

IL TIRANNO DELLA SCENA

**PARTE PRIMA
ATTORI E REGISTI
NEL TEATRO DEL NOVECENTO**

n.l. Todarello

**IL TIRANNO
DELLA SCENA**

LtE

UN SECOLO D'ATTORI E DI REGISTI

Gordon Craig ed Eleonora Duse: chi comanda?	6
La guerra del teatro	13
Registi e scenografi all'assalto	15
Il vincitore	17
Mutazione genetica	18
Il nuovo attore: uno sconfitto?	20
Rigenerazione	23
Cerchio che si chiude	25
C'era una volta... il portavoce del poeta	29
Edmund Kean genio e sregolatezza	31
Tommaso Salvini genio e regolatezza	33
Sarah Bernhardt il genio scandaloso	35
Eleonora Duse la <i>Divina</i>	37
C'era una volta... interprete o virtuoso?	39
C'era una volta... il grande attore	44
C'era una volta... il <i>meneur</i>	47
C'era una volta... il corago	48
C'era una volta... l'opera ha le sue <i>convenienze</i>	51
Il buio di Wagner	55
C'era una volta... attori e basta!	59
C'era una volta... Shakespeare attore e <i>regista</i>	60
C'era una volta... Molière e sua moglie	61
C'era una volta... Goethe è troppo avanti	63
André Antoine il cronista	67
Il duca della scena	71
Adolphe Appia la scena di luce	75
Edward Henry Gordon Craig qui comando io	84
Isadora Duncan via il tutù	94
Konstantin Sergeevič Alekseev detto Stanislavskij il poeta della verità	97
Nemirovic-Dancenko il fondatore	108
Olga Knipper e Vasili Kachalov Gertrud and Hamlet	109
Olga Knipper e Anton Cechov il poeta dell'anima russa	111
Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd il Faust della scena	114
Vera Komissarzhevskaya la prima Nina	136
Evgenij Bogratjonovič Vachtangov il teatro festoso	139

Il gran teatro del mondo	149
Aleksandr Tairov passioni al cubo	151
Jacques Copeau maestro implacabile	157
I muri storti	166
Erwin Piscator il regista sono io	170
Max Reinhardt il teatro favoloso	179
Antonin Artaud il folle profeta	186
Bertolt Brecht il teatro del popolo	195
Helene Weigel madre Coraggio	203
Tadeusz Kantor il teatro della morte	207
Jerzy Grotowski il guru	219
Ryszard Cieslak il principe ispirato	224
Peter Brook genio della semplicità	232
John Gielgud il magnetico	242
Eugenio Barba l'arte di far vedere	246
Peter Stein il maestro dell'<i>Oresteia</i>	258
Patrice Chéreau il vento della passione	269
Robert Wilson ingegnere del tempo	284
L'Italia arranca...	295
... e poi si mette al passo	300
Luchino Visconti il Goldoni mai visto	303
Giorgio Strehler il tiranno mago	315
Luca Ronconi la morte e l'infinito	336

UN SECOLO D'ATTORI E DI REGISTI

Gordon Craig ed Eleonora Duse: chi comanda?

Nel 1906 Isadora Duncan, la grande ballerina inventrice della danza moderna, fece conoscere il suo compagno Gordon Craig, dal quale aveva appena avuto una figlia, e Eleonora Duse. La Duncan ammirava smisuratamente entrambi ed era convinta che da questo incontro sarebbe nato qualcosa di importante. Eleonora Duse era la più grande attrice del suo tempo, rappresentante somma di quel teatro che passò alla storia come *teatro del grande attore*. Gordon Craig, figlio di una attrice e di un architetto, era stato a sua volta precocissimo attore, ma ora era scenografo, regista, teorico e profeta di un nuovo teatro. La Duse non conosceva l'inglese e Craig non conosceva l'italiano. Fu una fortuna, ci racconta la Duncan nella sua autobiografia, perché così lei, che faceva da interprete, potette evitare che tutto finisse prima ancora di cominciare. Infatti i due avevano del teatro concetti molto differenti. Si par-

