contenuti e i loro effetti sul pubblico contemporaneo, mentre per quanto riguarda la forma tendo a soluzioni convenzionali, anche se so apprezzare l'originalità. In questo senso non ho né la vostra fantasia né la vostra padronanza dei mezzi espressivi. Perciò ritengo che otterremo i migliori risultati in quegli spettacoli in cui io approfondirò il contenuto e voi svilupperete la fantasia creativa". Una collaborazione che si realizzerà in pochi spettacoli: tuttavia rimarranno nella storia del teatro di tutti i tempi. Un problema viene taciuto nelle memorie sia dell'uno che dell'altro: il contrasto sulla struttura organizzativa ed economica del progetto. Stanislavskij vorrebbe fondare una società per azioni che finanzi l'affitto di un teatro e l'avvio delle prime stagioni, allargare con alcuni allievi della scuola di Nemirovic la sua compagnia di dilettanti, già pronta e funzionante, utilizzare parte del repertorio già da lui messo in scena e debuttare subito a Mosca. Nemirovic, allergico ad ogni forma di dilettantismo, vorrebbe un finanziatore sicuro e ben disposto, una compagnia nuova, composta in ugual misura da suoi allievi e da attori della Società di Arte e Letteratura, un repertorio solo in minima parte già noto, una sede in provincia, in modo da lavorare senza troppi rischi, in modo da

potersi poi trasferire, dopo qualche stagione di rodaggio, a Mosca.

Prevale la proposta di Stanislavskij (tranne che per la composizione della compagnia: vengono scelti 8 allievi di Nemirovic e 6 attori della Società di Arte e Letteratura): tuttavia risulta molto difficile ottenere i finanziamenti, che all'inizio sono appena sufficienti per l'affitto del teatro e per i lavori essenziali di ristrutturazione. La prima stagione, nonostante il successo relativo dello spettacolo inaugurale, è, dal punto di vista degli incassi, un disastro: e solo grazie al trionfo dell'ultimo titolo della stagione, *Il gabbiano* appunto, si può tirare un sospiro di sollievo. Ma questa è storia di poi. Due parole conclusive su Nemirovic: anzitutto bisognerebbe studiare la sua opera registica, con la stessa ampiezza e serietà con cui è stata studiata quella di Stanislavskij, il suo lavoro sui personaggi, il suo rapporto con gli attori. Uno studio che riserverebbe sicuramente sorprese. Poi bisognerebbe ripercorrere la storia delle stagioni pre e soprattutto post-rivoluzionarie, esaminare le scelte di repertorio, le prese di posizione di Nemirovic nel difficile periodo che va dalla prima rivoluzione del 1905 fino agli anni Venti: a differenza di Stanislavskij, incapace di decisioni politiche, Nemirovic discute con il nuovo potere, si espone, affronta scelte difficili, salvando il teatro dall'emarginazione, dal fallimento, dalla chiusura. Soprattutto in epoca sovietica Nemirovic ha il coraggio di aprirsi alla drammaturgia contemporanea, sicuramente lontana dai suoi gusti letterari, mette in scena spettacoli di forte impegno politico, convinto che il teatro, sempre e in ogni situazione, debba aiutare il pubblico a riflettere sulla vita che sta vivendo, sui problemi che deve affrontare, sulle prospettive che gli si aprono. Negli anni più difficili dello stalinismo, mentre Stanislavskij si chiude sempre di più nelle sue ricerche e nei suoi interminabili periodi di prove, Nemirovic diventa la vera guida del Teatro d'Arte, concludendo a ottant'anni la sua attività di regista con una riedizione straordinariamente "giovane" delle *Tre sorelle*.

Roberta Gandolfi

A PARTIRE DAL RACCONTO DI NEMIROVIC-DANCENKO: UN GLOSSARIO DEI PICCOLI TEATRI E TEATRI D'ARTE



Accoglienza della troupe del Teatro d'Arte negli Stati Uniti, Chicago, 1923.

In apertura a questo numero di "Prove" dedicato alle radici della regia, Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini propongono il racconto di Nemirovic-Dancenko sulla fondazione del Teatro d'Arte. La scelta evidenzia un dato di contesto tanto ovvio, da essere spesso lasciato sullo sfondo degli studi sulla regia storica: la cultura nuova della regia, come progetto culturale e artistico, cresce e prende corpo dentro al campo di produzione dei piccoli teatri e teatri d'arte, fenomeno peculiare che caratterizza la vita teatrale europea e americana dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino all'incirca alla metà del Novecento. Qui dunque vorrei mettere a fuoco l'habitat materiale della regia: le aggregazioni artistiche dove si sono plasmate le pratiche e i discorsi registici meritano di essere prese in considerazione come insieme, come arcipelago dotato di una propria storicità e dinamicità. Sono un campo di produzione culturale, dedicato all'innovazione teatrale, di cui vanno rintracciate e esplicitate le coordinate, l'universo dei problemi e dei punti di riferimento comuni¹. Questo mio contributo è organizzato in forma di un glossario trasversale all'eterogeneo movimento dei piccoli teatri e teatri d'arte: quale parola-chiave in mezzo ad altre, ecco che "Regia" ricontestualizza parzialmente la propria coloritura semantica.

Lo spazio ridotto d'intervento obbliga alla sintesi e alla schematicità, ma in premessa vale menzionare che questa proposta parte dai miei studi sul teatro inglese e europeo tardo-ottocentesco e primo-novecentesco, dialoga con una recente linea d'indagine di scuola francese centrata sulla lunga durata dei teatri d'arte, e gode di elaborazione parallela in un altro e più disteso contributo².

Dovendo comprimere gli esempi, ad *incipit* di ogni voce del glossario propongo rimandi al documento di Nemirovic-Dancenko, usandolo come banco di prova, emblematico e al contempo intercambiabile con molte altre testimonianze e materiali provenienti dal composito arcipelago dei piccoli teatri e teatri d'arte.

Arte vs Business

"La conversazione ebbe per oggetto la definizione, l'intesa, l'affermazione di nuove leggi per il teatro".

Il campo di innovazione aperto dalle pratiche dei piccoli teatri e dei teatri d'arte riguarda, dovunque in Europa, la lotta alle convenzioni recitative, allestitive e di fruizione del mercato teatrale tardo-ottocentesco. In parallelo alla temperie culturale tardo-romantica, che ridefinisce ciò che è arte e ciò che è intrattenimento, l'arcipelago dei piccoli teatri crea un nuovo ambito discorsivo e nuove consuetudini; il teatro

viene progettato e fruito in quanto esperienza seria, esperienza d'arte opposta alle logiche del consumo spettacolare. Teatri "d'arte", "liberi", "piccoli", "indipendenti", tutti rimandano programmaticamente, fin dai nomi di battesimo volutamente convergenti, a una medesima ragione prima di esistenza: un'alternativa teatrale al modo di produzione mercantile e al suo apparato socio-culturale (divismo, censura, potere della critica, ecc.).

Artigianato

"E' proprio questo che noi uomini di teatro amiamo più di ogni altra cosa al mondo. Questo artigianato è persistente, sfaccettato, riempie la scena dal soffitto alle botole, è l'artigianato dell'attore rispetto al ruolo. E che significa? Significa lavoro su se stessi, sui propri nervi, memoria e abitudini".

Se a livello lessicale, dal Rinascimento in avanti, arte e artigianato hanno preso a colorarsi per contrapposizione semantica (creazione autoriale distinta da creazione anonima), nei linguaggi dei movimenti di riforma artistica e culturale del secondo Ottocento i due vocaboli si alleano nuovamente: l'influente estetica progressista delle *Arts and Crafts* si contrappone alla produzione seriale e alienata della società industriale. Sono precisamente i piccoli teatri e i teatri d'arte ad applicare questa prospettiva alla creazione teatrale: nella dimensione laboratoriale che caratterizza le loro esperienze, ci si riappropria del tempo, della dimensione cooperativa e di bottega del lavoro creativo, e della passione artigianale per la manipolazione della materia, che nel caso del teatro, come ci ricorda Nemirovic-Dancenko, è materia organica, animata. Altrove ho portato a proposito esempi di esperienze volutamente disparate, quali l'Abbey Theatre delle origini, la Bauhaus di Schlemmer e Gropius, La Barraca di Garcia Lorca, e ho ricordato come l'eco delle *Arts and Crafts* impregni i discorsi del *Little Theatre Movement* in Inghilterra e in America ai primi del Novecento³. Altri hanno notato con quale frequenza e ricorrenza l'orizzonte semantico dell'artigianato ricorra nel vocabolario dei grandi registi del Novecento, dai padri fondatori fino a Strehler⁴: la cosa non deve sorprendere, è alla base della cultura nuova della regia, e ci aiuta a ripensarla secondo connotazioni diverse rispetto a quanto il mito modernista del regista autore/artista ci ha suggerito.

La creazione teatrale come creazione artigiana è metafora così potente da divenire, tramite i piccoli teatri, leit-motiv di lunga durata della civiltà teatrale del Novecento, che ne fa anzi una ragione d'essere in epoca di marginalità culturale e mediatica del teatro. La si ritrova, invariata, nell'orizzonte discorsivo dei teatri di ricerca di oggi, ai loro livelli culturalmente più consapevoli (un esempio fra tanti: Renata Molinari parla di "artigianato artistico" riguardo alla creazione teatrale in generale e al lavoro del dramaturg in particolare)⁵.

Collettivo

"Tutte le regole della vita di palcoscenico, la disciplina, i rapporti, i diritti e i doveri, tutto venne definito secondo regole precise. In questo modo si formò il gruppo di collaboratori che assunse il nome di collettivo".

"Gli attori del Teatro d'Arte saranno compagni di quest'impresa, ovvero i suoi 'padroni' a tutti gli effetti, investendovi guadagni e salari".

I teatri d'arte e i piccoli teatri si fondano come "comunità teatrali"⁶ in senso etico e di spinta utopica e ideale: l'istanza unitaria del collettivo informa le regole del funzionamento interno e guida la sperimentazione scenica. I principi della coralità e della recitazione d'ensemble orientano tutte le ricerche sceniche dei piccoli teatri e dei teatri d'arte, ne sono tratto qualificante e profondamente innovatore a partire dalle prime imprese naturaliste.

La logica del collettivo informa anche la struttura cooperativo-societaria: i piccoli teatri si reggono in genere su ridotte economie di scala, e muovendosi al di fuori del mercato spettacolare e delle sue logiche imprenditoriali, collaudano svariate formule a carattere cooperativo, che prevedono gli attori come soci attivi, non come dipendenti dell'impresa.

L'istanza del collettivo, intesa su questi diversi piani, declina e reinterpreta la tradizione della micro-società degli attori coniugandola con le ideologie progressiste, socialiste e emancipazioniste che caratterizzano questo periodo storico: esse nutrono non a caso gran parte del "movimento per la libera scena"⁷. L'utopia concreta del collettivo si prolunga poi per tutto il Novecento, fino al fenomeno dei teatri di base e dei teatri di gruppo, anch'essi eredi dell'epoca dei piccoli teatri.

Pubblico/pubblico

"L'atteggiamento nei confronti del pubblico fu una delle questioni importanti discusse durante la nostra conversazione".

"Fino a che punto il pubblico teatrale era viziato dalla posizione servile dell'attore!".

Come bene ha spiegato Piergiorgio Giacché, mentre nel mercato teatrale del secon-

do Ottocento il pubblico-consumatore ha un fortissimo potere contrattuale rispetto ai teatranti, i riformatori mirano a riprendere simbolicamente in mano modi e forme della relazione teatrale, educando il pubblico verso nuove posture di fruizione, rispettose e partecipi dell'esperienza d'arte che è lo spettacolo⁸.

A cavallo fra i due secoli, gli ambienti dove si coltivano queste diverse attitudini sono proprio i piccoli teatri, che impostano la relazione attore-spettatore su nuove basi di complicità intellettuale e di tensione alla conoscenza. Spesso anzi essi rispondono alla domanda di pubblici specifici, quali le donne intellettuali di classe media delle grandi città europee di fine secolo, oppure rispondono a una richiesta diffusa e popolare di cultura teatrale, come è il caso del decentramento teatrale in Inghilterra dopo la Grande guerra⁹.

I piccoli teatri e i teatri d'arte hanno in genere un forte radicamento territoriale e municipale (molti si battezzano nel nome del luogo, dal *Vieux Colombier* all'*Abbey Theatre*), e coltivano e forgiano il legame con i propri spettatori attraverso strumenti di cultura e comunicazione teatrale quali libri, bollettini e riviste¹⁰.

In mancanza di capitale economico, il loro pubblico è il loro capitale sociale, in complicità con il quale possono articolare discorsivamente la necessità dell'innovazione teatrale, la svolta verso un teatro di cultura e un teatro d'arte.

Di qui alla questione del teatro pubblico il passo è breve. L'appello per il teatro come bene culturale, sovvenzionato in quanto patrimonio pubblico, è logica conseguenza delle ragioni d'essere profonde, anti-commerciali, del movimento per la libera scena: la realtà del teatro pubblico, che si afferma pienamente in Europa solo dopo il secondo dopoguerra, è preparata da cinquant'anni di azione e mobilitazione ideale dei piccoli teatri e dei teatri d'arte.

Regia! (cfr. anche: unità stilistica)

"La creatività congiunta di regista e attore".

"La nostra reciproca fiducia crebbe ad una velocità incredibile".

"Decidemmo che l'intero ambito artistico sarebbe stato diviso in due parti, letteraria e produttiva. [...] A lui spettava l'ultima parola nella regione della forma, a me in quella del contenuto".

"La nostra disciplina, il volere dittoriale del regista-regisseur".

È nel segno della regia che i piccoli teatri e i teatri d'arte vincono sulla lunga durata la loro battaglia culturale con il teatro commerciale. Non che nei grandi teatri borghesi non si manifesti in parallelo l'esigenza del nuovo mestiere registico, che risponde come sappiamo alla necessità di coordinare e armonizzare l'alta specializzazione e parcellizzazione del lavoro creativo e allestitivo raggiunta sui loro fastosi palcoscenici. Ma il movimento per la libera scena coltiva la regia sotto altro segno. Essa sviluppa un carattere decisamente interpretativo: tale istanza culturale sta prendendo piede anche altrove, ma sono le programmatiche incursioni dei piccoli teatri nella nuova drammaturgia europea a esigere una regia decisamente intepretativa, capace di inventare, in assenza di convenzione, analoghi scenici dei nuovi mondi narrativi naturalistici, simbolistici e del dramma d'idee. Inoltre la regia si fa carico, nell'arcipelago dei piccoli teatri, di un segno fortemente utopico e progettuale, caratteristica davvero unica e distintiva.

La leadership registica si esercita infatti in virtù di utopie e istanze di rinnovamento teatrale condivise coralmente, conquista democraticamente il consenso, e non è in prima battuta pura tecnica, puro sapere di scrittura scenica, poiché ogni esperienza spettacolare serve alla costruzione di un discorso artistico più ampio e complesso. Al centro non troviamo mai la messa a punto di una traiettoria autoriale, bensì la crescita, la sperimentazione e l'organico forgiarsi artigiano di strade e linguaggi e strumenti e ragioni d'arte per la rifondazione del teatro. L'arte nuova della regia, così, si esercita nel confronto e nella relazione e muove da un'istanza dialogica. Internamente, in sede di lavoro creativo, come ci ricorda Nemirovic-Dancenko, si plasma in congiunzione con la creatività attoria - di qui lo sviluppo del filone pedagogico- e, d'altro lato, dialoga fittamente e intimamente con gli alter-ego che sono i dramaturg, o i consulenti letterari, o ancora altre figure portatrici di professionalità analoghe, fondamentali compagni di strada troppo spesso dimenticati dagli studi sulla regia: così Stanislavskij con Nemirovic-Dancenko, Yeats con Lady Gregory, Gordon Craig con Martin Shaw al tempo della Purcell Operatic Society, Edith Craig con Chris St. John nella Pioneer Players - e gli esempi potrebbero continuare all'infinito.

Esternamente i nuovi registi-intellettuali, in quanto leader e portavoce dei piccoli teatri, dialogano con il mondo tutto: intrecciano con diversi soggetti sociali ragione e senso dell'azione artistica, colgono nella società e nella cultura motivi di drammatizzazione e teatralizzazione, motivano attraverso le esperienze spettacolari l'utopia dell'incontro d'arte, contro la già massificante società dei consumi.

Questa regia progettuale, che agisce nel confronto e nella relazione, che nutre e si

1 Tale prospettiva è debitrice all'approccio allo studio della cultura proposto da P. Bourdieu, *Ragioni pratiche*, Il Mulino, 1995 (cfr. in part. il saggio *Per una scienza delle opere*, pp. 51-69).

2 Cfr. almeno J.-F. Dusigne, *Le Théâtre d'art aventure européenne du XXe siècle*, éd. Théâtrales, Paris, 1997, e AA.VV. (a cura di G. Banu), *Les cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, éd. Théâtrales, Paris, 2000; vd. inoltre il mio saggio, *Operare su piccolascala. L'arcipelago europeo (e americano) dei piccoli teatri e la cultura nuova della regia come arte, in La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, ed. Pagina, Bari, 2007, pp. 215-235.

3 Cfr. Roberta Gandolfi, *Operare su piccolascala... cit.*

4 M. Borie, *L'Artiste et/ou l'artisan*, in

nutre dell'habitat dei piccoli teatri, è il modello culturalmente vincente della civiltà teatrale del Novecento.

Unità stilistica

“...le regole essenziali per l'unità artistica dello spettacolo”.

Sotto tutte le latitudini estetiche - naturalista e simbolista, espressionista o costruttivista - l'unità artistica è parola d'ordine degli allestimenti dei piccoli teatri, è principio-guida della nuova arte della regia e aiuta a comprenderne i caratteri più strettamente legati all'operazione della scrittura scenica. Essa è ottenuta per via di un programmatico ricorso a principi di stilizzazione, come già notavano i primi attenti studiosi della nuova arte registica¹¹.

Ma attenzione: per quanto paradossale possa sembrare, l'unità artistica non è solo un fatto di stile nonché un imperativo estetico dell'arte modernista; essa emerge invece anche come risvolto scenico di una tensione comunitaria al rinnovamento teatrale. Il generale e prepotente emergere di principi di stilizzazione nella scrittura scenica rimanda infatti per tanti versi, a mio parere, alla dimensione operativa “su piccola scala” che caratterizza il movimento per la libera scena¹².

Secondo questa prospettiva, infatti, l'unità artistica delle proposte sceniche non denota tanto la firma individuale apposta allo spettacolo, bensì qualifica l'approdo del ciclo di lavoro e di ricerca portato avanti in dimensione di bottega all'interno dei piccoli teatri, ciclo di lavoro organico e cooperativo. L'unità stilistica è poi anche una risposta creativa e coerente alla povertà di mezzi di cui dispongono molte di queste scene; la celebre formulazione del *plateau nu* di Copeau è molto più (o non è soltanto) che una estetica autoriale, è un tratto caratterizzante l'orizzonte etico-estetico di gran parte del movimento per la libera scena. Nel periodo inglese e francese della decentralizzazione teatrale, il piccolo e il povero divengono tratti stilistici di scrittura scenica, oltre che di scala e condizione operativa. Si vuole qui insomma soltanto suggerire una direzione di studio: come una turbina che a seconda della velocità a cui gira emette suoni di frequenza diversa, anche il nodo dell'unità stilistica, cruciale per la stessa definizione di regia, può rimandare a paesaggi diversi a seconda dell'angolatura da cui lo si guarda.

Luigi Squarzina LE MIE “RADICI”

Stando a quanto mi si scrive, a me toccano proprio le origini, o meglio le radici delle “radici della regia”. La trasposizione botanica mi piace, riconosco il tocco di Claudio. Il tema l'ho affrontato varie volte. Presente in alcuni dei saggi raccolti in *Da Dioniso a Brecht*, '85, è esplicitato nel '76 nello scritto *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, accompagnato dall'autodenuncia di una crisi e dall'ipotesi di addivenire a una “teoria e tecnica dell'intervento teatrale sulla realtà”. I capitoli iniziali del *Romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, 2006, trattaggiano un percorso, opinabile s'intende, da Lessing a Copeau passando per Goethe, Laube Immermann e Dingelstedt, Nietzsche, i Meiningher, Appia, Antoine, Stanislavskij, Craig. Mi compete però avvertire che, quasi per istinto, ho sempre preso le distanze dal *post hoc ergo propter hoc*; storico, storiografia, sono categorie che rispetto ma alle quali mi accosto con esitazione: e contribuendo alla nascita del DAMS, '89/'90, non fui contrario all'allontanamento iniziale delle discipline dalle diciture ‘Storia di’, ‘Storia della’ e così via, in favore di un approccio operativo e critico. Per me, una successione temporale come quella citata non implica un concatenarsi necessario di cause ed effetti ma una serie di quelle baudelairiane “correspondances” che si rispondono “comme de longs échos qui de loin se confondent / avec une ténèbreuse et profonde unité.” Un'altra avvertenza. Nei limiti del possibile, mi sono sempre attenuto all'ammonimento di Proust a Gide, “On peut tout dire à condition de ne pas dire moi”.

Qui derogherò in pieno e sarò sempre *io* perché, non volendo ripetere il già scritto né azzardare alcunché di diverso, assumerò la mia vicenda come quella di chi ha vissuto in prima persona il ‘radicarsi’ della regia in un determinato paese.

Metto le mani avanti anche per giustificare la mancanza di altri nomi altrettanto e più meritevoli del mio. Quanto a me dunque, dal '53, di ritorno da una scholarship al Drama Department della Yale University (Alois Nagler dava un corso di Theaterwissenschaft), ero stato chiamato da Silvio d'Amico a dirigere, '53/'56, la Sezione Teatro Drammatico della grande *Enciclopedia dello Spettacolo*; contemporaneamente, i primi anni Cinquanta mi vedevano a capo con Vittorio Gassman del Teatro d'Arte Italiano per il primo *Amleto* integrale in Italia, evento applaudissimo, per un iperingenuo e disapprovatissimo *Tieste* di Seneca, idea di Artaud da lui non realizzata e per il mio *Tre quarti di luna*, '53, tragedia di una istanza totalizzan-

AA.VV., *Les cités du théâtre d'art*, cit.
5 R. Molinari, *Un percorso di lavoro*, in C. Meldelesie R. Molinari, *Il lavoro del dramma*, *Nel teatro delle teste con le ruote*, Milano, Ubilibri, 2007, p. 173.

6 F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

7 Adotto questo felice termine utilizzato da J. McDonald per indicare l'arcipelago dei teatri d'arte e dei piccoli teatri, cfr. *New Actors for the New Drama*, in *Drama and the Actor*, a c. di J. Redmond, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 123.

8 P. Giaché, *Consumare teatro*, “Teatro e Storia”, n. 19, 1997, pp. 349-370.

9 Anche Stanislavskij e Nemirovich-Danchenko progettano il teatro pensando al vasto pubblico urbano di diversi ceti sociali, in sintonia con la pratica russa dei teatri popolari; questo doveva anzi inizialmente essere il nome della loro impresa, ma vi si rinunciò per evitare la censura cui tali teatri erano soggetti, cfr. J.-F. Dusigne, *Le Théâtre d'art aventure européenne du XXe siècle*, cit., pp. 66-67.

10 A. Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leurs périodiques (1887-1934)*, Parigi, 1955.

11 S. Cheney, *The Most Important Thing in the Theatre*, “Theatre Arts Magazine”, n. 4, 1917, cit. in I. Aliverti, *L'internationalisation du théâtre d'art*, in AA.VV., *Les cités du théâtre d'art*, cit., p. 220.

12 Rimando a R. Gandolfi, *Operare su piccola scala*, cit., del quale parafraso qui alcuni passaggi.



te posta sul rapporto educativo. Nel '66, direttore con Ivo Chiesa del Teatro Stabile di Genova ('62/'76), fui fra i fondatori del Museo Biblioteca dell'Attore di quella città, e nel '68/'69, come già detto, del DAMS a Bologna, dove dal '71 al '76 ho tenuto la prima cattedra al mondo di Istituzioni di Regia, '71/'76: ultima ad imboccare certe strade, l'Italia ha poi di questi sorpassi da Formula Uno. Chiamato a Roma al Teatro Stabile mentre conservavo part time la cattedra al DAMS, nella Capitale ho vissuto, tenendo fede in linea di massima alla dichiarazione del '76, una stagione, '76/'84, quasi più da animatore che da regista, fra contrasti imprevedibili e occasioni eccezionali; poi sono passato a insegnare a Roma dalla metà degli Ottanta alla pensione, '92, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo alla Sapienza (Magistero) e alla III Università, attivandomi per farvi nascere un DAMS. Racconto questo per ri-tracciare il percorso nel campo degli studi oltreché in quello professionale della mia generazione di registi usciti dall'Accademia d'Arte Drammatica a guerra non ancora terminata (la Roma del '44 era libera ma dalla Linea Gotica alle Alpi si continuava a lottare), in un ambiente teatrale e culturale quasi tutto ostile e ossificato da vent'anni di fascismo.