lava della possibilità di mettere in scena il dramma *Rosmersholm* di Ibsen. Per la Duse era naturale che la scena fosse concepita secondo le indicazioni dell'autore: "una sala arredata con mobili in vecchio stile". Craig invece sognava uno spazio astratto, metafisico, che ricordasse addirittura un tempio egizio. Fu un duro lavoro per la Duncan quella traduzione: *Secondo Ibsen la piccola finestra sul fondo dovrebbe guardare su un viale alberato che conduce a un cortile, Craig voleva invece un'apertura di dieci metri per dodici, che dava su un panorama fiammeggiante, con dei rossi, dei gialli, dei verdi, che poteva evocare le rive del Nilo, ma che non faceva certo pensare al cortile di una vecchia casa. Eleonora, sconcertata, diceva: "Se si dice che deve esserci una finestra piuttosto piccola, non possiamo metterne una grande", Craig allora scoppiava a dire: "Dì a questa benedetta donna che non deve occuparsi di affari che non la riguardano". Io traducevo: "Craig ha*

*detto che ammira la vostra idea e che farà di tutto per accontentarvi". Poi mi rivolgevo a Craig e traducevo le obiezioni della Duse: "Eleonora mi dice che sei un genio e che non farà nessuna critica ma accetterà i tuoi bozzetti come sono". Le discussioni si ripeterono e duravano a volte ore intere. La Duncan, che in quel periodo allattava, era talmente affaticata dalla tensione di dover accomodare con la traduzione le frasi perentorie dei due da finire ammalata. Alla fine si cominciarono i lavori di allestimento. Craig si chiuse nel teatro Alla Pergola di Firenze, con pennelli e colori e non voleva nessuno tra i piedi. Era preso dal furore sacro della creazione. La Duncan occupava i pomeriggi della Duse con passeggiate per Firenze. Era necessario che non vedesse cosa stava succedendo in teatro. Racconta ancora la danzatrice: *Non dimenticherò mai la figura della Duse nel giardino di Boboli: non sembrava una donna di questa terra, aveva l'aria di un personaggio di Dante o di Petrarca, rimasto**

tra noi per qualche misterioso caso. La gente che incontravamo si scostava al nostro passaggio e ci guardava con occhi rispettosi e stupiti. Arrivò alla fine il giorno in cui Eleonora Duse entrò in teatro. La Duncan era al sommo dell'agitazione. Che cosa sarebbe successo? Come avrebbe reagito l'attrice nello scoprire che il regista-scenografo non aveva rispettato nessuno degli ordini che lei aveva dato? La Duse era abituata ad essere obbedita. Tenendole la mano e accarezzandola amorevolmente io le dissi: "ancora un momento e vedrete tutto... un po' di pazienza..." ma tremavo di paura pensando a quella finestra gigantesca. Di tanto in tanto da dietro il sipario si udiva la voce esasperata di Craig che cercava di parlare italiano e che gridava: "Perdio, perché non l'avete messo là?.. perché non fate quello che vi dico?". Poi ritornava il silenzio. Finalmente, dopo un'attesa mortale, che mi parve senza fine, mentre vedevo ormai Eleonora sul punto di avere una crisi di nervi, il sipario si

alzò lentamente. Come posso descrivere quell'attimo, e ciò che apparve ai nostri occhi attoniti ed estasiati? Si trattava di un tempio egizio? Ma nessun tempio fu mai così maestoso, nessun tempio gotico, nessun palazzo ateniese. Non avevo mai visto nulla di così affascinante. Al di là di spazi azzurri, di armonie celesti, di linee ascendenti, al di là di masse colossali, l'animo era trasportato verso la luce di quella grande finestra oltre la quale non si stendeva un piccolo viale, ma l'infinito. Tra quegli azzurri c'erano tutte le meditazioni, tutte le riflessioni, tutta la tristezza dell'uomo. Dagli occhi della Duse scendevano lacrime di gioia. Per qualche minuto restò in silenzio abbracciata alla Duncan a guardare quello che non si era assolutamente aspettata di vedere, che non aveva mai visto. Poi salì sul palcoscenico, prese per mano Craig, chiamò tutta la compagnia e lo presentò come il genio del teatro, alla consacrazione del quale avrebbe dedicato il resto della sua vita artistica.