Ci erano toccati compiti di aggiornamento e di trasformazione enormi, spropositati seppure affascinanti, non sempre coincidenti con le nostre ambizioni individuali, mentre altre personalità autonome – Visconti, Strehler – compivano scelte diverse; intendiamoci, nessun dovere collettivo ci legava fra noi, ma finché non si profilavano in ognuno tendenze artistiche ben chiare con la forza cogente di visioni, e finché gli ostacoli restavano l'ignoranza, le abitudini secolari, i comportamenti standard, gli interessi precostituiti, era un tacito "o tutti o nessuno", un periodico darsi appuntamenti e tentare bilanci, tant'è vero che il precisarsi delle idee coincideva spesso con la fine, anche traumatica, delle amicizie. E non c'è un tempo stabilito perché il frutto nel seme diventi seme nel frutto. Entrato nel settore del Teatro Pubblico, gli Stabili, troppo rapidamente tentati di divenire 'sistema', ho cercato in vari modi di sottrarmi alle tenaglie "interpretazione o creazione", "il didatta o lo sciamano", "Brecht o Artaud", "palcoscenico ideologico o spazio in cui agire", "attore strumento o attante libero", "teatro di compiacimento o teatro di disperazione" e via dicendo (onde scrivevo di *Crisi della regia*). Fra questi "modi": nella Roma del terrorismo ('78/'84) la teatralizzazione dello spazio urbano; oppure l'iniziativa ('82/'84) di Seminari Teatrali Integrati con gli adolescenti portatori di handicap e i diversi (ripresa nella Bologna dell' '86); o il teatro-nelle-scuole per i ragazzi con i ragazzi e dei ragazzi affidato anche a gruppi di ricerca che recitavano con il corpo e non dalla testa in su; o importando i migliori ensemble internazionali in spazi aperti e in locali recuperati (la Mnouchine a Villa Borghese, Brook in una saletta d'avanguardia e in un avvallamento sabbioso di periferia, Peter Stein a Ostia Antica, Foreman in un appartamento, Kantor alla Limonaia di Villa Torlonia, il New Mystery Play inglese in uno studio cinematografico abbandonato...), all'Argentina (il Living, Pina Baush, Wajda, ancora Brook per una *Carmen...*), e Mostre (Teatro nella Repubblica di Weimar e Piscator al Pala Expo di Via Nazionale rimesso in sesto, le finestre originali – le "rosti" - di Majakowskij...). Erano le prime Estati Romane, indigeste a settori dell'opinione colta ma imitate via dagli Assessori alla Cultura di quasi tutta Italia, il multianime 'Effimero' inventato e guidato da Renato Nicolini; spettacoli di ogni tipo, concerti rock nei parchi e classici a Massenzio, ballo popolare, dizioni di poesia, film, teatro di strada e quant'altro usciva dalla fantasia delle cooperative giovanili. Per delibera comunale, i finanziamenti dovevano venire dal Teatro di Roma con fondi extra, assegnati volta per volta, e io dovevo farli passare in Consiglio di Amministrazione, quattordici consiglieri rissosi di nomina partitica con i quali, convinto com'ero che anche così si fronteggiava il contagio brigatistico presso i giovani, affrontavo sedute che scavalcavano la mezzanotte (la mattina seguente provavo). Tutti divincolamenti, diciamo la verità, di un ex dell'Accademia per uscire dalla cornice della messinscena, circa duecento allestimenti fra prosa lirica radio TV, che lui stesso si era fabbricata. E temo proprio di essermi meritato l'accusa di aver messo in moto troppe cose portandone in fondo poche, uomo dai molti preventivi e dagli scarsi consuntivi, mentre altri si dedicavano giustamente a una loro unica, forte idea di teatro. *Mea culpa* non richiesto? Un po' di *examen de minuit* può rientrare, forse, nel quadro progettuale propostoci. Intanto dalla metà inoltrata dei Sessanta agli ultimi Ottanta del XIX Secolo, insomma dal risveglio studentesco alla caduta del Muro, era venuto dilagando il nuovissimo verbo americano, polacco, baltico.

Lo straziato e straziante Ventesimo Secolo aperto da Stanislavskij e da Craig – l'uno con l'educare l'attore a suscitare in sé il potere assopito di Mnemosyne, l'altro il cui riconoscimento nei testi capitali della sovranità di Tanathos, e cioè della soggettività, poneva l'io registico difronte non soltanto alla pagina ma a se stesso, intuizione offuscata dai proiettori puntati sulla sua Supermarionetta - ; dopo aver

patrocinato il succedersi e compenetrarsi di tante concezioni; fino ad implodere per opera di Artaud che sverginava ma legittimava i nuovi media usando la radiofonia per liquidare il *Giudizio di Dio*, e di Grotowski che, sempre esemplare, 'lasciava' tutto ricominciando a cercare il teatro nel DNA delle stirpi; si è chiuso con il dilemma meschino ma ineludibile di come non arrendersi alla valanga di immagini precipitata sulle case e sulle masse. E' confortante, da noi, la molteplicità delle offerte, la varietà di spettacoli non verbali, progettuali, provocatori, la decostruzione dei classici, sostenuti da critici che meritoriamente non discriminano fra eventi maggiori e minori; e le statistiche SIAE restano più che positive (attenti però a quanto contano i musical, le dizioni di poesie, le letture pubbliche di grandi testi e simili).

Va detto comunque che non sono mancati i *requiescat in pace*, gli sradicamenti: ancora rifacendomi ai miei ricordi, avevo steso per il Supplemento '81 dell'Encyclopedia Italiana, la Treccani, la voce REGIA continuando le precedenti curate da Silvio d'Amico; ebbene, nel Supplemento 2001 il lemma è scomparso fagocitato da una onnicomprensiva e collettanea voce TEATRO. E' il destino delle parole, secondo Bruno Migliorini. *Sic transit*, nonostante che essa continui a figurare imperterrita su ogni locandina e sia la protagonista della presente raccolta, simile al cavaliere del poema eroicomico che "andava combattendo ed era morto"? Così, tornando al 'tema' (ne sono uscito? la Riforma Gentile lo permetteva), anziché avanzare profezie certamente smentibili, preferisco invitare tutti noi, amici e colleghi, non, come qualcuno pur vorrebbe, a una visita alle catacombe dove pochi adepti rimasti partecipano a un rito ormai anacronistico; ma a considerare il nostro cammino attuale come fosse una *promenade en plein air* su un marciapiede di terra alberato, rilevato ogni tanto da rigonfiamenti e gibbosità partenti dagli alberi del bordo, anche da alcuni al di là dei muri: che siano queste "le radici della regia" tuttora vigorose e germinanti, che dobbiamo tenere d'occhio per non inciampare, e che però movimentano con felice aleatorietà la passeggiata togliendone certezze e monotonia?

Nota bene

La traduzione da Nemirovic-Dancenko mi pare eccellente. Poiché penso di essere l'unico "del mestiere" fra gli interpellati, mi permetto di integrare questo contributo documentario con qualche notazione personale. Le prime 'prove generali a teatro chiuso', da noi le impose Visconti; per la monumentale stazione ferroviaria della *Euridice* di Anouilh, il direttore di scena, l'impagabile Morozzi, passò la notte a cercare una macchina del caffè originale degli Anni Trenta. Il copione delle baruffe tra uffici e palcoscenico si replicava a Via Rovello al Piccolo Teatro. Lo spazio preso da Grassi per la burocrazia interna e per le "relazioni esterne" (leggi: politiche) era continuamente discusso da Strehler. Circolava una barzelletta: Grassi chiama la fedelissima segretaria e la interella: "Ma come? Nina! Abbiamo un teatro e nessuno mi dice niente?"



Franco Perrelli

PROTOREGIA O DELLA COMPLESSITÀ DEI PROCESSI

Ferdinando Taviani l'ha denominata la «lite della Regia» (cfr. *Discutere la regia*, «Primafila», 107, giugno 2004), vale a dire quel lungo, in fondo mai sospito dibattito fra gli studiosi per stabilire quando e come sia sorto questo fenomeno che, per i più, a livello storiografico, assurge a cifra caratterizzante (e non è poco) del Novecento teatrale. Si potrebbe avere l'impressione che la *lite* si sia recentemente riaccesa fra gli studiosi italiani: alcuni libri, un paio firmati da me (*William Bloch. La regia e la musica della vita*, Milano, LED, 2001; *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005), un altro da Roberto Alonge (*Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006), più lateralmente, un ulteriore contributo di Mara Fazio (*Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006), e, ancora, un convegno organizzato dal DAMS di Torino (20-22 dicembre 2006, di cui usciranno gli atti a fine 2007) hanno rilanciato il problema, tentando di reimpostarlo a partire non dalla *regia* conclamata e riconosciuta nei primi tre decenni del Novecento (alla quale in verità nessuno si sogna di negare il titolo di Regia con la R maiuscola, men che mai l'autore di questo articolo), ma dal tentativo di meglio conoscere e definire ambiti e tecniche della *protoregia*, in special modo ottocentesca, che appare, tra l'altro, un fenomeno molto sottovalutato nell'ambito della ricerca. Personalmente, credo che sia interessante occuparsi di un tema come la regia *non per litigare su di esso*, ma con un proposito più ampio: scardinare la *modellazione* (la costruzione storica per modelli scontati) o, volendo, le pigrizie abitudinarie, i riflessi condizionati, che, a suo tempo, ho avuto modo di definire baconianamente *idola theatri*; la ripetizione automatica cioè di affermazioni basate su alcune tradizioni storiografiche forti ed egemoni (Francia, Germania, Russia), a loro volta pun-



Casa di bambola di Ibsen. Bozzetto per l'allestimento dello spettacolo a Kristiana, 20 gennaio 1880.

tellate da un canone di documenti che, acquisiti, non vengono più ridiscussi o contestualizzati (pur appartenendo spesso a quel vischiosissimo materiale che sono i diari e le memorie, per esempio quelle di Antoine o di Stanislavskij), con un relativo impoverimento o una semplificazione dello sfondo storico, dei contesti e delle relazioni.

Altrove, in quest'ottica, mi sono permesso di richiamare metodologicamente la necessità foucaultiana di rimettere in questione le sintesi date per scontate (cfr. *In prima persona*, in «Il Castello di Elsinore», 54, 2006), considerando il tema della regia quasi un esempio elettivo per revisionare gli statuti della storiografia teatrale.

Nella storia delle arti, non credo nelle rotture, non credo, per intenderci, che la regia sia mai *nata* o stata *creata*; credo nel manifestarsi dei fenomeni alla coscienza storica per ampie modulazioni, credo nei lunghi processi ricchi di mediazioni, parallelamente convinto che l'avvicendarsi e il consolidarsi di tali modulazioni possano creare trasformazioni profonde che si rendono palpabili a certi livelli di maturazione. Per non ripetere quanto ho esposto nella *Seconda creazione* e per dare un'opportuna consistenza storica al mio intervento, voglio soffermarmi su un episodio che, a mio avviso, può dimostrare, per esempio, quanto relativa sia la presunta assoluta novità di taluni aspetti del lavoro di André Antoine, il che non vuol dire di contro che il Théâtre Libre non abbia importanza e che non sia stato un modello implicito per molti successivi laboratori e rilevanti fenomeni teatrali, solo che va visto e letto nel contesto di un movimento più generale, che, in questo caso almeno, non necessariamente ha come epicentro la capitale delle capitali dello spettacolo, Parigi. Prendiamo allora in considerazione Henrik Ibsen.

La storiografia teatrale gli dà ovviamente il giusto rilievo, ma per lo più come drammaturgo puro e come repertorio. Ibsen però ha anche una radicale incidenza sulle pratiche di palcoscenico e non furono infatti soltanto *Spettri* allestiti da Antoine a Parigi nel 1890 o l'accanita riflessione di Stanislavskij su *Nemico del popolo* nel 1906 (che getterebbe quantomeno le basi del suo presunto *metodo*) a costituire l'apice di una sperimentazione naturalistica (che molti ritengono essenziale per gli orientamenti dell'estetica teatrale moderna e la costituzione di avanzati statuti registici), esiste pure un notevole filone di ricerca teatrale scandinavo, che fiorisce a stretto e ovvio contatto con l'opera del norvegese e che è certo meno noto o celebrato, ma non per questo meno rilevante. Per individuarlo vediamo quindi che cosa succede al Teatro Reale di Stoccolma nel 1884 (tre anni prima della fondazione del Théâtre Libre). Allora, infatti, venne nominato dal sovrintendente di quella scena, Anders Willman, come «*förste regissör*», August Lindberg (1846-1916), un attore di origini umili e provinciali. Nella capitale, negli anni Sessanta, Lindberg aveva fatto il cameriere e frequentato per un breve periodo la scuola del Teatro Reale; in seguito, però, aveva lavorato soprattutto con le compagnie che battevano la provincia. Nel '74, affrontò il ruolo di Amleto, cui restò legato per quasi tutta la sua carriera, ma su cui la critica si espresse con riserve, specialmente per quanto riguardava l'impostazione nervosa e anticlassica del personaggio, nonché per i limiti (in fondo culturale) di dizione dell'attore.

Lindberg fece una faticosa gavetta, cercando in parallelo di formarsi con dei viaggi a Parigi e riuscì a farsi fama d'interprete realistico, e comunque – per citare Herman Bang (*Teatret, København, Schubotes Boghandel*, 1892, p. 321) – di «attore di provincia». Il 22 agosto 1883, a Helsingborg, città di confine fra Svezia e Danimarca, Lindberg allestì coraggiosamente, con una propria compagnia, *Spettri*, che nessun teatro del Nord Europa osava mettere in scena e, forte anche dei clamori di questa impresa, l'anno successivo, assunse il posto di «*förste regissör*» a Stoccolma. Semplificando, va premesso che tale funzione non corrispondeva, al Teatro Reale, né a quella dell'antico direttore di scena (*régisseur*) né assolutamente a quella del moderno regista: mai presente sui manifesti (almeno fino al 1894), si trattava in genere giusto di un attore che sovrintendeva agli allestimenti (nei quali spesso recitava), con una cura e uno studio che variavano molto a seconda dell'occasione, delle possibilità e delle sue personali intenzioni (S. Torsslöw, *Dramatenaktörernas republik*, Stockholm, Kungliga Dramatiska Teatern, 1975, p. 219 ss.).

Con questo, saremmo nella regola, nel canone ottocentesco del teatro d'attore, ignaro delle necessità di un coordinamento più cogente, ma il panorama non era così lineare nella seconda metà dell'Ottocento ed esistevano inquietudini e, se si vuole, interessanti eccezioni. Nella compagnia di giro di Lindberg, per l'appunto, si era particolarmente attenti all'istruzione scenica, alla memorizzazione accurata e alla recitazione d'assieme. L'attore e futuro grande impresario Albert Ranft, che lavorava con Lindberg, ricorda che costui «era un artista di prima classe, tutt'altro che la persona che ti dice giusto dove devi andare, fermarti o sederti. Preparava prima la scena e poi prendeva l'atto dal principio, analizzando i diversi ruoli» (A. Ranft, *Memoarer*, Stockholm, Norstedts, 1928, p. 75). Persino un'autorità (molto severa) come Ludvig Josephson, nel suo trattato sulla regia del 1892, riconosceva a Lindberg

di essere «certamente il più capace istruttore-regista fra coloro che in Svezia praticano anche l'arte dell'attore» (L. Josephson, *Teater-Regie. Regissörskap och i-scensättningskonst*, Stockholm, Adolf Bonnier, 1892, p. 23). Indubbiamente sensibile all'estetica del realismo (soprattutto quello ibleiano), Lindberg, insomma, affinava delle prassi di palcoscenico (la memoria, il coordinamento, la precisione dell'esecuzione ecc.), sviluppando, nella cornice del suo contesto storico, delle forme di *demiurgia* registica (diversa dalla *Regia* sperimentale e creativa di taluni maestri del Novecento, ma propedeutica a certe parziali categorie di lavoro della più corrente *regia* moderna, intesa come illustrazione e interpretazione della drammaturgia e sostegno degli attori), e cercò conseguentemente di conferire questo differente spessore del suo impegno, dentro l'istituzione, al suo titolo di «*förste regissör*». Nel 1884, fu pubblicata *L'anitra selvatica*, con la quale Ibsen si era deliberatamente riproposto esiti sperimentali; schematizzando: un livello del realismo più sbilanciato verso il simbolismo. Lindberg comprese subito: «Mi gira la testa. Che compiti inconsueti per noi attori. Mai ci siamo trovati di fronte a qualcosa di simile» (cit. in P. Lindberg, *August Lindberg skådespelare och männskan*, Stockholm, Natur & Kultur, 1943, p. 146). Subito volle allestire il dramma, ma da «*förste regissör*» di nuovo taglio, cominciando, in primo luogo, a scardinare il bastione delle convenzioni sceniche, il fortissimo retaggio del sistema dei ruoli.

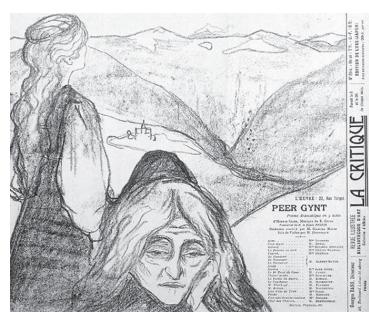
Il primo problema da risolvere era quello della protagonista, Hedvig, che, da copione, aveva appena 14 anni. Quale attrice poteva mai misurarsi con un ruolo al limite fra l'infanzia e l'adolescenza e tutto giocato proprio sui problematici sentimenti di quest'età per antonomasia *difficile*? Proprio nel suo saggio su questo allestimento di Lindberg, Frans von Schéele sarà categorico: «Questa bambina cresciuta e sognatrice non potrà mai essere interpretata illusoriamente; difficile trovare in qualche scena al mondo una *ingénue* di quel carattere» (F. von Schéele, *"Vildanden" på Dramatiska teatern i Stockholm*, in «Ny Svensk Tidskrift», febbraio 1885, pp. 172-3). Non si deve affatto credere che all'epoca la faccenda fosse di tanto ovvia risoluzione: la prima Hedvig danese, Betty Hennings, per l'appunto una famosa *ingénue*, al debutto del dramma al prestigioso Teatro Reale di Copenaghen, il 22 febbraio 1885, aveva 35 anni e lo stesso Ibsen non avrebbe mai avuto nulla da eccepire sulla sua peraltro virtuosistica prestazione. Del resto, la storica produzione, che si era avvalsa dell'istruzione di William Bloch, sarebbe rimasta in repertorio ancora nel 1921 (nella ripresa di Nicolai Neiendam) e le foto di scena ci mostrano una fin troppo *matura*, anzi surreale Hedvig, interpretata a 53 anni dalla prima attrice Anna Bloch. Certe convenzioni erano e sarebbero state tenaci, eppure scricchiolavano, e quando, a Stoccolma, la Hwasser aveva interpretato Nora in *Casa di bambola* quasi cinquantenne, qualche critico aveva avuto da ridire, mentre, a Bergen, per il debutto assoluto dell'*Anitra selvatica*, il 9 gennaio 1885, la parte di Hedvig era stata affidata a Didrikke Tollefsen (classe 1863); a Kristiania, l'11 gennaio, a Lully Krohn (classe 1862). Si sentiva insomma la necessità di valorizzare quantomeno le attrici più giovani (e meno famose), tentando di avvicinarsi a un criterio di verosimiglianza; così, Lindberg si recò alla scuola del Teatro Reale e puntò su una certa Lotten Seelig, debuttante assoluta, figlia diciassettenne di un libraio antiquario, d'indole contemplativa, con la quale incominciò a provare il non facile ruolo. Parallelamente, rimescolò tutta la distribuzione: la parte del protagonista maschile Hjalmar Ekdal sarebbe dovuta andare a rigore a un primo attore del Teatro Reale e passò invece allo stesso Lindberg; il ruolo di Relling fu attribuito a un noto interprete di commedie come Gustaf Fredrikson e quello di Gina, moglie del fotografo e singolare personaggio proletario, a un'attrice di secondo piano, Emma Lindström. Si attuava in tal modo una vera rivoluzione del sistema dei ruoli, fino all'utilizzo di attori inesperti, quasi dilettanti, che anticipa senza dubbio certe mosse di Antoine. Ci furono naturalmente proteste fra i primi attori, ma la direzione fece quadrato con Lindberg e soprattutto all'attrice brillante Ellen Hartman – famosa, tra l'altro, per la sua deliberata e totale incomprensione dell'utilità dell'istruzione scenica (cfr. P. Lindberg, *August Lindberg* cit., p. 162) – fu fatto presente che il ruolo di Hedvig non era in nessun modo adeguato alla sua indole. Le polemiche rimbalzarono sulla stampa ed è molto interessante osservare che la colpa del rivolgimento, ovvero «la stranezza che un'allieva sconosciuta e un'interprete di ruoli da cameriera avessero la precedenza su delle artiste intelligenti», fosse attribuita non tanto a banali intrighi di teatro, quanto alla nuova sensibilità registica di Lindberg, perché ormai – scrisse sconsolatamente, ma significativamente, Hjalmar Sandberg, il critico di «Nya Dagligt Allehanda» (22 dicembre 1884) – «l'istruzione [dressyren] rimpiazza quel che manca nel talento artistico». In quest'ultima affermazione, Sandberg sembrava cogliere (e paventare) un epocale slittamento dall'autonomia assoluta dell'attore-artisti, del genio dotato di naturale intelligenza e talento, a un attore di nuo-

vo tipo, che s’impose dai margini dell’arte e che può scalarne le vette attraverso la scuola e l’istruzione di qualcuno che si avverte ancora imperfettamente (ma minacciosamente) come un *regista*. Si cercò di coinvolgere nel bruciante dibattito Ibsen (la distribuzione dei ruoli era per tradizione un privilegio riconosciuto agli autori) e Lindberg stesso sentì di doversi difendere di fronte al drammaturgo, enunciando il manifesto della propria rivoluzione teatrale: «Stabilito che dovessi mettere in scena *L'anitra selvatica*, ho consigliato la direzione del teatro di non avere riguardo alcuno, nella distribuzione delle parti, né del nome né della posizione né dell’anzianità, ma solo del carattere e delle qualità esteriori e interiori dei ruoli. Ed è quanto è stato fatto. [...] Con la sua ultima opera ci ritroviamo su un territorio del tutto incontaminato, nel quale ci si deve fare strada con zappa e badile. Questi sono personaggi del tutto nuovi, dove arriveremmo con le solite convenzioni teatrali? Con elementi che si sono allontanati dalla natura, recitando tutta la vita le commedie francesi da Boulevard. Questa è stata la mia idea in *Spettri* ed è rimasta la stessa nell’*Anitra selvatica*» (Ibsens brevväxling med Dramatiska teatern, a cura di S. Torsslow, «Dramatens Skriftserie», n. 1, Stockholm, 1973, p. 34; U.-B. Lagerroth, *Ett teaterliv i Ibsens tjänst*, in AA. VV., «Bunden af en takskyld uden lige». Om svenska språklig Ibsen-formidling 1857-1906, a cura di V. Ystad-K. Brynhildsvoll-R. Lysell, Oslo, Aschehoug, 2005, p. 117). Ibsen, almeno inizialmente, si tenne il più possibile fuori della mischia e, alla fine, *L'anitra selvatica* poté debuttare il 30 gennaio 1885. Lo spettacolo ebbe più successo che altrove in Scandinavia e in larga parte grazie alla messinscena di Lindberg e all’affermazione della vivida Lotten Seelig, pur presentando complessivamente alcune disomogeneità (tra l’altro, l’impressione che si ha scorrendo le recensioni, relativamente ai ruoli minori, è ancora di un’irrisolta mescolanza di naturalismo e antichi vezzi di palcoscenico). Sulla stampa, comunque, persino il nemico Sandberg («*Nya Dagligt Allehanda*» del 31 gennaio) attribuì lo straordinario successo della Seelig all’istruzione di Lindberg, che attaccò però per aver affidato la parte di Gina all’inconsistente Lindström. Il critico, a dire il vero, concedeva a Lindberg di aver lavorato molto sull’attrice, ma faceva vieppiù affiorare la sua contrarietà per un’evidente contaminazione che lo stile *alto* del Teatro Reale veniva a subire dall’influsso *basso* della pratica delle compagnie di giro (da cui Lindberg proveniva) di affidarsi ad attori non sperimentati (alla Antoine, appunto) per tentare dei ruoli nuovi: «Se certe tradizioni dovessero sul serio attecchire sulla nostra prima scena drammatica, ci sarebbe il rischio che la rovina artistica comportasse presto pure quella economica. Il contributo statale presuppone per l’appunto certi doveri per un’istituzione scenica, tra l’altro quello di utilizzare in ogni caso le forze migliori». Sandberg fu piuttosto negativo anche sul ruolo tenuto da Lindberg (uno Hjalmar con «l’aria e l’intonazione alla Osvald-Amleto»), che in effetti fu in generale molto dibattuto dalla critica. Certo, lo Hjalmar di Lindberg presentava una tendenza all’indeciso e al vago, a quello che sarebbe stato definito uno «stile non caratterizzato», che poteva lasciare un’impressione magari poco chiara (vedi G. Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, Stockholm, Bonniers, 1918, II, pp. 358-9), ma che, per noi, oggi, potrebbe apparire come un’ulteriore lacerazione del sistema dei ruoli in auge all’epoca. Venendo all’apparato scenico, va notato che la drammaturgia ibseniana, a Stoccolma (e altrove), aveva già indotto, negli anni Ottanta, una certa rivoluzione realistica e volumetrica dell’ambientazione (M. Wirmark, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899*, Stockholm, Carlssons, 2000, p. 206 ss.) e, su «*Dagens Nyheter*» del 31 gennaio, leggiamo ancora, a proposito dell’allestimento di Lindberg, che «Andreas Brolin aveva dipinto per *L'anitra selvatica* una scenografia particolarmente efficace con una superba illuminazione». Nel più positivo articolo del critico realista Gustaf af Geijerstam («*Aftonbladet*», 31 gennaio) apprendiamo che l’istruzione di Lindberg si era strettamente confrontata con la *regia* d’autore, costituita cioè dalle didascalie del dramma: la scena del primo atto, in casa del grossista Werle, nell’allestimento del Teatro Reale, non presentava nulla di sorprendente e seguiva giusto le indicazioni ibseniane; nei successivi quattro atti, la bizzarra soffitta con lo studio fotografico era ricostruita con cura e «meritavano particolare riconoscimento le luci differenti per ciascun atto, che avevano un effettivo significato per l’atmosfera che Ibsen intendeva suscitare». Inoltre, «era anche una giusta idea far sì che ci fossero tutti gli apparati fotografici, con l’eccezione della prima scena del quarto atto, quando stanno in disparte, come se non fossero usati troppo spesso. Lo studio di Hjalmar Ekdal dovrebbe essere più un salotto che uno studio». Se Lindberg si era largamente adeguato alle prescrizioni delle didascalie ibseniane, cesellando qualche dettaglio, aveva però fatto in modo che i suoi attori si muovessero all’interno della scena, evitando la linea della ribalta; l’istruttore aveva poi introdotto nell’arredamento puntuali elementi realistici come maniglie vere e proprie per vere e proprie porte e si era spinto a mostrare, nello

studio di Hjalmar Ekdal, persino un canterano con lavandino e vaso da notte. Questo mobile, un connotato di umile realtà, «mai visto prima sulla scena, [...] usato per lavarsi le mani, il cui sportello si apriva con cautela *davanti* allo spettatore», divenne un po' il simbolo *eversivo* dell'allestimento e pudicamente scomparve, allorché l'istruttore – infine in rotta con la direzione che l'aveva tanto sostenuto – lasciò di lì a non molto (appena nel giugno del 1885) il Teatro Reale (cit. da un articolo di G. Nordensvan del 1901 in U.-B. Lagerroth, *Ett teaterliv i Ibsens tjänst* cit., p. 119).

Ibsen era entrato tardi e piuttosto diplomaticamente nella polemica, che si era trascinata anche dopo il successo del debutto, riuscendo in qualche modo a non dar torto a nessuno, ma qui almeno non è questo che c'interessa. Nel 1884-5, *L'anitra selvatica*, pur con le sue discontinuità evidenti, nel contesto storico-teatrale dell'epoca, fu uno dei momenti (quantunque scarsamente rilevato) più sperimentali della messinscena europea. Non a caso, proprio attorno a quel testo ibseniano stavano ruotando in Scandinavia vari allestimenti d'innovativo taglio realistico, al limite di una più moderna consapevolezza della regia, come le memorabili messinscene di Bjørn Bjørnson al Kristiania Theater e di William Bloch al Teatro Reale di Copenaghen. Quella di Lindberg s'inseriva in questo contesto di maturazione di una protoregia interpretativa, che era certo incrementata da una drammaturgia d'avanguardia come quella ibseniana, ma che appariva pure molto sensibile, in proprio, nella risposta estetica e pragmatica allo stimolo drammaturgico. Albert Ranft, che era molto vicino a Lindberg, ci racconta, nelle sue memorie, la grande disillusione del collega per il suo breve e assai travagliato impegno al Teatro Reale, ma ci conferma anche che la sua estromissione avvenne alla fin fine proprio sul fronte di una più moderna concezione della messinscena: «Il personale all'epoca non era abituato a sentire i consigli e gli ordini, comunicati dal regista [den sceniske regissören].

Ognuno faceva come voleva, parlava a mezza voce durante le prove e trattava il regista come un garzone tappezziere, che si doveva occupare soltanto che i mobili e le scene fossero in ordine e secondo il desiderio degli attori. Gli illustri artisti non stavano a pensare che la definizione di *regissör* rimandava alla parola latina *regere*, che vuol dire dirigere, sicché il *regissör* dovrebbe essere un direttore. Era scontato che Lindberg non si trovasse in quella posizione...» (A. Ranft, *Memoarer* cit., pp. 96-7). Indubbiamente, Lindberg al Teatro Reale incontrò difficoltà dupliche: di merito (l'adesione al realismo) e, per così dire, anche di classe (la sua origine proletaria); un testo come *L'anitra selvatica* finiva solo per aggravare la portata di tale complicata posizione. Infatti, gli elementi umili messi sorprendentemente in gioco da Ibsen nel suo copione – fra i tanti, l'eroina infantile; il ruolo *senza qualità* di Gina; l'ambientazione in una soffitta stipata di cianfrusaglie e oggetti poveri – non potevano che trovare una profonda risonanza in un artista senza formazione accademica come Lindberg, sia a livello di concezione dei ruoli sia di ambientazione. I suoi esperimenti con la Lindström e con la Seelig erano, dopo tutto, concepibili solo nella dimensione informale degli attori di secondo rango e provinciali, la stessa che avrebbe potuto tollerare sul palcoscenico la caduta di gusto dell'ostentazione di un canterano. È davvero emblematico che anche al colto istruttore Harald Molander sfugga a proposito di Lindberg – proprio in un articolo che parla molto del vicino allestimento dell'*Anitra selvatica* – la poco gentile definizione di «*landsortdirektör*», direttore di provincia (H. Molander, con pseudonimo Un Monsieur de l'orchestre, *Svensk dramatisk konst II*, in «Ny Svensk Tidskrift», 1885, p. 275). L'episodio che abbiamo delineato non mostra la *nascita* della regia, mette giusto in evidenza un serie di microsegnali che, in convergenza, fanno intuire la costituzione di una nuova dimensione estetica e di mestiere relativa alla massa in scena. Non foss'altro per l'implicazione di personaggi come Ibsen, questa però non è affatto una vicenda *minore* e il noto regista Gustaf Linden ha infatti scritto: «Vedemmo forse per la prima volta al Nord la nuova arte registica del Naturalismo» (P. Lindberg, *August Lindberg* cit., p. 151); ciononostante resta consegnata a una specie di locale o periferica storia del teatro, che riguarda la Svezia, al più il Nord dell'Europa, senza riuscire a interagire con quanto, per esempio, è successo (dopo) a Parigi, attorno ad Antoine e auspice un'autorità intellettuale come Zola. Se si fosse in grado di creare interconnessioni fra questo e decine di altri coevi episodi, più o meno di analogo peso e significato, avremmo un reticolo storico più complesso e senz'altro più completo. Pertanto, non è proprio il caso di *litigare* sulla regia, ma di cedere al fascino della complessità e della molteplicità dei processi (anche meno clamorosi e periferici) in atto e in continuità fra Otto e Novecento e di restare refrattari agli schemi ereditati e mai messi alla prova. Il discorso sulla regia sia, così, solo un cavallo di Troia in vista di un oculato revisionismo che possa estendersi anche ad altri settori della storia dello spettacolo.



Manifesto di Munch per l'allestimento del *Peer Gynt* al Théâtre de l'Oeuvre

Annalisa Sacchi

PER UNA PROSPETTIVA MODERNISTA: IL BASSO MATERIALISMO DELLA REGIA



Olympia di Manet

Il "naturalismo" e la categoria del "basso-materialismo"

Che la regia, a partire dalla sua genesi fine-ottocentesca, immetta nella scena i semi della modernità è questione ormai acquisita dalla storiografia teatrale, mentre rimane aperto il campo d'investigazione su cosa questa modernità comporti e in che rapporto si collochi rispetto alla più vasta campitura artistica e sociale. Conviene innanzitutto chiarire che la nascita della regia dovrebbe essere analizzata non tanto alla luce di una generica idea di modernità (ovvero con il *fatto* della vita moderna), quanto in relazione al dominio più specifico del modernismo (ovvero quella trama complessa di esperienze artistiche che tentano di articolare, e in parte di orientare, i *processi* della modernità). È quindi necessario sottolineare che esistono molti modernismi, come esistono una serie di miti fondativi del modernismo: la rivoluzione, il rifiuto della tradizione, l'astrazione, la purezza, l'originalità, il prospettivismo multiplo, la velocità, la macchina... Ma esiste, ed è ciò che intendo analizzare, un *rimosso*, uno scarto del modernismo che, oggi, apre nuove e fertili prospettive d'analisi. Un tale *rimosso* fa sorgere le fluttuazioni d'intensità che slabbrano, che declassano il modernismo, senza però seppellirlo e perpetrare il lutto, come ancora pretende di fare un certo tipo di "postmodernismo". Quello che intendo in questa sede analizzare è precisamente il ruolo di un simile *rimosso* che, sulla scorta di una nota definizione batailleana, chiamerò il *basso materialismo*¹.

Indico con questo termine un principio che non riguarda propriamente né la forma né il contenuto dell'opera (l'opposizione metafisica *par excellance* del modernismo), ma l'operazione che *distrae* entrambi. Si tratta di uno slittamento verso il basso il quale, insinuato nell'unità del modernismo, provoca un'alterazione che non si riduce alla negazione del principio, ma a una sua *messa in moto*, a una ridistribuzione del senso dato e gelidificato. Ciò che intendo proporre è che, perché si possano rintracciare delle traiettorie ritornanti nei processi registici (dall'epoca modernista delle origini al contemporaneo), bisogna guardare innanzitutto al *sub* e non al *sur*, al basso materialismo piuttosto che all'idealismo.

Sarà dunque utile passare alcune esperienze registiche delle origini, e in particolare quelle orbitanti entro il dominio del naturalismo, alla prova della categoria del basso materialismo. L'obiettivo non è quello di illuminare delle invarianti, ma di far trasalire un poco l'impianto stesso del progetto conoscitivo del modernismo, tradizionalmente preso nella tensione tra alcuni miti fondativi come l'astrazione e lo straniamento. Se per il modernismo "idealistico" la tragedia dell'arte è quella d'essere costretta a creare un altro mondo con la stessa materia di quello che vorrebbe oltrepassare, il basso materialismo funziona come operazione non di sublimazione, ma di ulteriore abbassamento del dato fenomenologico. Esso è, in questo senso, l'arcano del materialismo. Ciò la sua verità rimossa, la sua ridicola conclusione: quel che ha di più basso.

Bataille proporrà questa definizione, per la prima volta, alla fine degli anni venti, all'interno del suo progetto sull'informe. Adottarla in questa sede a fianco delle prime opere coerentemente ascrivibili al dominio del modernismo non vuol certo ipotizzare delle anticipazioni (Bataille stesso, del resto, scorgerà i contorni di certo basso materialismo a partire dall'opera di Manet, in particolare nella sua analisi di *Olympia*), ma attualizzare un'analisi capace di prendere in contropelo il *mainstream* culturale rappresentato dal modernismo.

Alla luce del basso materialismo, infatti, i miti modernisti si caricano di nuova luce. *Olympia*, ad esempio (sebbene non sia considerato "il primo quadro" dell'arte moderna, poiché in genere il primato è assegnato a *Le déjeuner sur l'herbe*) rappresenta, scrive Georges Bataille, "il primo capolavoro del quale la folla ha riso solennemente"², e questo scandalo senza precedenti gli ha immediatamente conferito l'impatto di una rottura radicale³.

Sul fronte estetico, la novità introdotta dall'opera non era sfuggita a un contemporaneo come Zola⁴, che nel 1867 scriveva: "Édouard Manet si è chiesto perché mentire, perché non dire la verità; ci ha fatto conoscere *Olympia*, questa figlia del nostro tempo, che incontrate sui marciapiedi, con le magre spalle strette dentro uno scialotto di lana stinta"⁵ e prosegue affermando che Manet era riuscito in modo ammirabile a tradurre "le realtà degli oggetti e delle creature".

Sempre nel 1867 Zola compone *Thérèse Raquin*, la quale verrà riadattata dall'autore stesso per la scena e allestita nel 1873 a Parigi al Théâtre de la Renaissance.

Era il primo dramma coerentemente ascrivibile al naturalismo e proponeva una visione della scena radicalmente nuova già a partire dal tenore delle indicazioni

sceniche. Che esista una consonanza profonda tra *Olympia* e l'autore che contribuirà alla sterzata radicale della scena teatrale è implicito già dalla qualità dei rapporti intercorsi tra Manet e Zola. Che lo fosse per i contemporanei lo ricorda André Antoine, sottolineando come, al suo apparire, *Thérèse Raquin* fosse stata letta dalla critica come uno scandalo non minore a quello provocato dalla famosa tela. In una lettera al direttore dell'«*Echo de Paris*» (2 giugno 1890) Antoine, polemizzando contro il critico Alberto Wolff, ne stigmatizza il tono reazionario citando uno stralcio della recensione che egli aveva riservato al lavoro di Zola: «La mia curiosità è sdruciolata, in questi giorni, in una pozzanghera di fango e di sangue, che si chiama *Thérèse Raquin*. Entusiasta d'ogni crudezza, il signor Zola ha già pubblicato la *Confessione di Claudio*, ch'era l'idillio di uno studente e di una prostituta: egli vede la donna come il signor Manet la dipinge, color di fango, con rosee imbellettature [corsivo nostro]»⁶.

Il moto di desublimazione del registro accademico innescato da Manet è irreversibile: contagia la scrittura di Zola e irrompe, per suo tramite, nella scena. Non è qui in gioco lo spettro del naturalismo, il mondo 'filmato' dal suo linguaggio prosaico, quanto la vocazione al basso di un certo tipo di modernismo che, nel naturalismo, trovò certamente un volano privilegiato.

Al pari dell'ambito artistico e in stretta relazione con questo, in campo teatrale la modernità viene allora contagiata da un concettualizzazione relativa non tanto al perimetro del naturalismo, quanto nei termini di un basso materialismo e di un mutato rapporto con il reale che si trasmette durante tutto il corso del secolo XX fino a contagiare la scena contemporanea. Il basso materialismo si rivela dunque come il rimosso capace di compiere del tutto il ciclo della modernità: è, in questo senso, ablazione dell'idealità, *deposizione* della trasfigurazione a favore di una totale prossimità delle cose.

Thérèse Raquin, il valore d'uso dell'oggetto

Nel valutare il ruolo del basso materialismo entro il quadro delle strategie registiche, converrà riferirsi alla nozione di *scrittura scenica*, raccogliendo le indicazioni di quanti hanno letto nel suo avvento il carattere peculiare della rivoluzione registica. Il concetto di scrittura scenica appare infatti intimamente intrecciato, sin dalle origini, a una serie di componenti materiche (o meglio, basso-materiali) i cui preliminari indizi si saldano all'esegesi naturalista. Infatti, come ha notato Lorenzo Mango, lo spessore della materialità fa il suo ingresso in scena, attraverso un disegno coerente e votato ad affermare le logiche nel naturalismo, sulla scorta delle indicazioni di poetica espresse da Zola nel suo manifesto teorico. Un compendio di tali visioni era apparso qualche anno prima della pubblicazione de *Le naturalisme au théâtre* (1881) e proprio all'interno di quella *Thérèse Raquin* di cui si è accennato. «Mango scrive: Nella quarta e quinta scena del quarto atto di *Teresa Raquin*, scrive Zola nella didascalia, la protagonista è colta mentre pulisce un piede d'insalata. È un'indicazione semplice, se si vuole anche banale, eppure straordinariamente rivoluzionaria rispetto alle abitudini di un teatro, come quello ottocentesco, che limitava la presenza dell'oggetto (quando pure c'era) al semplice contorno scenografico. Quel piede d'insalata è, per molti versi, più 'nuovo' della struttura stessa di un testo che cerca di essere spietatamente realistico ma appare ancora profondamente impregnato degli umori del *melò*. L'insalata lavata 'in pubblico', senza pudori, nello squallore di una cucina piccolo borghese è il mondo di *Teresa Raquin*, la radice visibile della sua tragedia. Sembra quasi che Zola intenda dare all'oggetto un peso ed un significato tutti particolari, facendone, ad un tempo, una sorta di catalizzatore dello sguardo (in quanto obbliga a 'vedere' la situazione drammatica) e un sostegno importantissimo per la recitazione (attraverso una manipolazione delle cose che garantisce della sua autenticità e naturalezza). Attribuendogli, in sostanza, un rilievo tutt'altro che marginale o puramente decorativo. La rappresentazione fedele e dettagliata della realtà passa attraverso la presenza di un mondo di cose che hanno, certo, una funzione descrittiva ma intervengono anche, in maniera decisiva, nel dare forma all'azione.

È in questa direzione che lo assumerà Antoine facendone uno dei segni distintivi della nascente idea di regia [corsivo nostro]»⁷.

Non si può condannare la magrezza essenziale che il mondo delle cose assume nel naturalismo, il loro essere in definitiva portatrici di tautologie, perché una tale schiettezza è accompagnata da una miriade di qualità su cui si appoggia l'azione: il piede d'insalata non è previsto per essere esibito, ma perché *Teresa* sia colta nell'atto di lavarlo. L'oggetto non è così semplicemente ostentato, ma è aperto all'uso, non è congelato in uno stato generico, ma agito ai suoi stati qualificanti.

Tale utilizzo del mondo delle cose viene avvertito con chiarezza da Zola, la cui capacità peculiare – come del resto quella di Manet, donde la particolare confidenza artistica che li legò – sarebbe quella di «vedere tramite oggetti»⁸, e così l'oggetto, da

elemento essenzialmente strumentale alla funzione decorativa, fa irruzione in modo eclatante e “basso” nella scena, si insinua al centro della rappresentazione.

La “bassezza” del motivo (il piede d’insalata in questo caso, ma come non menzionare i veri quarti di manzo che Antoine presentò in scena nel 1888, in occasione dell’allestimento dei *Bouchers* di Igres) viene a disturbare la messa a distanza compiuta dalla rappresentazione, mina alla base il principio di finzione. Ma non si riduce a un esperimento formale: è, viceversa, un attacco. E in quanto tale viene vissuto dal pubblico che, come di fronte a *Olympia*, ride ad esempio della vera fontana introdotta da Antoine nell’allestimento della *Cavalleria rusticana*.

Se *Olympia* è la negazione dell’Olimpo, *Thérèse Raquin* e i *Bouchers* messi in scena da Antoine sono sabotaggi contro l’idealità. L’insalata è un motivo analogo a quel “color di fango” con cui Manet dipingerebbe la donna e che non a caso colpisce Antoine spingendolo a riportare nei suoi ricordi, con volontà polemica, l’opinione di Wolff; è, inoltre, un motivo riconducibile in pieno a quella *grisaille* scenica che verrà contestata al teatro naturalista. È un motivo basso: meglio, basso–materiale.

Mango sottolinea che citare il caso di Zola sia fondamentale per testimoniare come il ruolo scenico dell’oggetto rappresenti un motivo di riflessione fin dalle prime battute del teatro moderno, all’alba dell’affermarsi della regia come specifico ambito linguistico e in relazione al definirsi della scrittura scenica come codice peculiare, endogeno, del linguaggio teatrale. In questo, la posizione dello studioso si pone in linea tanto con le analisi di Roger Planchon (cui si deve la definizione stessa di “scrittura scenica”) che con quelle di Giuseppe Bartolucci, riprese poi da Umberto Artioli. Quest’ultimo, in particolare, ha insistito su come sia precisamente l’insediamento degli oggetti in scena, la loro materialità, la loro consistenza, a determinare dall’inizio la scrittura scenica come codice linguistico proprio del teatro di regia primonovecentesco.

Sebbene l’uso dell’oggetto reale non fosse estraneo al teatro pre-naturalista⁹, la novità introdotta da Antoine è il diverso e più coerente statuto assegnato all’oggetto, che non si manifesta più celebrativamente o disordinatamente, come scrive Bartolucci: “in uno spazio scenico di cui gli attori non tenevano conto, se non per imporre se stessi, e nel quale qualsiasi costruzione era dettata da una sua non materialità dovendo gli oggetti soprattutto alludere oppure essere fastosamente rappresentativi”¹⁰.

E prosegue: “E così c’è voluta l’operazione di materialità compiuta e prospettata dal naturalismo perché questi oggetti si proponessero come elementi costitutivi della rappresentazione sia per se stessi che come insieme scenografico, ed è per mezzo della loro ‘fisicità’ che gli interpreti hanno cominciato a muoversi con la precisa convinzione e necessità di dover fare i conti con loro”¹¹.

L’oggetto dunque non vive di vita propria, ma in funzione dello scopo a cui l’uomo lo piegherà, e sulla scena il suo valore è sospeso nell’intervallo tra l’attimo in cui vi è stato deposto e quello in cui verrà infine utilizzato. È insomma con la scoperta del coefficiente materico, della densità dell’oggetto, che il teatro inaugura la sua stagione moderna, destinata poi a scandagliare i fondali profondi della psicologia grazie al lavoro di Stanislavskij. Ed è a partire da Antoine che si impone la scena–oggetto, la scena come materialità, la scena restituita al contatto con l’uomo, e in questo senso il regista francese, grazie all’appoggio teorico fornito da Zola, sconvolse veramente il campo del teatro, al di là di quanto poteva fare il naturalismo. La quotidianità minuta che assedia la scena del teatro antoiniano rendendola brulicante d’oggetti afferma una banalità della massima importanza. Essa vuole rimandare all’esistenza come la viviamo, nella sua spontaneità, perché nel momento in cui essa è vissuta si sottrae a ogni organizzazione del pensiero. Ecco perché anche nella scena eechoviana di Stanislavskij si può affermare la profondità del superficiale, il carattere essenziale del dettaglio rumoristico, la precisione determinante dell’oggetto dimesso. In essa si impone una bassezza cruciale perché dotata di due bordi: quello sordido e stagnante e quello inesauribile, perché capace di selezionare e rendere sensibile la corrente stessa della vita, il movimento stesso dell’uomo. La definizione “basso materialismo” ha infatti il vantaggio che dialetticamente essa si riferisce, da un lato, a una qualità dell’oggetto, a una sua abietta e cogente apparenza esterna e, dall’altro, all’esistenza dell’oggetto in un determinato mondo sociale, a partire dal quale viene edificata la “verità” della scena e, in sua funzione, la “verità” della recitazione.

L’oggetto non si dà, dunque, se non in funzione dell’uomo e dell’utilizzo cui esso lo piega, e la potenza rivoluzionaria del suo impiego si annichilisce quando diviene servile a uno spartito calligrafico, all’ipertrofia del motivo analitico riservato dal regista alla componente testuale. Bartolucci, a questo proposito, commenta: “E certo non è il caso di riproporre qualsiasi nostalgia di naturalismo [...], perché sappiamo bene che tutta la drammaturgia che seguì da esso, tutta la ricerca che venne poi, è stata una continua, pressante e coerente lotta al verosimile e all’imitativo; quanto di far risaltare la natura essenzialmente positiva della funzio-

1 Cfr. G. Bataille, trad. it. *Documents*, Bari, Dedalo, 1974; in particolare le voci *Materialismo* e *Il basso materialismo e la gnosie*. La centralità del concetto merita una più dettagliata spiegazione. Tra il 1929 e il 1930 Georges Bataille pubblica, all’interno del *Dictionnaire critique* della rivista “Documents”, due voci che segnano la genesi del concetto di *basso materialismo*: “Matérialisme”, e “Le bas matérialisme et la gnose”. L’intenzione di Bataille è quella di passare in contropelo il concetto stesso di materialismo per depurarlo da quelle che considera essere delle scorie dell’idealismo. A suo avviso, bisogna non ontologizzare la materia, come avrebbero invece fatto i pensatori materialisti, la maggior parte dei quali, egli scrive, “benché abbiano voluto eliminare ogni entità spirituale, sono arrivati a descrivere un ordine di cose che rapporti gerarchici caratterizzano come specificamente idealista. Hanno situato la materia morta al vertice di una gerarchia convenzionale di fatti di ordine diverso, senza accorgersi di cedere così all’ossessione di una forma *ideale* della materia, di una forma che si avvicinerebbe più di qualunque altra a ciò che la materia *dovrebbe essere*”. Il basso materialismo capovolge questa logica insediando l’idealismo attraverso un moto d’*abbassamento* che riduce la materia a una sua consistenza abietta, scatologia. È la stessa consistenza che Bataille individua in *Olympia*, “la negazione dell’Olimpo”, come scrive in un saggio del ’55 dedicato a Manet.

2 G. Bataille, *Manet*, trad. it. a cura di A. Cartoni, Firenze, Alinea, 1995, p. 17.

3 Anche Antoine, del resto, notava interdetto come si fosse riso della sua fontana nella *Cavalleria Rusticana*. Cfr. A. Antoine, trad. it. *I miei ricordi sul teatro libero*, Roma–Milano, Mondadori, [19...?], p. 111.

4 Esistono numerosi interventi dedicati da Zola a Manet. In Italia ne è stata proposta un’intelligente e ricca antologia in *Manet e altri scritti sul naturalismo nell’arte*, Roma, Donzelli, 1993.

5 É. Zola, trad. it. *Édouard Manet, studio biografico e critico*, in *Manet e altri...*, cit., p. 28.

6 Cit. in A. Antoine, *I miei ricordi...*, cit., p. 175.

7 L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*,

ne materialistica degli oggetti all'interno dell'operazione naturalistica, e il progressivo disperdersi di questa materialità a favore di una recrudescenza estetizzante della parola, o di una disorganizzazione allusiva e simbolica dello spazio, o di una spiritualità interpretativa in sede riduttiva moraleggianti, come parecchie progettazioni di scrittura scenica di questo mezzo secolo stanno a dimostrare¹².