Cominciarono le prove. La Duncan racconta che la Duse cambiò completamente il suo progetto interpretativo. Si vestì con un costume bianco dalle grandi maniche che cadevano quasi fino a terra. Si muoveva sulla scena con un'aria ispirata, trascurando i dettagli: *Quando apparve sembrava più la Sibilla delfica che Rebecca West. Con il suo talento s'era adattata alla maestosità della scena, aveva modificato tutti i gesti e tutti i movimenti e si muoveva sul palcoscenico come una profetessa che predicesse il futuro.* Dopo qualche mese Craig ricevette un telegramma dalla Duse: *Reciterò Rosmersholm a Nizza. Le scene sono insufficienti, venite subito.* Quando Craig entrò al teatro del Vecchio Casinò vide la sua scena divisa per metà. La Duse non ne sapeva nulla, ma il regista, appena la vide, la investì come una furia accusandola di aver rovinato il suo capolavoro. L'attrice ascoltò in silenzio la sfuriata e, alla fine, gli indicò la porta: *non fatevi mai più vedere da me.*

La guerra del teatro

La storia del teatro del Novecento è la storia di una guerra. Una guerra che è una guerra culturale, ma anche di conquista di un territorio. Il territorio conteso è il palcoscenico. I contendenti sono da una parte gli attori, dall'altra parte i registi. Il palcoscenico, microcosmo ed emblema del mondo più grande, è sempre stato un campo di battaglie. Battaglie rappresentate, ma anche battaglie vere. Essendo il teatro una forma d'arte collettiva, che richiede mezzi finanziari, spazi pubblici e organizzazione, oltre che competenze diversificate, non poteva che essere così. Ogni parte in gioco ha sempre cercato di impossessarsi di tutto il campo, o per lo meno di allargare i propri confini. Autori del testo, attori, scenografi, musicisti, cantanti, danzatori, direttori d'orchestra e, per finire, registi, hanno nelle varie epoche teatrali dominato del tutto o in gran parte la scena. La cosa che ovviamente è sempre contata di più è l'accesso alle risorse, cioè al denaro

necessario per creare spettacoli. Anche nel teatro chi ci mette i soldi comanda. Ma non è mai stato solo questo. Ogni giocatore della partita ha messo sul campo il proprio progetto teatrale, il *suo* teatro. Senza contare che nel Novecento molti grandi artisti hanno cominciato la propria personale rivoluzione senza denaro. Erano i registi dell'avanguardia appunto, che forti della incrollabile fede nell'obiettivo da raggiungere e nell'altrettanto incrollabile fiducia in se stessi, hanno cambiato la faccia e l'anima del teatro.

Registi e scenografi all'assalto

Come in tutte le guerre, la guerra del teatro del Novecento ha visto anche grandi alleanze. Famose per esempio le alleanze tra il regista russo Mejerchol'd e i suoi pittori scenografi, Nikolàj Sapunòv e Aleksandr Golovìn in particolare. I primi due, insieme, nei primissimi anni del Novecento, trasformarono la scena in un quadro impressionistico, portando il fondale fin quasi sulla ribalta e costringendo gli attori alle due dimensioni, schiacciati contro il fondale, vestiti degli stessi colori del fondale, trasformati in ricami, assorbiti nella arazzeria simbolista. L'alleanza tra scenografi e registi è strutturale nel teatro del Novecento, perché è dalla organizzazione dello spazio che i registi prendono le mosse per impostare la loro personale versione del testo. Il principio è: dato uno spazio ecco una versione dei fatti. Se cambia lo spazio cambiano i fatti. Una delle costanti è quindi il rifiuto dello spazio predeterminato dei teatri all'italiana e la ricerca di nuove

soluzioni che permettano un contatto diverso tra attori e pubblico. Ma si ricordano anche grandi alleanze, spesso tormentate, tra regista e attore. Per esempio quella tra il regista Grotowski e il suo attore preferito, Ryszard Cieslak. Una straordinaria simbiosi, in questo caso, che ha portato alla realizzazione di spettacoli storici. Il regista esigeva dall'attore un lavoro su se stesso che prima mai nessun attore occidentale aveva compiuto. L'attore scoprì nel regista il suo *guru*, il maestro che lo guidava alla scoperta del proprio più profondo. Grotowski e Cieslak costruivano insieme, in mesi e mesi di prove, la *partitura fisica* del personaggio, una griglia fittissima che fissa ogni dettaglio del comportamento dell'attore sulla scena.