La realtà dell'oggetto pare garantire quel principio di verità che il naturalismo afferma di servire: per questo motivo il seme fertile del suo ingresso in scena si essicca ben presto nella ricerca forsennata del dettaglio, nella ricostruzione filologica degli ambienti.

Ma l'oggetto reale, specie nel suo versante basso–materiale e dimesso, quotidiano, sarà un elemento fondamentale all'interno della sperimentazione scenica. La sua figura riemerge, come trascinata da un fiume carsico, nella trama di poetiche disparate: dal teatro di Kantor alla scrittura di Beckett, fino ad imporsi nella scena contemporanea contagiano lo statuto della presenza attoriale, con una figura che si presenta, al pari dell'oggetto, in quanto tautologia (o in quanto *ready-made*: si pensi, solo per citare alcuni casi, agli attori del teatro di Jan Fabre, di Alvis Hermanis, dei Forced Entertainment, di René Pollesch). Ma una tautologia sempre tagliata da deflazioni semantiche, come quelle steiniane del *Rose is a rose is a rose...*

Il presente contributo rielabora un passaggio della mia tesi di dottorato in Studi Teatrali e cinematografici (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna) *Il posto del (re)gista. Estetiche e prassi operative della regia nelle origini e nel contemporaneo*. La ricerca, che ha avuto come tutore il Prof. Marco De Marinis, verrà pubblicata presso Bulzoni.

Gerardo Guccini LA LINEA MEININGER, ANTOINE, CARRÉ

Nel luglio del 1888, Antoine lesse il saggio di Jules Claretie sul ciclo di spettacoli dato dalla celebre Compagnia dei Meininger al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, e, poiché aveva assistito anch'egli a quelle rappresentazioni, decise di far corrispondere alle faziose inquietudini e perplessità espresse dal letterato, allora amministratore generale della Comédie Française, una dettagliata analisi delle novità tecniche e formali riscontrate in tale circostanza. Per farlo, scrisse una lunga lettera a Francisque Sarcey, il potentissimo critico teatrale del *Temps*. Si tratta di uno dei pochi documenti sul pensiero teatrale di Antoine, che, a differenza degli altri Padri Fondatori della regia, non affiancò al lavoro teatrale una riflessione teorica di autonomo spessore. Per Antoine, forse il meno intellettuale fra gli innovatori a cavallo fra Otto e Novecento, l'identità del teatro futuro non s'abbinava all'idea di "rinascita", di "rigenerazione", di "riforma" o tanto meno di "rivoluzione", ma a quella di "ignoto". Nel suo empirico innovare, l'intensa sperimentazione delle dinamiche performative e linguistiche suggerite dalla letteratura contemporanea e dalla contemporaneità sociale, coabitava con la percezione concreta e immediata, quasi fisica, d'un teatro futuro che, reso imprevedibile dalla crisi delle convenzioni e dal dissolversi di tradizioni secolari, si palesava in quanto vuoto da colmare.

L'"ignoto" al quale fa riferimento il regista non è quanto esiste e non sappiamo, ma ciò che non possiamo sapere perché non esiste ancora. Gli intellettuali poteva popolare il futuro della società e del teatro di forme mentali. Ma Antoine, dell'intellettuale, non aveva né la vocazione né la storia. Non dimentichiamo le sue origini. Mentre Stanislavskij, Craig e Appia respirarono l'aura culturale delle classi socialmente elevate, Antoine si formò teatralmente partecipando all'attività di claques organizzate, lavorò, per vivere, come impiegato del gas e quando rinunciò a questa occupazione a favore del teatro, lo fece sfidando la miseria nera. Più che come artista del nuovo e alfiere dell'impossibile, Antoine figura fra le avanguardie dell'Ottocento come un operaio in rivolta, ma non tanto contro il sistema industriale in sé, bensì contro l'obsolescenza e la refrattarietà artistica dell'industria teatrale.

Il nuovo – e cioè l'ignoto – gli si configurava a partire dalle innovazioni parziali, che aveva prodotto egli stesso riformulando l'innesto fra realtà fenomenica e rappresentazione. Scrutando le prospettive aperte da queste svolte, Antoine intuiva la possibilità d'un teatro ulteriore, non ancora posseduto, immaginato o previsto, che incominciava appena ad esistere come latenza e sbocco del presente. Dice al giornalista Maurice Lefévre, che gli aveva chiesto ragguagli sul *Papà Goriot* incluso nella stagione del 1891: "nel presente guazzabuglio, è possibile che il portar sulla scena le grandi figure della *Commedia umana* aiuti ad affrancare qualcuno di quegli elementi dell'"ignoto" verso il quale s'incammina il teatro. Tanto peggio se falliremo: il nostro

Roma, Bulzoni, 2003, pp. 229–230.

8 L'espressione è di Ejzenštejn. Cfr. *Cinema e letterarietà*, in Id. *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Dostoevskij, Gogol'*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Venezia, Marsilio, 1993, p. 356.

9 Si veda, ad esempio, Franco Perrelli, che nel suo *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale* (Torino, Utet, 2005) riferisce a questo proposito del caso di Montigny, direttore del Gymnase di Parigi a partire dalla metà degli anni quaranta dell'Ottocento, cui andrebbero fatte risalire alcune innovazioni tecniche che investono in particolare l'introduzione dell'oggetto reale.

10 G. Bartolucci, *Teatro–corpo, teatro–immagine: per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970, p. 68.

11 Ibidem.

12 Ibidem.



Marcel Jambon e Alexandre Bailly, bozzetto per il secondo atto di *Madame Butterfly* all'Opéra-Comique (1906). *Mise en scène* di Albert Carré.

scopo è di ricreare. [...] Sono persuaso che l'opera del 'Teatro-Libero' sarà feconda, *non tanto per i lavori messi in luce, quanto per le correnti che può determinare*¹.

Mentre i Padri Fondatori della regia inventarono anche mentalmente la teatralità della quale fornivano concretamente gli esempi, Antoine si tenne costantemente attaccato alle componenti della scena materiale (il testo, l'attore, le masse, le figurazioni, le luci, gli oggetti, lo spazio, il pubblico). La sua opera quindi non lacera o invalida in nome dell'utopia oppure dell'avvenire la tradizione ottocentesca, ma ne sviluppa le possibilità intrinseche, potenziando il preesistente ruolo di *metteur en scène* (Montigny, Perrin, Porel) fino a farne l'effettivo animatore scenico della "superficie testuale"². Atteggiamento che risulta con chiarezza anche dalla lettera a Sarcey, dove l'analisi minuziosa degli spettacoli realizzati dai Meininger si decanta in una serie di accorgimenti tecnici, atti a rendere coinvolgenti e vive le immagini composte dai movimenti delle persone sceniche (attori e semplici comparse).

La mitizzata nozione di 'quarta parete' non deve far passare in sottordine che tutto nell'opera scenica di Antoine, viene calibrato in funzione del pubblico, contro le cui intemperanze lo stesso Antoine durante la rappresentazione di *Nell Horn* di Rosny, incitò a colpi di fischiello le 300 comparse dello spettacolo, mostrando così di non credere troppo alla solidità della separazione virtuale fra il palco e la sala. A ben vedere, anche il rivoluzionario volgere le spalle al pubblico, rispondeva allo scopo di suscitare un effetto preciso: quello di ritrovarsi ad assistere in veste di testimoni allo svolgimento d'un evento reale e affatto indipendente. L'illusione di non essere implicato, determinava, insomma, nello spettatore un più sentito coinvolgimento. Antoine spiega questo meccanismo nella lettera a Sarcey: "In quel *Guglielmo Tell* c'era anche un'altra cosa veramente magnifica: l'assassinio di Gessler, fermato sopra un praticabile ristretto, che formava un sentiero incavato, lontano almeno otto metri dalla ribalta, da una mendicante e dai suoi due bambini, che recitavano volgendo il dorso una lunga scena supplichevole, mentre Tell mirava a Gessler. Avreste convenuto con me, che un dorso mostrato a proposito, dà al pubblico la sensazione che non ci si occupa di lui, e che quel che accade sulla scena è effettivamente accaduto"³.

Gli accorgimenti che Antoine ricavò dagli spettacoli dei Meininger sono: 1) la continua mobilità mimica degli attori principali e dei figuranti; 2) l'integrazione fra gli ambienti scenografici e le persone sceniche; 3) la suddivisione delle folle in individui singolarmente connotati, che agiscono simultaneamente, non per convenzione, ma dimostrando il proprio peculiare coinvolgimento ai fatti drammatici in corso. Essenziale alla definizione delle scene d'insieme nel teatro dei Meininger era infine l'obbligo, per tutti gli attori scritturati, di alternare parti importanti e ruoli muti e di guidare, allorché rivestivano questi ultimi, gruppi di figuranti loro sottoposti. Alle osservazioni sulle masse, Antoine integra rapide notazioni sulle scenografie, sui costumi, sugli spazi e sull'uso delle luci, che, pur tecnicamente più evoluto di quello parigino, non aveva ancora compreso come la moderna illuminotecnica consentisse di fuoriuscire dai limiti del "quadro" ottocentesco saldando, nel *continuum* dello spettacolo, svolgimento drammatico e sequenze figurative. Così, Antoine lamenta che "un bellissimo raggio di sole cadente, che illuminava una magnifica testa di vegliardo morto nella sua poltrona, passa[sse], a un tratto, attraverso una vetrata, senza gradazione di sorta alcuna; e nel preciso momento in cui il brav'omo spirava: ciò unicamente per *far quadro*"⁴.

Le movenze degli attori e dei figuranti, la loro dislocazione lungo livelli spaziali progressivamente arretrati e i giochi delle luci, suggerirono ad Antoine una drammaturgia visiva, che, contraddicendo l'autismo scenico della "quarta parete" ideologicamente intesa, prefigurava piuttosto la futura attività cinematografica del regista, che, a partire da *Les Frères Corses* (1915-1917), avrebbe sviluppato l'originario imprinting naturalista nel diverso medium filmico, riconoscendo in esso, secondo la celebre formula di Lumière, "la natura colta sul fatto"⁵ e, al contempo, una risoluzione dell'ignoto precedentemente avvertito, vale a dire, una forma di spettacolo che si basava sulla "soppressione del *verbo*"⁶, contrapponendosi risolutamente ai codici tradizionali dell'espressione teatrale. Tuttavia, nell'immediato, le innovazioni che Antoine applicò al "jeu des foules au théâtre" interessarono in modo particolare le tecniche allestitive degli spettacoli operistici, nei quali le masse del coro, dei danzatori e dei figuranti concorrevano potentemente, specie nei celebri "quadri" a fine d'atto, alla realizzazione degli effetti visivi.

A fine secolo, la svolta naturalista del gusto imponeva ormai di accordare tali masse sceniche con il complesso dell'azione drammatica e i relativi contesti diegetici, adottando a tal fine criteri elasticci e interpretabili, ma anche fondati su tecniche precise che ne consentissero l'applicazione generalizzata nei teatri di provincia. Per questa ragione, il mondo dell'opera non fece resistenza all'influsso esercitato da Antoine, che, come osserva Léon Hennique, si diffuse incontestabilmente "su tutti i teatri di Parigi, quelli letterari, quelli musicali, gli altri"⁷. In un certo senso, si trattava del chiudersi d'un movimento circolare, che partito dalle scene musicali a

queste ritornava con la doppia mediazione di Antoine e dei Meiningher, le cui soluzioni erano state probabilmente influenzate dagli allestimenti wagneriani dove i cori venivano divisi in più parti e "ogni serie di coristi personificava un elemento distinto della folla, che si fondeva in un perfetto insieme"⁸. A Parigi, le innovazioni del Théâtre Libre, pur diffondendosi con modalità pervasive in tutti i teatri della città, vennero consapevolmente adattate alle diverse dinamiche sceniche degli spettacoli operistici da un *metteur en scène* e direttore di teatro particolarmente vicino al lavoro di Antoine, del quale sosterne fin dall'inizio le iniziative valorizzandone con i propri spettacoli gli attori (Luce Colas), gli autori (François de Curel) e le scelte fondamentali (Zola e Ibsen). Si tratta di Albert Carré (1852-1938), uomo di spettacolo allora celeberrimo ed ora generalmente dimenticato. Dopo un apprendistato teatrale condotto in veste di attore, drammaturgo e condirettore del Vaudeville (1885-1898), Carré, nel 1898, si spostò all'Opéra Comique succedendo a Léon Carvalho. Fu l'inizio d'una splendida carriera, che lo portò a coniugare l'allestimento operistico alle soluzioni del naturalismo teatrale. Mentre il Théâtre Libre aveva sperimentalmente individuato l'analogo visuale e performativo delle innovazioni letterarie, Carré si servì dei ritrovati scenici di Antoine per enucleare da opere, il più delle volte d'impianto realistico e contrassegnate dalla rigenerazione del 'vero' scenico, progetti di allestimento originali e tendenzialmente normativi, dove l'inventiva 'registica' riprendeva e fissava in forme efficaci le aspirazioni degli autori ad una teatralità non convenzionale e illusiva. Fra gli esiti più importanti e precoci di questa linea di azione vanno ricordate gli allestimenti di *Carmen* (1898) e delle opere di Puccini⁹: *Bohème* (1898), *Tosca* (1903) e *Madama Butterfly* (1906). Per rappresentare *Carmen*, Carré percorse la Spagna insieme a Jean Bianchini, disegnatore di schizzi e bozzetti dei costumi per l'Opéra e l'Opéra Comique, visitando musei, gallerie d'arte e i luoghi dove si svolgeva l'azione dell'opera: manifatture di tabacchi, taverne, *plazas de toros*. Per Puccini, moltiplicò le invenzioni performative e le scene mute, affinò i dettagli scenici, cambiò costumi e tagli visivi, tolse da ogni elemento quella patina di convenzionalità 'operistica' che ostacolava la riproduzione scenica del vero. Scrive Puccini a Giulio Ricordi, commentando l'allestimento parigino della *Bohème*: "Non so se le ho scritto che non hanno tenuto nessun conto dei figurini e scene nostre. Bisogna però convenire che per i costumi saranno molto meglio, più esatti e più carini, in specie le donne"¹⁰. Ma è solo con *Madama Butterfly* che Carré pervenne a declinare i topoi della scena naturalista (l'individualizzazione delle scene di massa; la quarta parete; la visione del personaggio di dorso) secondo una logica creativa personale e poetica. Qui, infatti, le azioni dei coristi e delle parti secondarie non si limitarono ad esprimere le emozioni e i caratteri dei singoli, ma, nella scena della maledizione, trasformarono tali espressioni in un movimento drammatico di opposizione che integrava efficacemente lo svolgimento della vicenda¹¹. Puccini commenta positivamente l'innovazione in una lettera a Ricordi: "La maledizione [dello zio Bonzo] è resa con grande efficacia, poiché la madre, la cugina, le zie e le amiche a vicenda, mentre il Bonzo vomita le sue diatribe, si oppongono con gesti supplicanti ma dal feroce zio sono repoussé con violenza fino a che arriva presso Butterfly"¹². Oltre a ciò, va ricordato che la casa di Butterfly, realizzata dagli scenografi Marcel Jambon e Alexandre Bailly dietro indicazioni di Carré, non rappresentava propriamente un interno, ma il suo spaccato, poiché includeva la visione del basamento architettonico. La casa veniva, infatti, collocata su un praticabile di quaranta centimetri elevato dal piano del giardino. Scelta, che, da un lato, isolava la protagonista "in un bozzolo, in un mondo suo, in una realtà immaginaria"¹³, mentre dall'altro chiariva allo spettatore che la sua condizione era quella d'un osservatore esterno, che spiava l'intimo svolgersi della tragedia grazie all'invisibilità della quarta parete. La *Madama Butterfly* di Carré rafforzava inoltre l'illusoria indipendenza dell'accadere scenico rispetto alla presenza del pubblico, iterando e prolungando l'immagine della protagonista vista di spalle. L'intermezzo, all'inizio del terzo atto, veniva infatti suonato, per disposizione del *metteur en scène*, a *rideau levé*, mentre, sulla scena, i personaggi riapparivano nella stessa posizione che avevano assunto, alla fine dell'atto precedente, durante il coro a bocca chiusa: Butterfly osserva attraverso il foro nello shosì volgendo le spalle al pubblico, mentre Suzuki e il bambino giacciono dormienti. Fu consapevole Carré che lo sviluppo del ruolo del *metteur en scène* rappresentava non solo un progresso, ma anche un radicale momento di rottura rispetto alla tradizione ottocentesca? Niente ci autorizza ad attribuirgli questa consapevolezza. Tuttavia, il suo lucido autoinquadramento nel contesto dell'innovazione parigina fra Otto e Novecento, dimostra una visione storica consapevole e frutto d'esperienza, dove i protagonisti del fenomeno registico s'innestano a un movimento di superamento e crescita che annoda fra loro le molteplici valenze della spettacolarità ottocentesca, ponendole sotto la responsabilità d'un singolo. Scrive Carré, pensandosi nella storia del teatro: "Mon intention était d'être, à l'Opéra Comique, non seulement le directeur effectif mais aussi l'animateur dont la responsabilité était totale, comme on pu l'être dans leurs théâtres Sarah Bernhardt, Antoine, Gémier, Berstein, Guitry et, aujourd'hui, les Jouvet, Copeau, Baty, Rocher, etc."¹⁴.

1 Antoine, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, trad. di Camillo Antona-Traversi, Roma-Milano, Mondadori, s.a., p. 235.

2 Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 58.

3 *Lettre d'Antoine a Fracisque Sarcey sur les jeu des foules au théâtre*, in Adolphe Talasso, *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*, Paris, Mercure de France, 1909, 2a ed., pp. 164-170: 166. Su questa osservazione di Antoine cfr. George Banu, *Di schiena e di fronte*, in "Culture Teatrali", autunno 2002 - primavera 2003, nn. 7/8, pp. 61-71: 63.

4 Antoine, *op. cit.*, p. 105.

5 Cfr. Philippe Esnault, *Dobbiamo riabilitare Antoine?*, in *Le cinéma libre. André Antoine cineasta*, 1-23 marzo 1993, Bologna-Ferrara, catalogo a cura di Michele Canosa, pp. 20-34.

6 Antoine, *Propos sur le cinématographie, "Le Film"*, n. 166, dicembre 1919.

7 Cit. in Adolphe Talasso, *Le Théâtre Libre* cit., p. 108.

8 *Lettred'Antoine a Fracisque Sarcey...* cit., p. 167.

9 Cfr. Michela Niccolai, *Puccini sur la scène de l'Opéra Comique : aspects de mises en scène d'Albert Carré*, negli atti del convegno *Le Naturalisme sulla scena lyrique*, Saint-Etienne (7-9 novembre 2003) a c. di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut (in corso di stampa).

10 Lettera a Giulio Ricordi, 15 maggio 1898, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 161.

11 Per questo e i successivi riferimenti all'allestimento di Carré cfr. *Madame Butterfly, mise en scène de M. Albert Carré rédigée par M. Carbone*, Bibliothèque de la Régie Théâtrale, Parigi, M 36 (IV), il testo figura integralmente trascritto in Michela Niccolai, "Madama Butterfly". Un'opera di Giacomo Puccini con la regia di Albert Carré, Tesi in Paleografia e Filologia Musicale, Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia, a.a.2002-2003.

12 Lettera a Giulio Ricordi, s.d. ma dicembre 1906, in Giacomo Puccini, *Epistolario* (1928), a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1982, p. 101.

13 Gabriella Olivero, *Icone delle piccole cose*, in "Studi Pucciniani", 1998, n. 1, p. 40.

14 Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950, p. 221.

Maria Ines Aliverti
I DUE TEMPI DELLA REGIA



Jacques Copeau come Scapin, intorno al 1920

In questi ultimi anni il tema della definizione della regia e delle sue origini sembra tornato all'ordine del giorno degli studi teatrali. Il recente saggio di Lorenzo Mingo su "Culture Teatrali"¹ fa già in modo eccellente il punto sulla situazione, almeno fino al 2005, paragonando le interpretazioni attuali con quelle ormai classiche degli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Il motivo per cui si ritorna oggi a parlare di origini della regia con rinnovato interesse non è solo quello di provvedere i nostri studenti di un punto di vista aggiornato, quanto piuttosto quello di definire il senso e i limiti di questa fase storica del teatro occidentale da cui dapprima inavvertitamente e ora sempre più chiaramente ci andiamo staccando. Lo sforzo di capire cosa sia stata la regia nelle sue varie manifestazioni ci serve quindi ad elaborare un lutto: ho l'impressione che non ci basti cogliere la regia storica ai suoi inizi, e capire come e perché si sia differenziata da ciò che regia non era, ma che ci serva comprendere come noi possiamo staccarci dalla regia e che cosa il teatro che non sarà più nostro, e che sarà diverso, erediterà da essa. Le fasi e le periodizzazioni assegnate alla regia sono rimesse in discussione, e questo avviene perché non riconosciamo ancora con chiarezza come noi stiamo evolvendo nei confronti di questo fenomeno culturale che nella sua forma teorizzata e storicamente definita possiamo definire di breve durata, e che nella sua versione di lunga durata appare invece connaturato alla pratica scenica, e quindi condizione stessa della sua esistenza.

Inevitabilmente infatti il mutamento creato nelle nostre sensibilità e nelle nostre intelligenze dalla cultura multimediale e mondializzata, e soprattutto il modo in cui questa cultura plasma la formazione delle giovani generazioni, ci inducono a ridisegnare i confini della regia escludendo o minimizzando la portata della sua alterità rispetto al tracciato storico che avevamo precedentemente riconosciuto. Non si tratta quindi di un dibattito scientifico neutrale – se mai ce ne fossero – ma di una trasmissione storica e generazionale, maturata nel contesto dei nostri corsi di studio, e che in questo caso coincide anche con un passaggio epocale.

Come storica del teatro educata alla scuola strutturalista devo ammettere una diffidenza di principio riguardo al tema delle "origini", e quindi delle origini della regia, declinato come vero e proprio punto di partenza nel contesto del tempo storico reale e non nel contesto di una esegeti storiografica, l'unica che a mio avviso offre legittimità a questo tema. In un paragrafo del suo libro, *L'Ecriture de l'histoire*, significativamente intitolato "L'entre deux, situation de l'histoire et problème du réel"², Michel de Certeau ci ricorda che "un incessante lavoro di differenziazione (tra avvenimenti, tra periodi, tra dati o tra serie, ecc.) è in storia la condizione di ogni messa in relazione di elementi distinti, e dunque della loro comprensione".

Fare storia presuppone "l'atto che pone una novità staccandola dalla tradizione per considerarla come un oggetto di conoscenza", con l'avvertenza che ciò che in storia prende la forma di limite, costituendo una realtà come passata, è oggetto dello stesso fare storico: ogni limite (ovvero cesura) posto come condizione stessa del lavoro scientifico è necessariamente posto e al tempo stesso inevitabilmente destinato a essere spostato. Esso è al contempo strumento e oggetto della ricerca. L'approccio strutturalista al fare storia ci ha abituato a preferire il concetto di *limite* e di *differenza* rispetto a quello più ambiguo di *discontinuità*, poiché quest'ultimo sembra postulare, nella realtà stessa, l'evidenza di una rottura sottraendola quindi al movimento della ricerca³. La storia dunque si gioca sul limite laddove una società si stacca dal suo passato per distinguersi da esso. La storia del teatro e dello spettacolo, interpretata come storia nel senso pieno del termine, e non come la variante teatrale della storia della drammaturgia, non fa eccezione. La nostra attitudine a rivedere attualmente i limiti della regia è fortemente motivata dai grandi mutamenti intervenuti nella produzione e nella fruizione dello spettacolo negli ultimi venti anni e, *last but not least*, dalla necessità che sentiamo, in questo complesso cambio culturale, generazionale, e quasi antropologico, di definire il nostro sapere, la nostra eredità, e con essi una egemonia, intesa non solo egoisticamente come egemonia di gruppo.

Riconsiderare i limiti storici della regia è dunque importante per noi storici del teatro oggi, ma paradossalmente non è affatto definitivo in rapporto alla regia stessa e in un certo senso, data l'ambigua identità concettuale del termine regia, non altera la natura del fenomeno, che viene di volta in volta interpretato sia in riferimento alla pratica (intesa anche come insieme di norme e di istanze teoriche) dell'organizzazione scenica, sia dal punto di vista della definizione del principio estetico proprio della regia novecentesca.

Quanto al primo punto di vista, si deve ammettere che ci saranno sempre ottime

ragioni per credere che il grado di consapevolezza del lavoro scenico e della sua organizzazione, e l'originalità di una prassi poetica o interpretativa in esso manifestata da parte di un uomo di teatro, possano qualificare il lavoro di questi come lavoro di regia, e in conseguenza obbligarci a spostare i termini di una supposta nascita od origine del fenomeno. In fondo sappiamo tanto poco del teatro passato che possiamo ragionevolmente supporre che molti aspetti delle pratiche teatrali non siano emersi e forse, dato il loro carattere effimero e la nostra pigrizia di storici, nemmeno emergeranno mai. Quindi non conosciamo che una parte della realtà teatrale del passato assoggettabile alla definizione storica di regia.

Dall'altro punto di vista, con la concezione wagneriana dell' "opera d'arte totale" noi non definiamo tanto l'essenza originaria della regia, quanto piuttosto, e non è poco, la cesura rispetto alla prassi scenica dell'800 e all'autonomia che in essa avevano preso le singole componenti del teatro l'una rispetto all'altra. Infatti se andiamo indietro nel tempo, al teatro greco, al dramma liturgico, o verso le supposte "origini" del teatro moderno nel '500 e '600, si deve pensare che questa totalità, indipendentemente dalla presenza consapevole di un regista (variamente denominato *didaskalos*, *meneur de jeu*, *corèg* ecc.) fosse perseguita con successo: solo parzialmente delegata a una figura particolare, essa era infatti già presente nella cultura, e cioè nella coesione della produzione e della comunicazione simbolica che era a fondamento del teatro e/o dello spettacolo.

Questa coesione aveva le sue radici nell'istituzione politico religiosa della *polis*, nella natura teocentrica della chiesa e della monarchia medievali, e infine nella semiosi umanistico-rinascimentale che aveva forgiato l'autocrazia principesca e ne veicolava senso e contenuti.

Wagner non ha inventato qualcosa di nuovo con la totalità dell'opera d'arte e con il teatro come opera d'arte totale, ma ha stabilito piuttosto che questa totalità e la coesione simbolica che essa implica, era diventata un problema con l'era dell'individualismo borghese, cosa di cui peraltro si erano accorti prima di lui, e con esiti diversi ma altrettanto specifici, Rousseau, Diderot e Lessing, considerabili il primo come profeta della performance collettiva a sfondo rituale e gli altri due come gli antesignani della regia. In una società dominata dalle merci la coerenza comunicativa non poggia su alcuna totalità simbolica ma sulla disponibilità potenzialmente infinita allo scambio dei significanti da parte dei singoli, e su una perversa e sempre più compulsiva smania di essere comunicati più che di comunicare. Questo ci induce per inciso a riflettere sul modo in cui il mondo, ridotto a un unico grande mercato, stia ora ritrovando ben lungi dal teatro, nella comunicazione globalizzata e multimediale, una nuova coesione simbolica intrinsecamente virtuale.

Il teatro prodotto nella cultura borghese, a partire dal Settecento, è stato progressivamente caratterizzato da una perdita di coesione simbolica, con una distinzione sempre più marcata tra chi lo produceva e chi ne fruiva, e da una perdita altrettanto progressiva di coerenza, poiché ognuno dei linguaggi che ne componevano la semiosi andava aspirando per conto proprio a una qualche forma di specificità o di completezza significante. In quanto risultato di questo processo il pubblico borghese è per eccellenza inconsapevole, incapace di cogliere nel suo insieme la semiosi teatrale e spettacolare ed estraneo a uno o anche a più linguaggi che ne fanno parte. Tutti i movimenti della cultura teatrale ottocentesca (compreso il Romanticismo, la cosiddetta reazione idealista o simbolista e il naturalismo) che si sono opposti a questo stato delle cose, esotericamente o essotericamente, hanno contribuito alla nascita di quella che ci siamo intesi di chiamare la regia storica, e che da questo generale punto di vista appare una consapevole reazione alla prevaricante cultura della inconsapevolezza borghese. Il termine *Awareness* è pienamente assunto nella sua portata rivoluzionaria nella teoria e nella pratica di Grotowski, che non a caso appare a molti di noi come l'ultimo dei registi. Ancora devo rimandare allo studio citato di Mango che sottolinea più volte la portata di questo concetto.

Quale è dunque, date le premesse qui un po' rozzamente tracciate, la specificità della regia novecentesca che permette di isolare alcune ben note esperienze e di definirle come esperienze fondanti? Proverò a delineare una linea di interpretazione che comprende alcune di queste esperienze. Ciò non significa che non ne ritenga importanti altre ai fini di una definizione della regia, ma piuttosto che quelle esperienze contengono una acuta consapevolezza della temperie storica che le ha attraversate e che vi si trova per sempre depositata in quanto eredità permanente della regia e del suo vissuto novecentesco. Per esse possiamo dire che la regia è stata la nostra regia. La specificità, o meglio la diversità, di cui alcune di queste esperienze fondanti si fanno portatrici è la consapevolezza di appartenere a due tempi: un tempo storico e un tempo originario, la ricerca della coerenza

simbolica come processo nel qui e ora del teatro e l'idea che in un qualche tempo storicamente remoto o addirittura sentito come "originario" questa coerenza abbia funzionato in modo spontaneo, e cioè come esperienza e sapere condiviso. Parlare di "origine" della regia è allora quasi un controsenso, perché la regia nella sua forma fondante avoca in qualche modo a sé il tema dell'origine, in quanto origine stessa del teatro, facendone un elemento propulsivo determinante della propria eterogeneità. Stanislavskij, Craig, Appia, Copeau sono stati definiti padri fondatori, ma piuttosto sono le loro esperienze che sarebbero da definire fondanti, includendovi anche quelle venute dopo ma che hanno messo in moto lo stesso processo (Artaud, il Living, Brecht, Grotowski e Kantor), poiché un bisogno di fondazione permanente è connotato alla esperienza registica novecentesca e quindi rientra nella sua stessa definizione.

Questa consapevolezza dei due tempi non è presente sin dall'inizio, né allo stesso modo in queste esperienze, e non caratterizza affatto, almeno così mi pare, altre esperienze novecentesche pur importanti di registi che, mi si perdoni l'espressione, hanno vissuto non a caso di quella rendita più o meno liberi, a seconda dei contesti sociali culturali e politici di esperire piuttosto l'una e l'altra delle due temporalità nelle direzioni che sono andate verso il teatro teatrale e il teatro d'arte da una parte o verso il non-teatro, il rito-performance, la ricerca antropologica dall'altra.

Lo studio di Claudio Meldolesi e Laura Ulivi dedicato al *Brecht regista* appare impostato proprio alla messa in luce di questa doppia temporalità interna all'opera di Brecht nel suo *Berliner* dove possiamo ritrovare contemporaneamente realizzate e vissute due storie "una nel *continuum* del teatro tedesco cui diede un contributo di rinnovamento nelle compatibilità socio-politiche del periodo, l'altra nel *continuum* della regia cui diede un contributo di civiltà teatrale in termini sovranazionali". Senza soffermarmi sul concetto di continuità che non condivido se non come segnale della condizione inquietante di costrizione politica in cui Brecht si trovò ad operare (nel primo caso) oppure come ricostruzione storiografica a posteriori (nel secondo), sottolineo come "l'altrove rispetto all'economia teatrale esistente" costituisca, come Meldolesi ci fa bene intendere, il cuore della regia novecentesca, cui Brecht aderisce staccandosi dal suo passato di teorico e di scrittore di drammi, e ridando così voce ai problemi fondamentali della regia storica⁴.

E' altresì inevitabile associare alla percezione di questa diversità un dato biografico che assume una valenza etica: lo stacco e il sacrificio rispetto a ciò che si era, che ha caratterizzato anche le grandi esperienze della seconda regia. Lo stacco dal teatro istituzionale non è affatto un semplice *détour*, un divertire ameno dal quale si sa di ritornare arricchiti al teatro rinnovato, ma una avventura verso ciò che non si conosce, destinata inevitabilmente a spostare i confini del territorio del teatro. Come aveva preannunciato chiaramente Craig, l'esplorazione in sé costituisce il valore dell'esperienza.

Sono concetti noti ai quali le riflessioni dei grandi registi da Craig a Barba, passando per quel pazzo di Artaud ci hanno ampiamente abituato. Che esse costituiscano il dato saliente della regia novecentesca mi è stato confermato di recente anche da una osservazione più attenta e ravvicinata dell'esperienza di Copeau e dei Copiaus, una esperienza che gli storici francesi hanno sempre letto in termini di riferimento al teatro istituzionale (e per loro parigino), vedendovi essenzialmente una operazione importante e antesignana di *décentralisation*. E' significativo invece che dalla crisi e dal lutto del primo periodo dopo la chiusura del *Vieux Colombier* (1924), emerge progressivamente in Copeau la consapevolezza che proprio non si trattava di attuare una *décentralisation* del *Vieux Colombier* (concetto al quale si era aggrappato in un primo tempo) ma di accedere a una esperienza nuova e su nuove basi socio-culturali. Questo passaggio importante della vita dei Copiaus, al quale in fondo lo stesso regista fu incapace di consegnarsi pienamente facendone una esperienza compiuta, segna tuttavia una di quelle acquisizioni forti che hanno costruito il teatro di regia del '900, proiettandolo al di là della sua natura più contingente e specificamente istituzionale. Le immagini che Copeau ci consegna di questa progressiva consapevolezza di un teatro altro e diverso dal suo *Vieux Colombier* divenuto istituzione emergono pregnanti nei suoi scritti. Dapprima è la vita dei giovani attori osservata a Morteuil con sguardo straniato e pieno di malinconia, in quelle fredde stanze del piccolo maniero un po' abbandonato trasformato in un falansterio e in un laboratorio, dove i reperti del vecchio teatro erano appesi dappertutto: "...les costumes de la Comédie pendaient à des clous, dans les salles délabrées...Et c'est dans un grand salon blanc et or, dont les glaces étaient voilées, que les jeunes acteurs faisaient trembler sous leurs évolutions un plancher mal assis"⁵.

Poi finalmente sono lo spazio "originario" dentro e attorno alla piccola *Halle* del paese, il teatro e il pubblico ritrovato (un pubblico vero e non il pubblico colonizzato della *décentralisation*) nel contesto festivo delle tre giornate di *Nuits-Saint-Georges*

1 L. Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, "Culture Teatrali" n. 13, autunno 2005, pp. 129-186. Il saggio recensione comprende gli studi ultimi dedicati al tema da Umberto Artioli, *Le origini della regia teatrale in Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino Einaudi 2000, pp. 49-135 e U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia: genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, e i saggi di M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, e di F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, Utet, 2005. Lo studio di Mango non arriva a pubblicazioni più recenti quali quelle di R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e signori della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006, e di M. Fazio *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006, né al recentissimo Franco Perrelli, *I maestri della regia teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Nello stesso numero di "Culture Teatrali" l'articolo di Marco De Marinis, *Dopo l'età dell'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, pp. 7-28, ci consegna a proposito dell'attore dopo il Novecento un

(23-25 agosto 1925). Questo ritrovamento che fa nascere una nuova forma di consapevolezza, tesoro per tante esperienze future, Copeau ce lo descrive con una immagine pregnante dove sembra davvero che il tempo immaginario della vita teatrale e quello storico della vita reale si confrontino nel tempo sospeso della festa, senza perciò cessare di appartenersi e riconoscersi come due tempi necessari l'uno all'altro, laddove l'obiettivo, essenziale seppure effimero, è una felicità condivisa libera e spontanea: “[La] première partie de la *Célébration [de la Vigne et du Vin]* nous ayant conduits jusqu'à l'heure du dîner, la foule se répand hors de la Halle. Elle emplit les rues et les places de la petite ville, par un beau soir encore tiède, avec ses rires, ses cris, ses appels. On voit des costumes clairs, de jeunes têtes couronnées de fleurs, parmi les groupes plus sombres. Ce sont les Copiaus mêlés à leurs spectateurs qui les arrêtent, les remercient, les escortent jusqu'à l'auberge où les attendent, sur des tables étincelantes, les vins fameux qu'ils viennent de chanter”.

saggio in qualche modo speculare a quello di Mango.

2 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 48-50 la traduzione del passo citato è di chi scrive.

3 *Ibid.*, p.53.

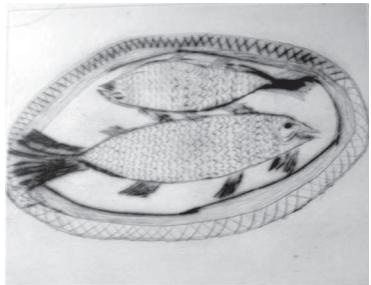
4 C. Meldolesi in Idem e L. Ulivi, *Brecht regista: Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp.19-21.

5 J. Copeau, *Fragments d'une Célébration de la Vigne et du Vin*, in «Jeux, tréteaux et personnages», n° 19, 15 avril 1932, pp. 73-81, per questa citazione e per la successiva.

Ferdinando Taviani

PROMOVEATUR UT AMOVEATUR

La metafora “radici” preferirei sostituirla con qualcosa di più transitorio, per esempio “culla”: un posto dove ti mettono, in attesa che te ne vada con le tue gambe. Dopo la scossa inferta da *La nascita della regia* di Mirella Schino alla comprensione dell'estremismo teatrale d'inizio Novecento, la discussione sul tema della regia si è riaccesa riaprendo, mi pare, questioni di terminologia, di metodo, e di morale (non saprei com'altro dire). La questione terminologica (il paradigma “pescia/pesce”) è la più oziosa, forse una mia fissazione. Per vecchi condizionamenti, ho contratto una sorta di allergia alla parola “regia”. Dirò subito, per esempio, visto che nel prosieguo non mi capiterà di parlarne, che mi pare una negazione del buon senso la promozione di “regia” a materia d’addestramento a se stante, a volte addirittura a formale diploma. Negli studi teatrali, la parola “regia”, vidimata dal Migliorini, per il fatto stesso di distinguersi da “messinscena” (ma non da “mise-en-scène”, “direction”, “puesta en escena”, “Inszenierung”) mi pare produca un effetto collaterale inquinante. Nata per distinguere, credo sia poi diventata come gli abiti “distinti”, che emanano una velleità di valore, tanto più quant’è più scarso quel che vestono. Tale velleità potrebbe definirsi, nella terminologia recente dei linguisti, come la tendenza d'un “nome eventivo” a promuoversi “nome d’entità”. Un gioco di prestigio. Mi sembra che per via del prestigio ci sia pertanto diventata una paroletta nemica, da cui ci lasciamo pensare. Se uno decidesse per esempio (e con pieno diritto) di chiamare “regia” quel che Goldoni faceva nel sovrintendere alla messinscena delle sue pièces, potrebbe, perché no?, dire anche che la regia c’era già ai tempi di Goldoni. Sarebbe solo un’innocua, un po’ buffa tautologia. Se poi indicasse nel Settecento goldoniano il natale della regia, pomperebbe le idee giocando con le parole. Tutto questo, è vero, non tocca niente di sostanziale. Ma è anche vero che quando il lessico non solo influisce sul comprendonio (com’è normale), ma lo striminisce e ne usurpa la sostanza, smette d’essere strumento e diventa buono per l’imboscata verbale e la freddura, secondo il paradigma “pescia/pesce”. “Come si riconosce – diceva Fortunello, il Fortunello dei salamini – come si riconosce il pesce dalla pescia, il pesce maschio dal pesce femmina? Non lo sai? Te lo spiego io. Vai in una peschiera, ci butti un poco di pane: se viene su lui, è un pesce maschio; se viene su lei, è un pesce femmina”. Secondo me, i fatti che vengono su dai piccoli laghi dei teatri, quando ci gettiamo “regia”, rischiano di mimare ragionamenti secondo la logica inversa del “pescia/pesce”. Libero ciascuno di personalizzare il proprio lessico, sarebbe però un po’ troppo pretendere che differenti personalizzazioni fossero proposte di storiografiche (distinte o contrapposte) campiture. Non dico che siano ragionamenti del pesce, ma forse pura ginnastica di parole sì. Sudata aerobica, utilissima per farsi i muscoli e ingarellarsi senza sudare su niente d’impegnativo. Questione oziosa, madre di vizi: problema di metodo. Promuove il miraggio di “regia” come fosse uno di quei soggetti con i quali ci si può comportare – per dirla con Sainte-Beuve – “comme avec un personnage unique dont on écrirait la biographie”, cercandone gli ascendenti, i natali, la crescita e la maturazione, fornendo interpretazioni d'un oggettivamente contornato profilo. Sono tanti, ovviamente, i soggetti per i quali l’atteggiamento sintetizzato da Sainte-Beuve nella prolusione alle sue lezioni su Port-Royal è, volendo, storiograficamente giustificato. Ma “regia” fra soggetti di tal fatta non può starci. Non ha i requisiti. Alcuni indizi mi pare mostriano che vorremmo fare come se li avesse. Che cosa diremmo se, posto di fronte a un libro intitolato *La nascita del viaggio*, vedessimo qualcuno domandarsi se di viaggi



Pesci, incisione di Elena Parini

non ne esistessero anche prima di quelli lì affrontati? Diremmo che quel tale scherza, invece di chiedersi di che cosa in pratica quelle pagine trattino, o - tutt'al più - se la metafora "nascita" applicata al generico "viaggio" sia o no appropriata, col suo peso, a certi forti caratteri dei casi esaminati. Il titolo potrebbe riferirsi al Grand Tour o a Don Chisciotte; alla narrazione dantesca o a Marco Polo, alla *Quête* o a Xavier de Maistre, o al Meister; al *Wanderful Wizard of Oz* o a Giovanni del Pian del Carpine; ad Achab o a Jurij Alekseevič Gagarin, ma una cosa avremmo ben chiara in mente: che chiedersi quand'è che la gente abbia cominciato in qualche modo a viaggiare non c'entra niente. Persino un titolo come *La nascita dell'Ariosto* ci farebbe capire che il soggetto non sarà "quando e dove nacque il poeta Ariosto Ludovico". E invece, a sentir parlare di "nascita della regia", cominciamo automaticamente a interrogarci, noi della disciplina, se di regia non ce ne sia stata anche prima. Abbiamo persino rischiato di sminuire le importanti e originali indagini di Franco Perrelli su registi del tardo Ottocento riducendole alla scoperta d'una possibile retrodatazione. Come se la regia fosse un quadro d'autore, o un'invenzione coperta da copyright. Come sarebbe possibile, senza il miraggio d'un "tema-personaggio" (non il fantasma, ché il miraggio ad altro non serve che a distrarre la topografia), porsi stranissime domande sulla data di nascita della regia? Sulla sua paternità? Chiedersi se i cosiddetti "Padri Fondatori" fossero davvero i suoi "padri", se ce ne fossero anche altri, o se essa non sia invece nata per generazione spontanea e diffusa; o da "madri" di cui si dimenticano per maschilismo o pigrizia i nomi? Basterebbe tradurre - per esempio *mise-en-scène* - e il gioco "pescia/pesce" salterebbe agli occhi. Mi si permetta una digressione sui vecchi tempi: le discussioni d'una quarantina d'anni fa, quando ci si accaniva per circoscrivere la nozione di *regia* e quindi i suoi segni distintivi estetici artigianali e filosofici, le date del suo avvento. Sembrava giustificato tentare d'approdare alla definizione di che cosa implicasse e di che cosa - soprattutto - escludesse, nel vasto campo del mettere-in-scena.

A volte si litigava per ore (Marotti, Cruciani, Meldolesi, Ruffini, Molinari, d'Amico, Zorzi, Mariti...) - per stabilire se quella di Antoine potesse o no dirsi regia.

O se fosse definibile "arte figurativa in movimento", come suggeriva Raghianti estendendo il paradigma messo a punto per il cinema. O su cosa volesse propriamente dire la famosa affermazione di Ejzenštejn secondo cui il cinema sarebbe "il livello attuale del teatro". Ci si chiedeva quante ragioni avesse Orazio Costa, quando faceva togliere dalle locandine dei suoi spettacoli la dicitura "regia di..." e ci metteva "coordinamento scenico" (perché la regia, diceva, è un'altra cosa, e non si fa col calendario alla mano, in un mesetto di prove o poco più). Si discuteva se "corago", nel lessico di Bragaglia, potesse o no essere assunto come para-sinonimo di "regista" - con il che l'invenzione della regia avrebbe potuto retrodataarsi al de' Sommi. E allora - il passo era malgrado tutto breve - perché non risalire ad Atene ed al sovrano riconoscimento d'Aristotele in quel passo in cui fonda per preterizione l'autonomia della messinscena dicendo che di essa *non si occuperà*? O perché non aggirarsi, più comodamente, fra le lunghissime didascalie d'alcuni drammaturghi? O fra le architetture testuali dei deittici? Si discuteva se potesse dirsi regista il Pirandello del Teatro d'Arte di Roma, o fosse invece più appropriato dirlo capocomico (ma d'eccezione). Discussioni sulla terminologia, sull'esattezza: quanto c'è di più desiderabile per tenere in sesto l'Arcadia spinosa degli studi, misericorde in un mondo fuori squadra. Ma per regia, la voglia di definire, d'attribuire date e retrodate d'origine e precisi connotati concettuali, di dar forma ad un plausibile "personaggio storiografico" faceva a pugni con le circostanze storiche, linguistiche ed organizzative, si dimostrava una friabile forzatura. Da dove nasceva la forzatura? quella voglia o velleità di contornare l'argomento come entità a se stante, di condensare un nocciolo pesante dentro l'invalsa nebulosa semantica della parola? Non certo dal volersi riconoscere in una "scuola" o a far corrente.

Nasceva forse da un bisogno non detto e pressoché istintivo, quasi che ciascuno a suo modo fra sé si ripetesse: se hai scelto i piccoli laghi del teatro, come tuo paradosso campo di lavoro, se hai accondisceso al richiamo d'uno speciale fascino e d'un'altrettanto speciale scontentezza, abbandonando le consolidate discipline, allora devi farti un punto d'onore nel cartografare con acribia i dettagli, mettendo in moto temi ardui di storia nelle più facili delle questioni. Come risarcire, altrimenti, la minorità, la mediocre facilità offerta dagli studi di periferia? Non c'erano accademiche dignità all'orizzonte. Niente di simile al ministeriale recinto Elleartzerocinque giustificava dignitosi studi a regime. Accademicamente rispettabile pareva solo ritagliarsi un orto teatrale nei territori delle discipline forti: la letteratura (di genere drammatico) o le applicazioni teatrali delle Belle Arti.

Oppure conveniva aggiungersi alle piccole schiere - allora ancora ben nutrita - dei critici militanti. Ma un'indipendenza degli studi - credo pensassimo - poteva

difendersi dai disciplinatori o dalla banalizzazione solo con una difficile autodisciplina. Molti dei cosiddetti "patiti del teatro" lo facevano oggetto d'amoretti ancillari, scrivevano ilari e svagati, si seccavano del rigore. A quali condizioni avrebbe potuto, la minorità, rovesciarsi in minoranza? Il grande esempio era – e rimane – il cantiere dell'Enciclopedia dello Spettacolo. S'era fondato su un'oltranza culturale: affrontare teatro e spettacolo come qualcosa di molto ma molto serio, d'autonoma dignità, con precisioni paragonabili a quelle che si esigevano per la grande erudizione delle arti più legittime e delle più impegnative storiografie. Niente a che vedere, lì, con specialistiche provincie o graziosi recinti per decreto. Poiché "regia" di tale investimento di rigore effettivamente soffriva e in esso s'ingarbugliava, il miraggio si dissipò, come doveva. Lasciandosi dietro qualche disappunto: sarebbe stato comodo se si fosse prestata. Perché torna a sembrar comodo? Probabilmente perché la promozione di *regia* a "unitario personaggio storiografico" può oggi dar luogo ad una di quelle pacifche procedure curiali che in genere si abbreviano nella locuzione latina *moveatur ut amoveatur*. Esce, nel 2006, *Il romanzo della regia* di Luigi Squarzina, 554 pagine, in una collana ritirata, non specialistica e di buon prestigio. Se ne discute quasi niente. Nella peggiore delle ipotesi, per presunzione (certe sue regie di routine, più accomodate che accomodanti, ci hanno forse fatto credere che l'autore fosse "superato"? Han fatto dimenticare il suo rango intellettuale e di testimone di prim'ordine? È la stessa presunzione che accantona la memoria d'un intellettuale come Orazio Costa?).

Nella migliore delle ipotesi, la disattenzione nasce dal disappunto. Perché in quel libro il *miraggio regia* viene destrutturato senza darsi neppure la pena di discuterne la destrutturazione. Da questo punto di vista, i due libri *Il romanzo della regia* e *La nascita della regia* hanno una speculare noncuranza nei confronti della promozione dell'argomento a "personaggio storiografico". Il primo tratta "regia" come una personalissima (in parte generazionale) stella per la navigazione, il contrario d'un contornato territorio. Conia persino la costellazione immaginaria e orientante della "registica". Il secondo, usa il termine per antonomasia. E infischiadossene, pare, dei disappunti, ripete a non finire la locuzione "padri fondatori" solo profitando, si direbbe, d'un'etichetta, che appena può rovescia in una stupefatta e quasi beffarda antifrasì: visto che padri – afferma - non vollero proprio esserlo, e che, come fondatori, dissero meno di quanto tacquero (anche i più facondi); mangiandosi vivi, quando poterono, i potenziali eredi, o lasciandoli soli (anche i più vocati ad una diligante pedagogia). Il disappunto per la tranquilla destrutturazione del "personaggio storiografico" evidenzia un disagio: ostacola la distrazione. La quale distrazione è il tacito patto col lettore dei manuali prontuarii e delle loro malaugurate chiarezze. Si sa perché son fatti: per esser facilmente chiari; per rispondere alle curiosità e suscitarle; oggi soprattutto per interrogare correttamente gli allievi e attribuire loro un giusto voto fra il diciotto e la lode (gli editori lo sanno, ed esprimono tacitamente il dispregio per libri che ritengono destinati alla diffusione forzosa chiedendo in anticipo formali promesse d'adozione). Sono molte le distratte chiarezze che la similistoria della cosiddetta regia ci regala. Riesce a pulire ombre lunghe e pertinaci silenzi; pompa facilmente alcuni piccoli e lanci-nanti segreti visualizzandoli come gnosi; erige fantastiche miniature d'utopie, che senza volerlo si accostano a quelle vere, ardue, filosofiche, sovente insanguinate; scalca certi vivi contrasti, quali gli impeti rivoluzionari ritirati in piccoli laghi. La stonata caterva delle anomalie, delle fughe in avanti, dei fallimenti più voluti che subiti, dei patimenti, noi specialisti la ridisegniamo come una catena di belli spettacoli, o di teoresi, poetiche o estetiche – e queste irrimediabilmente di "serie C". Sicché i nostri nobili intenti son contraddetti dai risultati. Riusciamo a far risuonare grandi echi nel recinto del teatro. Ma non appena il punto di vista si rovescia, e il recinto vien visto in campo lungo, da fuori, il teatro torna ad essere quel che è stato sempre considerato: un quasi niente con tanti effimeri critici o dragomanni. Trascurabili puntini. Eppure laggiù c'è davvero una grandezza di storie, un grandioso e dimesso Dramma della Soglia. Laggiù si isola, si condensa e si socializza, in un multiforme andirivieni d'illusioni e disillusioni, la dialettica del rinchiudersi e del riuscire. Che è commercio, indipendenza, spiritualità, politica e conoscenza, finché non si gonfia, non si solennizza, e riesce nella difficile impresa di aprire porte, fendere veli, fermandosi – quando si ferma – senza finire, senza pretendere di scoprire niente di niente. Come se fosse l'atto fuggevole della liberazione a illuminare, senza consolanti illusioni di libertà.

Ho usato il termine "libertà" come avei potuto usare "verità", "bellezza", "trascendenza", "presenza", "ribellione", o un altro fra i *nomina qualitatis* che rischiano sempre di riempirci la bocca. Un'illusione vale l'altra (probabilmente ci sono solo verbi ed aggettivi, e i sostantivi son specchietti per l'allodola due volte *sapiens*). Non se ne può fare a meno. Si rischia sempre d'esserne posseduti. Ma le

storie dei piccoli laghi dei teatri possono avere proprio questo di nobile: la loro apparente trascurabilità, in cui si materializzano e si proteggono – distorti, labili, ma chiamati in vita – frammenti e fantasmi cui non si permette di superare il limite delle nostre attuali (sempre sostanzialmente ignote) circostanze. Sono storie di disilluse illusioni vissute a volte fino in fondo, ma senza permetter loro d'esser altro che coscienti vitali illusioni. E questo non solo (o non tanto) negli spettacoli, ma nelle esistenze e resistenze di coloro che i teatri li fanno. Per chi fa storia, sarebbe un vero peccato sprecare in storiografie localistiche gonfiate ad arte, le potenzialità d'un disseminato laboratorio storico dove in minuscole proporzioni capita fuggevolmente d'incontrare, in carne ed ossa, i massimi sistemi. Le microsocietà e le microstorie non sono società o storie in miniatura. Basta volerlo, e non appartengono al regno di Lilliput. Sono uscito dal seminato? Tutto questo ha davvero poco a che vedere con ciò che ci ostiniamo a chiamare "regia"? Quando Gerardo Guccini m'ha chiesto quest'intervento, m'è balenato in mente un episodio d'alcuni anni fa. Non capivo che c'entrasse con l'articolo da fare. Tanto meno sapevo farcelo entrare. Né potevo evitarlo. Un sabato d'aprile, a Wroclaw, l'ultima seduta d'un incontro fra studiosi di teatro polacchi e italiani sul tema del laboratorio teatrale. Ludwik Flaszen parlava di fronte ad un'affollata platea soprattutto di giovani. Era il 1997, e già le circostanze storiche del Teatr-Laboratorium sembravano lontane dell'esperienza di molti fra gli uditori. Fiocavano domande molto impegnate. Questioni sulla tecnica teatrale, sul senso politico del fare teatro, sul suo senso spirituale. Sul Romanticismo e la tradizione polacca. Flaszen sapientemente rispondeva. Il tempo passava. Non si capiva quand'è che si sarebbe finito. Improvvvisamente dal fondo della sala Nicola Savarese lanciò imperturbabile una di quelle sue apparenti provocazioni che condensano bruscamente il rimosso: "Sono tre ore che parliamo di teatro. Ma della bellezza non si parla mai!?". Flaszen ci pensò un po'. Non la prese affatto come una provocazione. Peso ogni parola: "Grotowski ed io cercavamo la Verità. E trovavamo la Bellezza. Allora ripartivamo da zero per toccare la Verità. E di nuovo incontravamo la Bellezza. È così che lavora il velo - di Maia". Sembra una bellissima immagine. E invece è storia. Un distillato.

L'atto di spingersi avanti, di toccare con un dito, ritrarsi e ricominciare, è probabilmente il *gestus* di base dei movimenti di riforma e di ribellione teatrale del Novecento. Sicuramente c'è sempre stato, nei sotterranei di molte biografie. Ma nel Novecento s'è fatto *ri-forma*, appunto. È uscito dalle intimità ed ha concretato pubbliche enclaves. Si pensi alla crescita di tecniche attoriche che si sviluppano a rovescio: non per adeguarsi a stili ben definiti, ma per tendere ad uno stile che (ancora) non c'è. E che quindi è molto difficile distinguere da uno stile di vita sperimentabile in piccole dosi, come se fosse un allenamento. Si pensi, allargando ancora la visuale, allo sfondamento delle culle, che tendiamo a rimuovere, a forza di parlare di "Teatro" e di "Riforma" al singolare. Forse che i "teatri-ditte" e i "teatri degli amatori" non furono culle diverse e speculari? Non furono forse, per alcuni secoli, i due emisferi che composero l'insieme "Teatro" nella civiltà europea? Con continui scambi e tensioni. Ambedue con forme organizzative, regole, statuti, deontologie, economie ben definite. Repertori spesso in comune, ma tutto il resto l'uno all'opposto dell'altro. Con molti trasbordi, ma sempre drammatici o per lo meno traumatici (ho tentato di parlarne in *Amatorialità* nell'Annale 2005, 26, di "Teatro e Storia"). La tensione fra i due emisferi sembra superata quando, soprattutto alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, la mentalità degli amatori del teatro, dei loro avamposti, in un mutamento impetuoso, trova abbrivio e spazio per accamparsi nel territorio delle ditte comiche, e dà vita, migrando, a qualcosa d'imprevisto. Si chiamino o no Teatri d'Arte, valicano una linea di confine.

Il che non vuol dire che la separazione sia superata. Non è unificazione, ma invasione di campo. Fra i teatri professionali fondati sulla metrica del commercio, i "teatri d'arte", benché professionalizzati, restano teatri stranieri. Tant'è che alcune grandi personalità ribelli del teatro delle ditte comiche, alle imprese dei teatri d'arte non poterono mischiarsi stabilmente, anche quando ne condividevano le aspettative e i metodi, ne sentivano l'attrazione e ne ammiravano l'operato. Persino quando rigettavano - con tutta la forza della sofferenza e dell'insopportanza - il mondo cui appartenevano. Le due acque potevano correre parallele fra sponde comuni, ma per anni non poterono mischiarsi. Si pensi ad Eleonora Duse o a Vera Komissarzhevskja, e a molti altri, celebri e no. Non dovremmo stendere una vernice storiografica unificante sui diversi casi di riforma, rinnovamento o ribellione teatrale.

Gli avamposti di culla amatoriale, quando si sradicano dalla propria culla e non sono più per nulla amatoriali, tendono a conservare un teatro a doppio taglio, che mira alla qualità sia dei prodotti (per coloro che vedono spettacoli), che delle procedure per produrli (per coloro che li fanno). Basti pensare, per fare un solo esem-

pio famoso, all'episodio stanislavskijano dello scoglio in Finlandia, che Franco Ruffini ha scandagliato e delucidato con accanita precisione. È il caso d'una crisi profonda, al limite della bancarotta personale. Ma non deriva dalla coscienza (o dalla paura) d'essere un attore non abbastanza buono per un teatro eccellente.

Al contrario: dalla constatazione che l'eccellente teatro che faceva non era più buono con lui, mentre lo faceva. Sono convinto che una sorta di "storia naturale dei teatri" mostrerebbe come l'energia che si sviluppa dalla dimensione del teatro a doppio taglio aiuti a spiegarne il frequente estremismo. È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano di buona regola e preludono all'asfissia. Sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a mettere praticamente in moto quella maniera diffusa di sentire che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d'esistenza, un valore, li accredita prima con l'eccesso e lo scandalo, infine col prestigio. Sicché per il loro estremismo molte moderazioni possono poi regolarmente campare. Nelle arti e nella cultura accade il contrario di quel che accade nell'organizzazione sociale ed economica: vi sono pochi operai che trasportano pietre, e molti signori, a volte di massa, che di quel lavoro godono, più o meno sfruttandolo. Si pensi a quella forma particolare d'estremismo che percorre il Novecento, che spinge alcuni testardi operai del teatro (chiamati "Maestri" invece che "capomastri") a fuoriuscire dal teatro, abbandonando gli spettacoli.

Spesso inquieta gli spettatori, la stampa e gli studi come una sentenza di condanna. Forse che non era (e non è), in realtà, un modo di dar piena coscienza al proprio territorio, di dilatarlo, se è vero – come è vero – che un territorio esiste solo quando praticamente si sa come si fa ad uscirne? Si pensi a come i piccoli laghi riescano a non ridursi ad un ameno lillipuziano paesaggio per viaggiatori in tour solo mettendo in gioco la loro acque profonde, limacciose e ricche, sotto il cerchio delle superfici, irrimediabilmente esigue, che spesso d'anno in anno si restringono. E si pensi a certe giornate ottenebrate. Quando solo dai barbagli e dai lucori, riflessi fuggevolmente nelle acque di piccoli laghi, è possibile farsi un'idea della posizione e dei movimenti del sole, che non è più possibile vedere in cielo.

Mirella Schino
QUEL CHE RESTA

Quella di Perrelli è una proposta interessante¹. Riprende le fila di un tema molto dibattuto - la continuità e la discontinuità tra Otto e Novecento, tra spettacoli d'eccezione e regia. Un tema anche rischioso, perché deve necessariamente privilegiare *una* delle facce della regia. In genere, la cura del complesso dello spettacolo, oltre alla presenza di un autore forte. Si tratta, a mio parere, di un'ottica utile, soprattutto per capire i rapporti tra la nascita della regia² e il suo pubblico.

Ci aiuta a comprendere la rapidità con cui gli spettatori contemporanei hanno *riconosciuto* il fenomeno della cosiddetta "arte teatrale moderna", e gli hanno dato un posto (almeno nella teoria) centrale. Per poter ferire in profondità, una esperienza tanto nuova quanto quella dei primi decenni del Novecento doveva per forza essere riconosciuta - per chi guardava - a qualche esperienza precedente.

Il rapporto tra teatro e spettatori, tanto più se si tratta di spettatori colti, appassionati, è fatto in gran parte di proiezioni, di convergenze o apporti nuovi.

Ma anche di equivoci. Fare chiarezza sulla divaricazione tra spettatori e teatranti è quel che ora ci può più aiutare a comprendere questo fenomeno difficile e oscuro. Immediatamente sconvolgente, eppure in un certo senso incompreso, anche per i contemporanei. Agli inizi del Novecento la "nascita della regia teatrale" provocherà un vero salto di *byt*, per usare il termine russo, un cambiamento completo di mentalità, abitudini, quotidianità, standard teatrali – ma con una profonda incomprensione per gli stimoli più profondi da cui era partita, al punto che si è potuto ripetutamente parlare di utopia o rivoluzione fallita. Ma non di fallimento si tratta: piuttosto di un transitorio seppellimento. L'essenza della regia al suo nascere si sottrae in fretta, mentre sotto il suo influsso comincia a cambiare rapidamente e vistosamente tutta la *superficie* del mondo teatrale ufficiale: organizzazione, apparenza degli spettacoli, addestramento standard degli attori, nascita o diffusione della nuova professione del "regista". Sarà diverso, come sappiamo, come vedremo, per quel che riguarda l'Europa orientale. Per chi *faceva* teatro, per i maestri dei primi decenni del secolo scorso, i protagonisti del più grande salto di continuità della storia del teatro moderno a partire dalla nascita del professionismo, il problema del rapporto con i "precedenti" ottocenteschi è probabilmente meno significativo: direi che c'è una differenza di natura. Da certe esclamazioni,



© Tony D'Urso
Odin Teatret, Lima, Perù, 1988

vaghe ma insofferenti, di Craig si potrebbe perfino supporre che tali precedenti fossero qualcosa da cui quelli che spesso chiamiamo "i maestri della regia" o i "padri fondatori" mirarono piuttosto a *distanziarsi* – benché indubbiamente a qualcuno tra il pubblico l'opera di Copeau, o le teorie di Appia saranno apparse come un proseguimento, magari una apoteosi, di un percorso iniziato dalle parti di Lugné-Poe, o ancora prima.

Per quanto riguarda quel pugno di maestri, il legame con l'Ottocento potrebbe essere visto da tutt'altro punto di vista. Converrebbe, per esempio, a mio parere, considerare il rapporto tra i grandi maestri di inizio Novecento e il Grande Attore di fine Ottocento. C'era un forte legame tra nuove teorie, nuove pratiche e visione del Grande Attore e del suo corpo-scena, capace di riempire, a tratti, l'intero palcoscenico. I padri fondatori hanno lavorato sullo spazio scenico e su tutto ciò che contiene non come si fa su un "insieme armonico", ma per creare un gigantesco, possente corpo unico, un mega-Salvini in scena: un organismo vivente, con le sue stratificazioni, le sue contraddizioni organiche, le sue lentezze, il suo odore, la sua capacità di attrarre e respingere. Un organismo vivente che fosse anche opera d'arte. O, per usare l'ossimoro di Appia, una "opera d'arte vivente". Può veramente essere un problema stabilire se tutto questo – corpo unico, salto di continuità, grandi maestri – se tutto quello che fa l'unicità della "Grande Riforma", per usare la definizione polacca, coincida o meno con quel che oggi intendiamo per regia? Non credo. Non stiamo parlando di un mansionario, o dell'accezione tardo novecentesca di un mestiere (peraltro, basta guardarsi intorno, assai mutevole).

Stiamo parlando di una trasformazione. La parola regia, adesso, ha un senso debole e chiaro: responsabilità dell'insieme. Col senso che ha oggi, la si può usare allo stesso modo per Mejerchol'd, per Wagner, perfino per Sarah Bernhardt (la cui cura in proposito era proverbiale, per motivi molto pratici di spostamenti e tournée). L'uso linguistico lo permette. Quando è nata, però, in Italia, la parola "regia", coniata apposta nel cuore del ciclone, aveva un senso diverso, forte e deciso, e al tempo stesso *schizofrenico*: indicava (e lo faceva con molta intensità) quel che un ambiente preciso, l'ambiente di cultura teatrale intorno a Silvio d'Amico, voleva dall'aggiornamento del teatro italiano, e cioè soprattutto una messinscena intelligente, critica, culturalmente valida, curata e *d'insieme*, dei testi teatrali. Allo stesso tempo, e per di più per lo stesso ambiente, indicava anche *tutt'altro*, anzi è nata per indicare *tutt'altro*: e cioè precisamente il salto. Indicava rivolta, battaglia, e disperata ricerca – quel che Fabrizio Cruciani chiamerà *Quest*, e che è poi quel che i ragazzi del secondo dopoguerra porteranno avanti negli anni della giovinezza con tanta decisione e tanto affanno³. Indicava turbolenza e indicava ordine, a seconda del momento, del contesto, della situazione. Indicava un gruppo preciso, – il solito gruppo dei padri fondatori, da Appia a Léon Schiller, passando per i russi – stretto in legami di affinità tenace e difficile da definire. E allo stesso tempo indicava l'opposto: un mestiere, una competenza sospirata, voluta, ignota. Come, tra l'altro, ben mostra il volume curato da D'Amico, e da lui chiamato *La regia teatrale*. Tutto questo ha aumentato la confusione attorno alla "regia". Recentemente ho perfino sentito, da parte di Ferdinando Taviani, l'invito a non usarla più, questa parola difficile. Ma non posso essere d'accordo, è troppo bella, è un enigma. Un correlativo oggettivo delle nostre difficoltà di storici italiani del teatro. Utilissimo. Privilegiare troppo un solo volto della regia è rischioso: nel bel mezzo del suo resoconto dello "storico" colloquio con Stanislavskij, Nemirovic-Dancenko racconta ad esempio di come nei teatri americani, e anche francesi, già da qualche tempo si fosse sviluppata la tendenza allo spettacolo unico al posto del repertorio. E non è forse vero che, per la nascita della regia, un tassello veramente fondamentale è stato il passaggio dal teatro di repertorio allo spettacolo trattato come opera d'arte a se stante? E' vero, eppure a nessuno di noi verrebbe seriamente in mente di spostare la nascita della regia in America. Anche se uno dei suoi rami, non c'è dubbio, è lì, nell'abbandono del sistema a repertorio, di cui il teatro americano, nella sua anomalia, ci dà sicuramente l'esempio più forte. Noi italiani, grazie alla nostra particolare situazione storica, abbiamo avuto il vantaggio e lo svantaggio di esserci interrogati forse ancor più di altri sul problema della "arte teatrale moderna" (secondo la terminologia di Rouché) nel suo complesso. Ferruccio Marotti, negli anni Cinquanta, è stato in contatto diretto con uno dei cosiddetti padri fondatori, e cioè Gordon Craig, il quale parlò e scrisse di lui con compiaciuto riconoscimento⁴. Marotti ha posto le basi per gli studi della "nascita della regia". Non si è interessato molto ad una data – ha accennato a Wagner come "primo tentativo utopistico". Ma quel che ha messo a fuoco è stato soprattutto il salto. Ha sottolineato come non si trattò di singoli extremismi, ma di una costellazione. Ha pubblicato in Italia le opere di due dei più radicali teorici, Appia e Craig, e ha scritto su di loro, all'inizio degli anni Sessanta, due libri brevi e fondamentali. In questo modo,



© Tony D'Urso
Odin Teatret, Ayacucho, Perù, 1988

ha determinato una svolta negli studi, ha mostrato una differenza, un cambiamento non solo nell'azione o nella teoria, ma nel modo di *pensare* il teatro, addirittura fisicamente di vederlo e di viverlo. Dal lavoro di Marotti, leggero per numero di pagine, ma di gran peso, è nato poi quello di altri studiosi italiani, che hanno condiviso le sue premesse, non certo tutto il suo modo di guardare alla regia. Di questo filone farò solo il nome di Fabrizio Cruciani. Mi preme ricordarlo, perché sono parecchi ormai gli studiosi che sembrano identificare in Eugenio Barba un capofila sulle cui orme procederebbe la linea storiografica che vede la regia come fatto prettamente novecentesco. E nel calore della discussione, coloro che oggi parlano d'un Barba capostipite degli studi, finiscono poi per lasciare in disparte Cruciani o Marotti. Forse perché troppo noti. Quando mai la consapevolezza storiografica dell'esistenza del salto è *completamente scomparsa*? Anche se si è talvolta molto affievolita. Non credo ci sia realmente bisogno di confrontare le date delle opere Ferruccio Marotti o Ripellino, nei primi anni Sessanta, con quelle del ritorno di Barba in Norvegia dopo l'esperienza polacca. Non stiamo discutendo della paternità di una idea. Tuttavia, mi sembra che guardare a Barba come a un capofila non ci permetterebbe di osservare il suo reale apporto al problema. Che è molto più interessante, perché è l'apporto dell'Europa d'oltre cortina. Ho sempre pensato a Barba come ad un regista "polacco". Quando giunse, decisamente ignaro di teatro, nel '60, in questo paese dalla cultura teatrale straordinaria, Barba non solo vi fece il suo apprendistato, ma assorbì anche un modo di pensare alla storia del teatro e alla regia. Per parlare della "nascita della regia", gli studiosi e i teatranti polacchi usano una formula meno equivoca della nostra: *Wielka Reforma*, Grande Riforma. E' stato dunque alla scuola teatrale di Varsavia, all'inizio degli anni Sessanta (proprio mentre, in Italia, Marotti cominciava a pubblicare i suoi libri), che Barba venne a conoscenza dell'esistenza di una *Wielka Reforma*, e sentì parlare della svolta fondamentale che separava il teatro del Novecento dal resto. Sentì di Léon Schiller, di Stanislavskij, delle Bluse Blu, di Vachtangov.... Non era solo dottrina da scuola di teatro: la *Wielka Reforma*, e i nomi e le problematiche ad essa inerenti, ritornavano sulle riviste polacche più importanti, in "Dialog" o in "Palmietnik teatralny", come argomenti di studio e come pietre di paragone per spettacoli contemporanei – in Polonia il rapporto con un passato così intenso e relativamente vicino sembra essere rimasto cosa incredibilmente viva e incandescente. In genere in Europa la memoria della "arte teatrale moderna" nel suo complesso si è affievolita, *impolverata*, in fretta. C'è stata una cesura drammatica determinata da nazismo, fascismo, guerra – e poi dalla separazione dei due blocchi divisi dalla Cortina di Ferro. Per capire fino in fondo la nostra attuale discussione sulla regia bisogna riflettere sulla storia della regia e sulla storia degli studi. In Italia il processo di indebolimento di una memoria storica era nato addirittura insieme all'interesse: l'abbiamo chiamata la schizofrenia di D'Amico. Oggi sembra essere obbligatorio sottolineare, dell'opera di Silvio D'Amico, soprattutto i limiti e i difetti. Ma non va dimenticato che D'Amico riconobbe subito, e con chiarezza, la forza di novità assoluta della "regia", ne seppe vedere i caratteri e le radici profonde, perfino quando si trattava di problemi che esulavano quasi completamente dal suo pensiero. Ma per quel che riguarda il vedere, era un maestro, e infatti aveva visto l'essenziale: vide e raccontò spettacoli che erano come il corpo di una menade che danza, uniti come un unico organismo, scossi dal "divino movimento". Seppe vederli e seppe parlarne. Anche se poi questo effetto-danza l'ha spiegato e ridotto ad un sovrappiù del genio.

E il genio gli sembrava poco trasmissibile, e così scelse Copeau, che, tra gli estremisti, pareva combaciare maggiormente con le sue idee. Oltre cortina le cose andarono diversamente. E' stato nella Russia degli anni della Rivoluzione (anche se l'attività dei maestri era iniziata prima), che si trova il cuore stesso di quel salto collettivo rappresentato dalla "nascita della regia teatrale" – o *Wielka Reforma*: perché fu un continente in cui il teatro fu *tutto* teatro nuovo, e fu una epidemia. L'Atene del nostro secolo, secondo Ripellino. Anche le terribili condizioni di vita degli anni del dopo-rivoluzione, anche la fame e il freddo, fecero sì che questa infezione andasse molto più in profondità di quanto non fosse successo, in paesi più ricchi e più sazi, per l'insegnamento di Gordon Craig, o del più grande di tutti, Adolphe Appia. In Russia, le forme del rifiuto assunsero, per via della Rivoluzione, un aspetto più netto, più reciso. In Russia ci fu, per qualche anno, quello che non c'è stato da nessuna altra parte: una trasformazione globale. E ci fu trasmissione dell'essenziale, del cuore della ricerca, del suo valore e delle tecniche. La trasmissione fu anzi uno dei valori della rivoluzione - almeno fino a che Stalin lo tollerò. Anche quando tutto questo fu compresso, in Unione Sovietica e nell'area da essa condizionata rimase un filo di una continuità. Gli uomini di teatro di area sovietica serbarono, loro sì, la memoria viva di cosa fosse il lavoro di Stanislavskij, non lo confusero né con il naturalismo né con il semplice lavoro d'attore, come si

è fatto da noi per tanti anni, sapevano che cosa volesse dire il fatto che la sua ultima fase fosse dedicata alle azioni fisiche. Conservarono la consapevolezza di cosa fosse l'essenza degli spettacoli di Tairov: movimento più tempo. E hanno tenuto intatto il ricordo di quelli che sono rimasti come i più grandi: Vachtangov, forse anche per la sua morte giovanile. Mejerchol'd, forse anche perché il suo nome non si poteva pronunciare. Ma intanto, attraverso le vie tragiche del mito, se ne preservava un ricordo vivo. Quando tornò in Occidente, nel '64, Barba⁵ si portò dietro quel che aveva assorbito sulla Wielka Reforma. E ci aggiunse qualcosa di suo, l'idea che i grandi maestri fossero maestri ancora vivi, da cui si poteva facilmente imparare, non astrattamente, in cerca di utopie, ma proprio dal punto di vista pratico, tecnico, semplice. Purché studiati a fondo. Da noi, di qua dalla cortina, questa continuità si era sbiadita. Non la memoria di Copeau, naturalmente. E non il senso della importanza teorica del "poco pratico" Craig. Del resto in Francia c'è stata la Gourfinkel, e, in Italia, il grande Ripellino⁶.

Ma oltre cortina avevano una consapevolezza diversa: la consapevolezza di un fenomeno inquietante, unitario ma non si sa come; fisico, ma interessato alla parola; culturale, ma ossessionato dalla danza. Per questo, poi, gli studi di Marotti ebbero da noi tanta importanza, e la ebbero quelli di Ripellino, che parlava finalmente di spettacoli e non di teorie o di poetiche: spettacoli importanti come il pane, visti nel gelo, visti con la fame⁷. Marotti e Ripellino, insomma (e Ripellino, credo, più ancora della Gourfinkel) hanno posto le basi per ricominciare a interrogare quella che altrove chiamavano "arte teatrale moderna" e in Italia, con tanta confusione, e con una così bella parola nuova, avevano chiamato regia. Pochi anni dopo, gli spettacoli di Grotowski e poi di Barba, quelli del Living, di Brook, delle avanguardie americane e così via, cominciarono a girare l'Europa. Ma se ripenso all'immediato *riconoscimento* (ancora una volta) da parte di persone come Marotti o come Taviani, e poi Cruciani, Ruffini, Meldolesi, Savarese e altri, riconoscimento che fu intenso soprattutto per quel che riguarda i due registi dell'est, Grotowski e Barba, non posso fare a meno di chiedermi: oltre all'inegabile qualità, da cui tanti altri, in tutta Europa, furono colpiti, cosa videro negli spettacoli dei due artisti "polacchi"? Perché sono convinta che videro – no: che riconobbero – anche altro. Una qualità, una sfumatura particolare di lavoro fisico. Un effetto come di danza.

Non sto parlando della diffusa accusa agli spettacoli di Barba e anche di Grotowski di essere fin troppo fisici – più "movimento" che "teatro". O meglio, sì, nel senso in cui questa accusa fu rivolta a Tairov, a Mejerchol'd, e, anche se tendiamo a dimenticarlo, perfino a Stanislavskij. Sono convinta, e l'ho scritto spesso, che per studiare la grande regia – il Nuovo Teatro – dovremmo ripartire interrogandoci sulla sua ricorrente ossessione: tempo e movimento.

E se dovessi individuare una "radice", sarebbe questa senz'altro – musica, movimento, danza, ritmo. E poi c'è il resto: circo, montaggio, cinema. Quello dei primi registi non era un interesse per la danza, o per il movimento in sé.

Ma per affermare attraverso la danza qualcosa d'altro. Dopo aver pubblicato il mio volume *La nascita della regia teatrale*, c'è stato sempre qualcuno che mi veniva a chiedere: ma dove la vedi questa importanza della danza, del movimento, dove sta scritto? Spesso ho risposto: basta rileggere Craig. Basta sfogliare Appia.

Ma qui vorrei aggiungere anche: basta tornare a Nietzsche. E a Warburg. Nel mio libro, ho cercato di dare spazio al peso che la danza ebbe agli inizi del Novecento anche per chi non era direttamente interessato ad essa⁸. Non ho avuto il coraggio di introdurre problematiche complesse, ed estranee al teatro, come quelle di Nietzsche, o di Warburg. Eppure sarebbe stato forse necessario.

Ripercorrere il lavoro di Warburg, come ha fatto in maniera tanto intensa Georges Didi-Huberman⁹, ci fa capire qualcosa di essenziale, e cioè come la danza fosse un *orizzonte mentale* del periodo, fosse non solo esperienza concreta e diffusa di modi diversi di danzare, ma anche la base di un modo diverso di pensare, di *molte* modi diversi di pensare, nell'arte, negli studi e nel teatro. I primi registi partirono da un interesse per le leggi profonde della natura che non aveva niente a che fare con un bisogno di ricostruzione realistico. Cercarono biomorfismo, qualcosa che non avesse solo significato, ma anche *vita*. Che fosse non solo quadro, ma anche vortice.

La danza fu essenziale per questo. Non sarebbe stato possibile pensare ad un modo di saturare e snaturare lo spazio fino a renderlo un corpo unico senza l'effetto fantasma che è proprio della danza, quello per cui in scena talvolta riusciamo a vedere non solo la somma dei movimenti, ma anche qualcosa di più, che fisicamente non c'è: un movimento del nostro pensiero che nasce e si moltiplica a partire da quello che ci raccontano gli occhi¹⁰. La danza fu, per la grande regia, qualcosa di più di una esperienza forte – come dimenticare la lettera ammirata, perfino riconoscente, di Stanislavskij ad Isadora Duncan? Fu in primo luogo una ricerca di forze *attive*. Una volta ricreare le leggi profonde della natura, una volta generato quel frammento di

1 Franco Perrelli (in *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005) propone di prendere in considerazione anche l'esistenza di una "preistoria" ottocentesca della pratica registica del Novecento.

2 Lorenzo Mango, nel suo *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, "Culture Teatrali" n.13, autunno 2005, ha notato come nel modo in cui la usa l'espressione "nascita della regia teatrale" "andrebbe letto come un termine unico che indica un fenomeno con una identità e una fisionomia sue proprie" (p.137).

3 Questo periodo è al centro del libro di Luigi Squarzina *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini editore, 2006, un documento prezioso che viene ad aggiungersi al volume di Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

4 Cfr. ad esempio Edward Craig, *Gordon Craig*, London, Gollancz, 1968, pp. 359 e ss.

5 Barba rimane in Polonia (prima alla scuola di teatro di Varsavia, poi da Grotowski) dal 1960 al '64, anno in cui torna in Norvegia e fonda l'Odin Teatret. La presenza forte in Italia dell'Odin comincia solo dopo il '69, con Ferai, e, nel 1972, con *Min fars hus. Il principe costante* di Jerzy Grotowski arriva in Italia nel '67, al festival di Spoleto.

6 Il volume della Gourfinkel sul teatro russo è del '31, il primo di Marotti, quello su Craig, del '61, quello su Appia e *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, sono del '66. Il trucco e l'anima di Ripellino è del '65, il volume di Cruciani su Copeau è del '71.

7 Come curiosità aggiungerò che Barba lesse immediatamente *Il trucco e l'anima* – a differenza degli studi di Marotti – perché attirato dai legami di Ripellino con la

realità *ricreata* che era lo spettacolo, la danza (movimento più tempo) ne fu, letteralmente, lo pneuma, l'energia attiva in grado di animarla.

La danza: cioè movimento intensificato, linguaggio dei gesti potenziato. Movimento che incorpora il problema del tempo.

Attraverso la danza il corpo poteva diventare un insieme di forze in rapporto di tensione reciproca. E anche quel corpo unico che lo spazio dello spettacolo veniva a rappresentare, anche quello diventava – attraverso una “danza” non necessariamente visibile in quanto tale: un insieme di forze in rapporto di tensione reciproca: luci e scene e corpi e accessori. Quel che i registi d’oltre cortina, Grotowski e Barba per primi, poi Kantor, Vasil’ev, Nekrosius, perfino Ljubimov, ci hanno regalato è stata una esperienza a cui aggrappare lo studio. Traspariva, nei loro spettacoli, qualcosa che contraddiceva qualsiasi idea della regia come cura d’insieme, come composizione. Qualcosa, mi sia lecito aggiungere, di più grande di loro. Non posso fare a meno di immaginare studiosi come Marotti, Cruciani e gli altri, tutti seduti sulle panche di *Min fars hus*, o su quelle di *Ferai*, appollaiati a guardare *Il principe costante*, accovacciati ad osservare *Apocalypse cum figuris*.

E mi rendo conto che quello che hanno visto allora non è stato solo energia, unità, bellezza o passione.

Hanno visto altro, chiamiamolo un’ombra dell’effetto danza per fare più in fretta. Hanno visto, in ogni caso, un legame col passato che non era certo imitazione, ed era qualcosa di diverso da una semplice continuità.

Sull’onda di Warburg, mi sembra che possa essere chiamato in un modo solo: *engramma*. L’impronta di un potenziale sepolto, ma non morto, pronto a riaccendersi¹¹. La traccia viva del passato.

cultura d’oltre cortina.

8 A questo proposito, bisogna esser grati al filone di studi sulla danza dei primi decenni del Novecento che si va sviluppando in Italia, e che è profondamente debitore all’impegno di Eugenia Casini Ropa.

9 Georges Didi-Huberman, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris Éditions de Minuti, 2002, trad. it. *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Cfr., inoltre, Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, e Linda Selmin, *Onda mestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, “Biblioteca teatrale” n. 78, aprile-giugno 2006.

10 Cfr. Susanne Langer *Problemi dell’arte* (1957) trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 16-17. Cfr. anche l’indicazione “danzare per fantasmata” del trattatista quattrocentesco Domenichino da Piacenza, sottolineata da Agamben nel suo *Ninfe*, cit.

11 Warburg aveva ripreso la parola “engramma” da Richard Semon, per definire una immagine-ricordo: una impronta espressiva sulla memoria collettiva, mai completamente scomparsa, anche se sepolta o comunque inconscia (rimandonuovamente al volume di Didi-Huberman, e al saggio di Linda Selmin già citati).

Questo saggio fa parte del progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale “La ricezione del teatro della Grande Riforma Europea in Italia”. (PRIN 2005).

Franco Ruffini
**GORDON CRAIG, ISADORA DUNCAN,
I “PADRI FONDATORI”**

Apertura in prima persona

In terza persona, è presto detto. Questo saggio si prefigge di valutare i riflessi dell’incontro con la danza di Isadora Duncan sull’Arte del Teatro di Gordon Craig. E dunque – pensando alla nascita della regia - sulla posizione di Craig all’interno dei cosiddetti Padri Fondatori¹. Ma dietro la terza persona c’è la prima persona, in cui l’obiettivo pre-fissato si confronta con le ragioni proprio personali – rovelli, tanto indifendibili sul piano dell’argomentazione quanto irrinunciabili su quello delle motivazioni – che spingono passo dietro passo a perseguirolo. Non c’è un rapporto di causa effetto. Questo si può dire: che se l’obiettivo può essere fissato a freddo, i rovelli lavorano a caldo. Il rapporto è un passaggio di stimoli, interrogazioni – energia, in una parola - dal termine più caldo al termine più freddo. La fisica non governa solo i processi naturali. Come accade nella fisica, nel passaggio le “ragioni proprio personali” cambiano forma, tono, intensità. La loro identità originaria si perde. Qui all’inizio – e non se ne parli più - intendo recuperare quell’identità. Che sta nei libri di alcuni tra i maestri del Novecento: Stanislavskij, Artaud e Grotowski, in particolare. In ciò di cui parlano tra le righe: come se il detto nelle righe servisse anche da involucro per contenere e proteggere un segreto. Sono pochi, i miei maestri, non fanno numero. Sono diversi per personalità, epoca, contesto culturale. Non fanno testo. Vero, non fanno numero e non fanno testo. Però fanno luce. Illuminano una strategia intima, che sono convinto sia comune a molti se non a tutti i Padri Fondatori. In prima persona, le convinzioni a cui si dà fede possono essere enunciate come evidenze delle quali si sarebbe in grado di dare la dimostrazione. Nelle righe, Stanislavskij parla di circostanze date, di “se”, di memoria emotiva, ma il segreto sta in quel “ci credo” con cui reagiva alla vita nella prestazione dell’attore. Artaud parla di poesia nello spazio, di organismi affettivo e muscolare, ma il segreto sta in quel “ri-fare la vita” urlato ogni tanto come uno slogan.

Grotowski descrive il training dell’attore nei periodi 1959-62 e 1966, e omette ostentatamente gli anni 1963-65, durante i quali aveva creato con Ryszard Cieslak Il Principe costante. Sta lì, il suo segreto: in quella “stanza vuota” dove la tecnica dev’essere dimenticata e trascesa, per riportare alla luce il “corpo-vita”. E Craig? Quando vide danzare la Duncan per la prima volta, ne ricevette un’impressione profondissima. Attraverso quel corpo in movimento, vide il compimento della propria concezio-



Isadora Duncan in un disegno di A. Walkowitz.

ne teatrale. Eppure tra l'arte della danza di Isadora e l'Arte del Teatro di Craig c'è un salto, che non riporta solo alla differenza tra danza e teatro. E' altro, è di più. Lo si avverte inequivocabilmente, ma tra le righe. Tra le righe dei discorsi sulla danza, la scena, l'attore e la supermarionetta, qual è il segreto di Gordon Craig?

Antefatto

Nel 1904 Craig è in Germania. Ha abbandonato l'attività di attore nel 1898. Nel 1903 s'è congedato anche dall'attività di regista, costellata da apprezzamenti di nicchia ma premiata da uno scarsissimo pubblico. La "Purcell Operatic Society", fondata nel 1899, ha dovuto chiudere i battenti dopo tre anni. Nell'ultima regia, per *The Vikings* da Ibsen, con la compagnia indipendente della madre Ellen Terry, ha potuto mettere a frutto ben poco di quanto aveva maturato con gli spettacoli della Society e soprattutto con i mimodrammi *Masque of London*, *Masque of Lunatics* e *Masque of Hunger*. Dal 1893 pratica con passione l'incisione su legno, oltre al disegno.

Le sue tavole vengono esposte con successo. Ad invitarlo in Germania è stato il conte Harry Graf Kessler, diplomatico e cultore delle arti impegnato a Weimar nel locale teatro di corte. Ha visto alcuni mimodrammi e *The Vikings* e ne è rimasto affascinato. Prova ad introdurre Craig nel mondo teatrale tedesco, senza risultati. Organizza quindi una mostra di disegni di scena, presentandola - per l'inaugurazione del 3 dicembre 1904 - con un'acuta introduzione. Tra i visitatori c'è Isadora Duncan, che in quei giorni si esibiva a Berlino. S'incontrano, lei e Craig, e scoppia il colpo di fulmine. Dopo qualche giorno, Craig va a vederla danzare e il colpo di fulmine, oltre alla fiamma d'amore farà divampare anche una fiamma di mutua corrispondenza artistica. Isadora imparò molto da Craig, ma fu Craig a guadagnare di più da quell'incontro. Da fantasma vivo solo nella sua visione, l'Arte del Teatro letteralmente prese corpo: per prendere coscienza, subito dopo, della necessità di andare oltre il corpo che l'aveva materializzata. Questo, per sporadici cenni, è l'antefatto. Il dopo possiamo lasciarlo da parte, in questa sede. E' vero che la mostra berlinese e l'incontro con la Duncan segnarono, com'è stato detto, "l'inizio della stagione d'oro di Craig". Non si può dire che Craig riponesse grande fiducia nella danza come fondamento del nuovo teatro. La danza che conosceva era il balletto. Della Duncan gli avevano parlato a Weimar come di una che contestava il balletto e anzi "danzava in maniera artistica", ma ridendoci sopra. Ad indurlo a verificare di persona fu Elise de Broukère - la sorella era stata membro della Purcell Society - la quale gli consigliò di assistere alla performance della Duncan in quanto la sua maniera di danzare richiamava molto il movimento nella musica. Craig andò, e fu una rivelazione. Ecco come la rievoca, a cinquant'anni di distanza.

"Si muoveva e basta - non faceva piroette né nessuna di quelle cose che una Taglioni o una Fanny Elssler avrebbero certamente fatto". E ancora: "Ciò che Isadora fece fu imparare cos'è muoversi: fare un passo, camminare, correre; pochi sanno fare queste cose. Prima il pensiero - poi la testa - poi le mani e i piedi un poco - solo muoversi, e guardarsi intorno, osservare tutto ciò che si muove"². Non c'è dubbio che Craig vide nella Duncan il massimo risultato possibile in termini di superamento della danza nel movimento. E tuttavia, dopo aver detto che il teatro - il suo teatro - ha origine nella danza, afferma che nemmeno "il danzatore ideale [è] lo strumento perfetto per esprimere quanto c'è di più perfetto nel movimento"³. La Duncan aveva portato alla perfezione il movimento nella danza, quello che Craig cercava era "quella infinita e stupenda cosa che dimora nello spazio: il Movimento". Per questo salto, nemmeno la "danzatrice ideale" poteva essere sufficiente, perché "il corpo umano si rifiuta di essere uno strumento, sia pure della mente che abita nel corpo stesso" (*Il mio teatro*, p. 27 e p. 28). Tracce che alludono alla Duncan ci sono, tra le righe. Ma non è Isadora il segreto di Gordon Craig. Il segreto è ciò che vide attraverso - ma oltre - la danza di quel corpo. Si chiama François Delsarte.

Il segreto di Gordon Craig

Delsarte non viene mai nominato nei libri di Craig sull'Arte del Teatro. Un'omissione diventa eloquente solo se qualcosa la indica come tale: come la cornice di pieno per il vuoto 1963-65 nel libro di Grotowski. E' quanto fa, per Delsarte, la pagina di ringraziamenti premessa a *Towards a New Theatre*. La tabula gratulatoria di un libro è come la lettera nascosta di Poe. Sta in bella mostra per non essere vista. In quella pagina c'è Delsarte, in mezzo a una selva di nomi: famiglia, amici, sostenitori, maestri del passato e del presente. Per ognuno di loro si può trovare una ragione concreta e documentata del grazie. Per Delsarte, niente. Tra i tanti nomi - tutti - che stanno lì a testimoniare un dovuto atto di gratitudine, il nome di Delsarte sta lì solo per porre la domanda: perché grazie a Delsarte? E' vero che una ricerca decolla quando trova le domande in grado di trasformare notizie altrimenti generiche in risposte. Ecco come Craig conclude la rievocazione dell'incontro con Isadora. Ne ha appena descritto la danza di movimento, e si chiede quanto tempo le ci sia voluto per imparare: "Cinque minuti ... e poi lei insegnò a se stessa

come muoversi in questo modo, in quel modo, in tutti i modi. Ma non secondo l'insegnamento di Noverre e di Blasis o di Petipa o nessun altro dei famosi maestri di Balletto. Per imparare questo le ci vollero molti anni. Ma io credo che ad aiutarla in certa misura attraverso il suo libro sia stato Delsarte. Ne trovai una copia nella sua camera mentre cercavo un baule di libri che le avevo prestato. Non trovai il baule, così mi presi quel libro. Sembra che molte migliaia di persone in America e in Francia abbiano studiato quel libro di Delsarte, eppure pochissimi, tra quelle migliaia, sono riusciti a cavar fuori un qualche segreto dalle sue pagine. Una parola o due sono sempre abbastanza per un genio come Isadora, 100.000 sono buttate via per gli stupidi" (Index, pp. 264-65). Sono risposte precise, se si conosce la domanda alla quale rispondono. Craig non si limita a riconoscere la Duncan come allieva indiretta di Delsarte, questo era risaputo. Dice di più. Distingue nettamente Delsarte dal delsartismo dilagante. Delsarte: cinque minuti e una parola o due per coglierne il "segreto", ma poi molti anni per rimetterlo in vita nel proprio corpo. Il delsartismo: 100.000 parole e sia pure molti anni, ma solo per applicarne pedissequamente il dettato. Stupidi che s'affaticano a danzare secondo il "sistema" di Delsarte; geni che s'impegnano a trasformare il movimento del proprio corpo nel movimento della Natura, come insegnava Delsarte "in segreto". Craig vide il presagio del "divino movimento" nel corpo di Isadora, e sognò di portare a compimento quel presagio nell'intero spettacolo. Di come trasporre il corpo umano nel "corpo maggiore" dello spettacolo, e di come animare un corpo – essere umano o spettacolo – del "divino movimento", gli parlò a chiare lettere il libro nella camera di Isadora: *Delsarte System of Expression*, di Genevieve Stebbins. Non poteva che essere quello il libro trovato. Prima delle 100.000 parole del "sistema", c'erano l'una o due parole del "segreto" di Delsarte. Erano la traduzione dell'unico testo edito in vita con l'approvazione dell'autore: *Des Sources de l'Art*. Nelle ultime cinque pagine - davvero una o due parole - quasi concitate, Delsarte descrive le condizioni sotto le quali l'uomo può diventare riflesso della Natura che promana da Dio. Se in Dio coesistono il Bello, il Buono e il Vero, nell'essere umano devono operare tre organismi preposti rispettivamente alla sfera delle sensazioni, a quella dei sentimenti, e a quella dell'intelletto: un organismo vitale, per il Bello; un organismo animico, per il Buono; un organismo spirituale, per il Vero. Rispetto al movimento – Delsarte parlava di gesto - è necessario che ognuno dei tre organismi umani diventi veicolo della rispettiva componente del "divino movimento" e che quindi, preliminarmente, si depuri della zavorra soggettiva che lo incatena alla misura umana. Un "teorema" valido – a suo dire - per qualsiasi "tutto organico", anche se maggiore e diverso dall'essere umano. Era ciò di cui Craig aveva bisogno: per riconoscere il "divino movimento" nel corpo della Duncan, e però per non limitarla al corpo della Duncan. Lo spettacolo è un "tutto organico" che funziona in base agli stessi principi d'un corpo umano. Anch'esso si compone di tre organismi parziali, Craig li chiamò: Apparato scenico, Attore e Dramma. Affinché lo spettacolo possa diventare riflesso della Natura che promana da Dio è necessario che in ognuno degli organismi parziali possa fluire la relativa componente del "divino movimento": la Scena, l'Azione e la Voce, con le quali gli artisti del teatro "avrebbero creato i loro capolavori" (*Il mio teatro*, p. 172). Lo spettacolo potrà diventare Arte del Teatro fondata sul movimento solo a condizione che l'Apparato scenico si liberi dalla rappresentazione, l'Attore dall'"emozione da temperamento", e il Dramma dalle parole coi loro significati. Rappresentazione, emozioni, parole: per Craig attraverso Delsarte, sono la zavorra che incatena lo spettacolo alla realtà umana.

Craig tra i Padri Fondatori

Dei libri di Craig si parla spesso come di testi che procedono a colpi di paradosso. Pagine oscure: illuminate solo da una visione tanto potente quanto astratta. Il riferimento – segreto – a Delsarte riporta il paradosso alla sua funzione letterale. I libri di Craig sono chiari, solo che parlano in modo chiaro di qualcosa che è fuori dalla doxa: secondo la quale lo spettacolo deve servirsi degli strumenti umani per rispecchiare la realtà umana. È contro la realtà umana dello spettacolo che si rivolge l'opera di Craig. Ma non con la velleitaria illusione di eliminarla, questo è il punto. Solo con l'impegno pratico, concreto, di "semplificiarla" fin dove possibile. Semplificare: è la parola d'ordine di Craig. Scrive, nel 1923: "la semplificazione del palcoscenico è stato il lavoro al quale mi sono dedicato durante gli ultimi venticinque anni. E penso di aver fatto quel che mi ero proposto di fare", precisando che con "semplificare il palcoscenico intendo l'intero palcoscenico, dagli attori e dalle scene fino ai programmi e al guardaroba", tutto (*Il mio teatro*, p. 216). Questo sono la scena "priva di pittura e di disegni" (*Il mio teatro*, p. 223), la Supermarionetta e il Dramma senza parole. Sono l'Apparato scenico semplificato dalla rappresentazione, l'Attore semplificato dalle emozioni, il Dramma semplificato dai significati delle parole. L'Apparato scenico non è la Scena, così come l'Attore non è l'Azione.

ne e il Dramma non è la Voce. L'un termine si rapporta all'altro come un organismo parziale si rapporta al suo "divino movimento". Ma solo negli organismi parziali semplificati potranno fluire le relative componenti del "divino movimento". La Scena potrà fluire nell'Apparato scenico, l'Azione nell'Attore, la Voce nel Dramma. Senza il riferimento a Delsarte, queste distinzioni appaiono come paradossi per il gusto del paradosso, fino alla visione estrema d'uno spettacolo del tutto privo d'apparato scenico, di attori e di parole. Un paradosso, ma che sta solo nel confondere - noi studiosi - la direzione a nord con il polo nord. Puntare a nord: semplificare ancora e ancora, è questo il comandamento di Craig. L'Arte del Teatro, in senso concreto, è Arte della semplificazione. Quando avrà termine il processo? Craig non si fa illusioni. Lo dice con uno dei suoi paradossi: "La parola OGGI è bella, e la parola DOMANI è bella, e la parola AVVENIRE è divina - ma la parola più perfetta che le unisce e le armonizza tutte è la parola E" (Marotti, p. 32). Nei suoi libri, Craig parla dell'"E", che dà senso al lavoro di oggi e domani in direzione dell'avvenire. Indica una strada, e per questo ne fissa la metà. Ma, per paradossale che possa suonare, dove finisce la strada è inessenziale. Essenziale è dove tenda e quale sia il lavoro da fare per non farle perdere il senso. Carlo Ludovico Ragghianti più di cinquant'anni fa ammoniva che, prima di distinguere teatro da cinema, è necessario distinguere "teatro da teatro", e metteva Craig a parte rispetto agli altri maestri del Novecento, per la sua concezione dello spettacolo come organismo in movimento. Aveva ragione a metà. Craig è a parte, ma la concezione dello spettacolo come organismo in movimento è ciò che lo accomuna. Quello che davvero distingue Craig è il salto dal movimento al "divino movimento". In quanto espressione sensibile della vita, il movimento è al centro della riflessione e della prassi dei Padri Fondatori. Ma il movimento è un crinale, che da una parte guarda a ciò che esprime, dall'altra apre a ciò che non è in grado di esprimere ma solo di evocare, come il ricordo di "prima della caduta". Fece il salto, Craig, perché, a misura d'essere umano o di spettacolo, l'organismo è minacciato dalla stessa degenerazione. Quello che per l'uomo è l'io - il groviglio delle pulsioni personali - per lo spettacolo è "il mostro assurdo, chiamato 'il Teatrale'" (Il mio teatro, p. 104). E' questa la vera domanda per confrontarsi con il salto di Craig. Cos'è il teatro oltre il Teatrale? Artaud l'ha chiamato la "testa del teatro". Ma lo sa ogni regista, lo sa ogni spettatore, che operando sulle dimensioni della vita quale la conosciamo - sensi, emozioni, intelletto - lo spettacolo aspira ad aprire uno squarcio sulla vita in quella che è la sua dimensione d'ignoto e di tremendo. Di ulteriore. I più si comportano come se questa dimensione non interessasse il teatro. Altri - pochi - la cercano attraverso il Teatrale. Craig la cercò attraverso la lotta contro il Teatrale. Destinò il lavoro di OGGI e DOMANI a questa battaglia. La testa del teatro la collocò nell'Avvenire, ben sapendo che l'avvenire, dove sta l'Arte del Teatro, non è un punto definito del tempo. Non è il polo nord, è solo la direzione a nord. Come il movimento di cui fu il profeta, lo stesso Craig è un crinale. Da una parte, guarda a quelli tra i Padri Fondatori che fecero del movimento lo strumento per infondere la vita nel Teatrale. Dall'altra parte, apre a quelli che del movimento fecero lo strumento per cercare un'altra vita, oltre la misura - e la miseria - umana. Non necessariamente furono persone diverse. Spesso furono linee diverse e coesistenti all'interno della stessa persona. E' venuto il momento, credo, di non contrapporre più teatro a spettacolo. Come se potesse esistere un teatro senza spettacolo, un teatro senza Teatrale. E viceversa: come se potesse esistere una pratica appassionata del Teatrale senza la nostalgia di far uscire lo spettacolo dai propri limiti. Ponendosi al centro tra presente e avvenire, sul crinale dell'"E", Craig ci offre questa lezione. Che, toccando la dialettica tra teatro e spettacolo, tocca il cuore della nascita della regia.

1 Questo intervento è un'anticipazione, ridotta e rielaborata, di un più ampio saggio - dal titolo *Il Delsarte segreto di Gordon Craig* - in corso di pubblicazione in "Teatro e Storia", 28, 2007. Per esigenze di spazio, riduco praticamente a zero le note. Mi perdoneranno i molti verso i quali sono debitore.

2 G. Craig, *Index to the Story of my Days*, The Viking Press, New York 1957, pp. 261-62 e 264.

3 Dopo il riscontro con le edizioni originali, per le opere di Craig, cito da *Il mio teatro*, a c. di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, p. 28. D'ora in poi, le citazioni saranno accorpate nel testo, con l'indicazione *Il mio teatro*.



Cesare Molinari PAROLE, OPINIONI E QUALCHE FATTO

La tentazione di entrare nel dibattito sulla regia riproponendo la questione della sua "nascita", se cioè il fausto evento debba essere collocato tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primi del XX (un po' prima o un po' dopo), ovvero se la regia sia un tratto pertinente che qualifica la produzione teatrale fin da sempre, è una tentazione irresistibile. Soprattutto perché definire la regia come un fenomeno essenzialmente novecentesco contribuirebbe ad inserire anche il teatro nella assoluta specificità e originalità che viene spesso attribuita all'era contemporanea o post-moderna. Lorenzo Mango ha recentemente riassunto e illustrato con molta chiarezza le due posizioni. Che una rottura ci sia stata è indiscutibile, ma resta da definire in cosa essa consista, se cioè nella scoperta di una nuova e inedita funzione, o non piuttosto nella proposta di una nuova poetica. Mi pare chiaro che nel secondo

caso non si dovrebbe più parlare di ‘origine’ o di ‘nascita’ della regia, ma piuttosto dell’affermarsi di nuove forme e di nuove tematiche, nel diffondersi di stilemi inediti e anche nella scoperta di impreviste possibilità indotte dalla presenza di strumenti e tecnologie di recente invenzione. Ma ‘nuovo’ rispetto a cosa? Evidentemente rispetto a ciò che lo aveva immediatamente preceduto, e allora collocare il momento in cui la regia nasce o si afferma diventa questione nevralgica poiché, tanto per dare un esempio, la poetica naturalistica di Antoine potrebbe essere considerata il vero punto di rottura in forza della organica coerenza della sua visione, ovvero una semplice continuazione e precisazione della dettagliata organizzazione dello spazio scenico che era già stata non solo dei Meiningher, ma anche dei “protoregisti” il cui ruolo storico è stato illustrato da Franco Perrelli. Ricordando altresì che la fortuna della poetica e dei modi riportabili alla scuola naturalista ebbe durata assai breve, che anzi coloro che oggi vengono considerati i “padri fondatori” della regia assunsero il naturalismo a oggetto polemico anche se poi, come succede ancora oggi, il termine “naturalismo” è stato impropriamente usato per qualificare fenomeni semplicemente ispirati a un banale principio di verosimiglianza. Perché mi pare chiaro che, da questo punto di vista, la storia del teatro (e ovviamente non solo del teatro) è ricchissima di ‘rotture’: almeno a partire dal 1585 la scena fissa e tridimensionalmente prospettica del teatro rinascimentale viene sostituita da quella mobile, a quinte piatte, che sarà propria dell’età barocca, con spettacoli che investono tutte le tre dimensioni dello spazio scenico, creando visioni che trascendono l’umano, con movimenti regolati dal determinismo delle macchine. Come tutti sanno, questi spettacoli (che non per nulla risalgono al secolo che fu detto “dell’invenzione teatrale”) facevano radicale astrazione da qualsiasi rapporto di ‘interpretazione’ di un testo drammatico, a addirittura da qualsiasi proposito narrativo – peraltro almeno teoricamente ripresi nella successiva evoluzione del melodramma. Per essi si potrebbe tranquillamente parlare di organismo creato, artificiale, non quotidiano, ripetendo le qualificazioni terminologiche che Mirella Schino applica agli spettacoli dei primi registi del Novecento. È vero che andar pescando anticipazioni, parallelismi e concordanze può apparire la cosa più facile e scontata di questo mondo, ma d’altra parte è anche vero che in questo modo soltanto si potrebbe verificare se non esista una continuità all’interno della quale soltanto sarebbe possibile identificare fenomenologie originali nella loro individualità come nella loro condivisione di prospettive.

Tanto più in un tempo, come il nostro, in cui la tradizione non è tanto una trasmissione personale, di “bottega”, quanto – come ha ben visto Raimondo Guarino – una conoscenza indiretta e di carattere storico: una tradizione costruita. Dal punto di vista della funzione e nella sua accezione minimale, nel suo grado zero, si potrebbe parlare di regia anche a proposito di quell’aurorale principio regolatore e progettuale che permette di dar vita a un’azione concertata e collaborativa, talché su un gradino appena superiore andrebbe collocata la struttura delle compagnie dell’arte e di quelle per ruoli all’antica italiana, che costituisce comunque quel principio ordinatore, cui molti hanno ridotto, o cercato di ridurre la funzione registica. Così Harold Clurman racconta che “gli attori inglesi di una certa risonanza preferiscono quei registi (directors) che interferiscono il meno possibile...limitandosi ad assegnare agli attori le loro posizioni sul palco mostrando loro i percorsi che devono compiere”. Si noti come qui il principio ordinatore non è definito in funzione della definizione dei personaggi come, in modo generico, avviene nei ruoli ottocenteschi o, in modo relativamente più preciso, con le maschere dell’arte, ma in funzione meramente coreografica. E se poi Clurman reagisce a questa ipotesi affermando che “quanto più elevato è il livello qualitativo della compagnia, tanto più forte si sente l’esigenza di un regista magistrale, che sappia assicurare che si rappresenta un dramma e non delle esibizioni”, egli di fatto sostiene semplicemente che ordinare significa prioritariamente creare una struttura capace di unificare i vari contributi individuali. Similmente John Gielgud e Jean Louis Barrault ritenevano che uno spettacolo drammatico debba in primo luogo risolversi in una perfetta concertazione vocale, Barrault arrivando ad attribuire ai singoli interpreti vocalità operistiche (basso, tenore, contralto e soprano): *Einheit in der Mannigfaltigkeit* dicevano gli estetici tardo-positivisti quali Theodor Lipps (*Aesthetik*, 1905-06): un’opera è unità nella molteplicità. La novità più rilevante della regia novecentesca starebbe proprio in questo che lo spettacolo teatrale pretende di farsi opera nella precisa determinazione della sua costruzione che dovrebbe, aggiungo, raggiungere l’assoluto meccanico degli intermezzi buontalentiani, e nella sua ripetibilità, cui tanto, e paradossalmente, tengono sia Grotowski che Barba. La nostalgia dell’opera, tanto facilmente leggibile nei pirandelliani *Giganti della montagna*, nasce dall’idea che solo costituendosi come ‘opera’ lo spettacolo teatrale potrebbe ambire a collocarsi nell’ambito dell’arte. Ma

l'opera d'arte, stando alla ben nota dichiarazione di Gordon Craig, può essere soltanto il parto di una sola mente. Il regista dunque come creatore unico di quell'opera d'arte che è, dovrebbe essere, lo spettacolo teatrale. Questa sarebbe, dovrebbe essere, la novità del teatro novecentesco.

Per cui bisognerebbe concludere che i primi anni di quel secolo appena trascorso non videro la nascita della regia intesa come funzione, ma dei registi in quanto "artisti del teatro", come voleva definirli Gordon Craig, che peraltro li vedeva proiettati in un futuro non si sa quanto lontano, lui stesso ritenendo che per il momento si trattava solo di interpreti. Comunque questa idea era ampiamente diffusa: la ritroviamo già nel racconto che Nemirovic-Dancenko fa della famosa notte del 1897 in cui prese corpo l'idea del Teatro d'Arte, dove afferma che la volontà sua e di Stanislavskij avrebbe dovuto essere sovrana in tutti i campi, ma soprattutto nella produzione di spettacoli [cfr. Nemirovic-Dancenko, *La nascita di un nuovo teatro*, pp. 4-10, ndc]. Tale prospettiva diventa poi un principio operativo nella prassi di molti, che, come Dion Boucicault jr., vennero definiti "dictator producers" da Norman Marshall (ma l'espressione si trova già in Nemirovic-Dancenko), il quale racconta episodi che dimostrerebbero un rapporto di totale subordinazione dell'attore che dal regista verrebbe privato di iniziativa e addirittura di volontà, riducendosi veramente a super-marietta. Qui si apre un capitolo decisivo nella stessa definizione del concetto di regista al quale – quali che siano il suo modus operandi e le sue stesse intenzioni, vuoi che si proponga come creatore, vuoi che intenda essere soltanto interprete o esegeta, oppure, come Copeau, modesto esecutore – si chiedono doti che nessun altro artista deve avere: doti di autorevolezza o di autoritarsimo, comunque di carisma, di saggezza e di conoscenza dell'animo umano, tutte quelle doti cioè che sono proprie non del creatore, dell'autore o dell'artista, quanto piuttosto del leader, del guru, del maestro, del pedagogo. O del comandante. Ancora una volta non mancano nella storia del teatro esempi che mostrano come uno sguardo esterno si sia proposto di ricondurre l'espressione dell'attore all'immagine che si era formata nella mente di colui che è difficile non definire regista. I più noti sono quelli del barone Barone di Liveri, il quale faceva ripetere all'infinito lo stesso gesto e la stessa battuta fino ad ottenere il risultato voluto, e quello di Racine, il quale, insegnando a Mademoiselle Du Parc il ruolo di Andromaca "la faisait répéter comme une escolière", dove "répéter" significa bensì "provare", ma nel contesto dato suscita piuttosto l'immagine del pedante maestro che cerca di cacciare a forza una nozione nella testa dura dello scolaro. Ma ancora, che dire dell'appellativo di *didaskalos*, che, negli agoni drammatici ateniesi, veniva attribuito non all'autore in quanto tale, ma all'autore in quanto regista, dove la *didaskalia*, come chiarisce un famoso passo di Aristofane, era una attività professionale anche autonoma? Perché il *didaskalos* non è il corago, titolo con cui solo nel Rinascimento veniva designato il regista, mentre in Grecia valeva piuttosto come il nostro "produttore". *Sunt omnia nomina*. In effetti i vari termini (sostantivi e verbali) che nel corso della storia e, soprattutto, negli ultimi due secoli hanno indicato o definito il regista e la regia, servono molto bene a capire quali siano state, o come siano state concepite le sue varie funzioni. Leone de Sommi aveva usato il verbo "guidare", ma, per venire a tempi più recenti, di nuovo Norman Marshall, il cui libro viene inspiegabilmente trascurato dagli studi recenti, precisa che già nel 1828, al londinese Drury Lane fu presentato uno spettacolo "invented and produced" da un certo Barrymore. Si trattava di una pantomima, un genere nel quale, come nel balletto, la presenza di un coreografo che progetta e realizza è stata da sempre ritenuta indispensabile. Invece, nel 1863 il cartellone informava che il *Manfred* di Byron era stato "arranged" da Phelps. Finalmente, nel 1890, il shakespeariano *As you like it* fu "produced under the direction of the Hon. Lewis Wingfield", e questo onorevole signore era un professionista esterno allo staff del teatro, ingaggiato soltanto per questa occasione. Tra "arrangiare", "dirigere" e "produrre" ci sono evidentemente delle profonde differenze di ordine qualitativo come quantitativo (sarebbe mai possibile parlare di "quantità di regia"?), tanto che per riferirsi ad una figura compiuta si sente spesso il bisogno di mettere insieme almeno due termini. Ma si noti come per gli spettacoli di "prosa" non si usi mai il verbo "inventare". Ad ogni modo, a partire dagli anni Venti e in coincidenza con la definitiva affermazione del cinema, in inglese il termine ufficiale per designare il regista (fosse di cinema o di teatro) fu "producer". Ma attorno al 1960 i manager del teatro londinese rivendicarono per sé questo titolo, assegnando d'autorità al regista quello di "director", evidentemente considerato più limitativo ed appropriato a colui che veniva considerato come un mero interprete delle intenzioni dell'autore e che riprende il più antico e preciso "stage director". Il *producer*, come il corago greco, doveva essere colui che, prima di tutto, ci mette i soldi. Come è ben noto, i lemmi "regia" e "regista" ebbero vita travagliata, ma alla

fine sono stati accettati sia nelle lingue slave sia in tedesco, dove hanno sostanzialmente soppiantato l'autoctono *"Spielleiter"*. Anche gli spagnoli dicono *"director"* o, precisando, *"director de escena"*. Tutti questi vocaboli si riferiscono ad una attività immediatamente pratica, comportando da un lato l'idea di realizzazione di un prodotto e dall'altro quella di allestimento, arrangiamento o conduzione. Ciò è soprattutto chiaro nell'espressione francese, *"metteur-en-scène"* che indica letteralmente il trasferimento di qualcosa (il testo drammatico?) sul palcoscenico. Con l'espressione francese sarebbe stato forse difficile creare la coppia *"regista-pedagogo"*, che, per affascinante che possa essere anche perché potrebbe trovare un analogo solo nel greco *didaskalos*, non manca di creare qualche ambiguità. Si tratta infatti di un regista il quale, per preparare i suoi attori ad uno specifico tipo di spettacolo, si fa maestro di tecniche, fisiche o psicologiche che possano essere (come disse Massimo Castri: "avevo bisogno di attori che la pensassero come me, perciò mi sono messo a insegnare"); oppure di un pedagogo che usa gli strumenti propri del linguaggio teatrale per condurre i suoi allievi sulla strada della conoscenza o dell'etica o della felicità? Ricordiamo due cose: la prima, che Brecht diceva che da bambini si impara in termini di teatro; la seconda che Peter Brook ritiene che uno spettacolo non si costruisca, ma si prepari, come una partita di calcio, il cui svolgimento non può essere previsto – per cui il regista diventa un vero *trainer*, ma pur sempre in funzione di un risultato specifico. Ma aggiungeva anche che *"regista è colui che dice di esserlo"*. Ma, per concludere incongruamente, vorrei ricordare un fatto spesso dimenticato: l'idea della regia teatrale novecentesca si precisa e si sviluppa nel momento della nascita (e questa volta il termine mi pare corretto) del cinematografo. Anzi, la funzione registica si trasferisce dal teatro al cinema, dove diventa molto più specifica e insopprimibile. D'altra parte molti registi hanno operato continuativamente in entrambi i campi: Visconti, la cui prima opera è un film, diceva che fare teatro e fare cinema sono lo stesso mestiere, Antoine, smettendo di fare teatro passò alla regia cinematografica, Ejzenstein passò anch'egli dal teatro al cinema, trasferendo in questo campo l'idea di montaggio, Peter Brook fece il percorso inverso, spesso trasferendo nel cinema i suoi spettacoli teatrali. Pure, nel cinema il regista pedagogo sembra non aver trovato un suo spazio. Tutto questo è casuale, o può servire a ricollocare al loro posto le caselle lessicali e concettuali?

Bibliografia

L. Mingo, *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in "Cultura teatrali", n. 13, 2005; F. Perrelli, *La seconda creazione*, Torino, UTET, 2005; M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Bari, Laterza, 2003; R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Bari, Laterza, 2003; H. Clurman, *On directing*, London, MacMillan, 1974²; J. Gielgud, *Stage directions*, London, Mercury, 1963; N. Marshall, *The producer and the play*, London, Davis-Poynter, 1974³; M. Castri, *Dilettica del sottotesto*, in F. Quadri (a cura di), *L'École des Maîtres*, Milano, Ubilibri, 2001; P. Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubilibri, 1988.

Claudio Meldolesi

PER INCOMINCIARE A CONCLUDERE: UNA NOTA

Evidentemente, alla varia ricchezza degli approcci qui proposti corrisponde, oltre a una duttile intelligenza dei loro autori, una straordinaria apertura nella stessa materia trattata. La rivelazione della regia e la successiva familiarità con essa hanno reso così imparagonabile, nel Novecento, la coscienza della complessità estetica ed istituzionale del teatro. Ma in quale misura e per quali linee di collegamento? Disparati richiami potranno orientarci ancora.

- Bastò il fatto che un inventore ingegnoso come Nemirovich-Dancenko rigenerasse la figura storica del consigliere del lavoro di scena, coinvolgendo la sua competenza letteraria, per dimostrare indefinibile la catena delle novità connesse con la regia appena creata da Stanislavskij. La stessa nascita di questa in una nazione dalle discontinue radici teatrali sarebbe apparsa del resto surdeterminata.

- In tal senso la Francia, l'Italia e le altre grandi nazioni europee dalle solide radici teatrali dovettero rigenerarsi per entrare in rapporto con questa rottura. D'altro canto, non a caso, dopo il rinnovamento culturale prospettato da Copeau si diedero quello di Artaud, teorico, ma di base soprattutto recitativo-drammaturgica, e quello drammatico in genere di Pirandello; e non fu estranea a tali rivelazioni la novità della regia.

- Viene allora in mente che solo l'arte teatrale ha avuto questo tipo di sviluppo policentrico, fra le radicalizzazioni antifigurali delle arti visive e i nuovi abbandoni romanzeschi al descrittivismo. E non a caso su questo terreno operò non poco Nemirovich-Dancenko, da sperimentatore in margine.

- Nella regia e nelle sue operosità satelliti, come questa, va quindi vista o (oltre l'ausilio degli occhi) intuita una entità variamente leggibile, ma in cui comunque può cogliersi in azione la stessa operosità globale del teatro. Ed è sintomatico che la mise en scène fosse considerata così dagli ultimi, nostri maggiori scomparsi, fino a Carmelo Bene; mentre Leo de Berardinis cercava ancora di far sgorgare insieme il recitare e la messinscena come il jazz e l'ambientazione dal buio.

- Dunque è possibile che la situazione odierna sia volta ulteriormente ad arricchire il pluralismo delle vie registiche e che la crisi intercorsa fra le sue collaborazioni drammaturgiche sia da collegarsi ai risultati raggiunti su tale terreno. Ma pensiamo



lo stesso che non potrà darsi un esaurimento delle genealogie di Nemirovic-Dancenko e di Korenev il drammaturgo di Mejerchol'd.

- Ci è parso perciò congruente con tali interrogazioni il fatto che in questo numero si tratta (senza reticenza) di tre uscite europee della regia: dall'isolamento dei fondatori, dall'accumularsi di vivi fallimenti, dall'oscuro utopismo ottocentesco; e che, pertanto, è variabile la complessità di ciascun creatore coinvolto.

Certo l'esperienza della regia non è esaurita, nemmeno sul piano culturale problematizzato da Nemirovic-Dancenko o su quello che di recente ha portato ad avvicinare le fenomenologia delle prove a quella spettacolare. Guai, però, a perdere di vista il principio di appartenenza registica ovvero a confondere la fluidità della messinscena con l'indebolimento delle sue dinamiche di relazione e, quindi, identificative.

In tal senso il sistema registico potrà proseguire il suo corso sia aprendo maggiormente la sua identità sia rafforzandola con l'ausilio delle risorse richiamate all'ombra dei suoi dialoghi con le scienze. E la fertilità di non poche interazioni artistiche, sia esperite che nuove, conferma tale effervescenza allontanando la possibilità di crisi. Quanto detto fa infine supporre l'esistenza di una dialettica "naturale" a teatro tra il vero espressivo e la crescita dell'esteriorità scenica; tanto che di per sé questa dialettica sembra aver motivato l'alleanza controcorrente di Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko agli inizi della loro intesa. Non a caso essi si sono rimanifestati a noi artisti di una interiorità esteriorizzata.

ELENCO NUMERI PRECEDENTI PROVE DI DRAMMATURGIA:

- 1-2/95 (numeri progressivi 1-2): UN TEATRO MULTIETNICO.** Il lavoro di Vanda Monaco Westerstahl, a cura di Eleonora Fumagalli; **VIAGGIO D'UN ATTORE NELLA COMMEDIA DELL'ARTE**, di Claudia Contin.
- 1/96 (numero progressivo 3):** A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo.
- 1/97 (numero progressivo 4):** IL "TEATRO STABILE" DI GIULIANO SCABIA, di Franco Acquaviva.
- 2/97 (numero progressivo 5):** STANISLAVSKIJ E ARTAUD, di Franco Ruffini; **DOSSIER VASIL'EV**, a cura di Alessio Bergamo; **LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER**. Vita vissuta d'Artaud l'imbecille di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassemblati e adattati da Enzo Moscato.
- 1/98 (numero progressivo 6):** "IL MIO TEATRO" E "IL DIALOGO NEL ROMANZO", di Dacia Maraini; **THIERRY SALMON E I NUOVI GRUPPI: DISCORSI NELLO SPAZIO SCENICO**. Cronache del progetto "Crisalide-Eventi di Teatro", di Paolo Ruffini.
- 2/98 (numero progressivo 7):** IL "PERHINDERION" DELLE ALBE.
- 1/99 (numero progressivo 8):** IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA, di Pier Giorgio Nosari; **A SUD DEL TEATRO**. Colloquio con Franco Scaldati; **PATRIMONIO SUD**. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998).
- 2/99 (numero progressivo 9):** TEATRO POPOLARE DI RICERCA a cura di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti.
- 1/2000 (numero progressivo 10):** PROMEMORIA - Quattro dossier a cura di Piergiorgio Giacchè, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Daniele Seragnoli.
- 2/2000 (numero progressivo 11):** MITI – Drammaturgie intorno alla parola, testi di Fabrizio Arcuri e Elio Castellana, Mariano Dammacco, Paolo Puppa.
- 1/2001 (numero progressivo 12):** VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno; **VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI** a cura di Gerardo Guccini.
- 2/2001 (numero progressivo 13):** Atti del Convegno **ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA**, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi.
- 1/2002 (numero progressivo 14):** SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTORI a cura di Gerardo Guccini; **ALTRI ANNI SETTANTA** - Luoghi e figure di un teatro irregolare.
- 2/2002 (numero progressivo 15):** OMAGGIO A THIERRY SALMON a cura di Renata Molinari.
- 1/2003 (numero progressivo 16):** LA SCENA DEL DELITTO - Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare; **EMMA DANTE** - Appunti sulla ricerca di un metodo.
- 2/2003 (numero progressivo 17):** INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; **IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO** a cura di Marco De Marinis; **RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI** a cura di Gerardo Guccini.
- 1/2004 (numero progressivo 18):** PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA a cura di Gerardo Guccini.
- 2/2004 (numero progressivo 19):** SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA a cura di Adele Cacciagrano; **CHIAROVEGGENZA. NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO** di Marco Martinelli; **CINQUE "LIBRI" PER TORINO** di Gabriele Vacis; **GILGAMES DI TERESA LUDOVICO** di Roberta Gandolfi; **DALLE "AREE DISAGIATE" ALLA CRISI DEI TEATRI** di Cira Santoro; **INCONTRO CON FRANÇOIS KAHN SU BECKETT, GROTKOWSKI E IL LABORATORIO** di Lorenzo Mucci.
- 1/2005 (numero progressivo 20):** TEATRI MUSICALI, a cura di Gerardo Guccini.
- 2/2005 (numero progressivo 21):** AI CONFINI DELLA "PERFORMANCE EPICA" a cura di Gerardo Guccini.
- 1/2006 (numero progressivo 22):** TEATRI CORSARI. PASOLINI E LAURA BETTI: parole, immagini, frammenti, atti a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti.
- 2/2006 (numero progressivo 23):** SCRITTURE NASCOSTE: contributi di Franco Ruffini, Renata Molinari, Veronica Schiavo, Marco Paolini, Gerardo Guccini, Stefano Massini, Roberto Frattini, Fabio Acca.