Il vincitore

La guerra teatrale del Novecento ha infine un vincitore: il regista. Oggi infatti ci sembra quasi ovvio che la produzione di uno spettacolo sia affidata ad un unico responsabile che garantisca il risultato. Ma prima non era così. Si pensi che in Italia non esisteva nemmeno la parola *regista*, e la parola *regia* nell'Ottocento significava *appalto*. Il termine *regista* arriva dalla Francia (è infatti imitazione di *regisseur*), negli anni Trenta, insieme alla grande lezione di Copeau.

Mutazione genetica

Tra le professioni della scena, quella del regista è quindi, non solo in Italia, l'ultima in ordine cronologico. La nascita del *tiranno della scena* avviene alla fine dell'Ottocento. E la sua nascita ha determinato, nel secolo del cinema, la più grande rivoluzione teatrale della storia. Nel Novecento il teatro non è più lo stesso che nell'Ottocento. Neanche lontanamente. Va alla ricerca delle sue origini, delle sue motivazioni profonde. Cancella tutta una tradizione, una abitudine, per trovare il senso profondo dello spettacolo, la necessità del teatro. Forse proprio per l'avvento del cinema, il teatro rinuncia, quasi con sdegno, a tutte le bellurie, i decori, gli orpelli, per cercare la fiamma della presenza, il contatto tra uomo e uomo. Ejzenštejn, uno dei grandi padri del cinema, era stato, prima di passare alla pellicola, uomo di teatro, allievo nientemeno che di Mejerchol'd. Da regista di cinema scrisse: *il cinema è lo stato attuale del teatro*. Una specie di pietra tombale del

teatro. Come dire: *c'erano le carrozze, ora ci sono il treno e l'automobile.* Davanti al pericolo dell'annichilimento storico, il teatro ha reagito con una mutazione genetica. Ha creato una specie nuova, quella dei registi.

Il nuovo attore: uno sconfitto?

Ma la vittoria del regista è anche la vittoria dell'attore. Il regista lo sottomette, gli impone un nuovo modo di recitare, gli toglie la centralità che possedeva e alla quale era molto attaccato. Ma lo rigenera. In realtà gli chiede di fare cose molto più difficili e coinvolgenti. Il regista naturalista gli proibisce la *recitazione di ribalta*, che trasformava il testo in una sequenza di monologhi, di pezzi di bravura, ma in cambio gli dà la verità dei rapporti con gli altri, l'equilibrio tra le parti, il senso della vita. L'attore così non *imita* più, ma *vive* sulla scena. Modificando lo spazio scenico, il regista agisce sull'attore. In fondo è lui il destinatario di ogni suo sforzo. Alla fine non è il regista che si confronta con il pubblico, ma l'attore. Il regista naturalista vuole per lui un ambiente vero, con veri mobili, con cassette che si aprono, pianoforti che suonano, stufe con il fuoco, cibi che si possono davvero mangiare... Tutto questo perché? il pubblico non è

certo in grado di distinguere un armadio vero da uno finto. E tantomeno può vedere se dentro l'armadio c'è davvero della biancheria. Eppure il regista naturalista vuole gli armadi pieni. L'attore recita diversamente se si aggira tra armadi che sa che sono pieni di vera biancheria. Per dare al pubblico un sentimento di verità, deve a sua volta vivere una esperienza di verità. Non si può certo dire che l'attore ci rimetta rispetto alla centralità persa, rispetto a quella esibizione virtuosistica che ogni sera gonfiava il suo io. Ora deve stare nei ranghi. C'è una partitura da rispettare. Una partitura di movimenti, atteggiamenti, intonazioni, sguardi. Una griglia fitta da memorizzare e interiorizzare. Come è sempre stato per altri professionisti della scena. I ballerini, per esempio. O come è sempre stato per gli attori di altre tradizioni teatrali, come quelle orientali. Un po' alla volta l'attore si rende conto che la griglia alla quale è inizialmente così difficile adattarsi, finisce per sublimare la sua arte.

Al contrario di come immaginava, quando vedeva nel regista il nemico, colui che voleva schiacciarlo con le sue partiture esageratamente precise. Ecco che allora l'attore anche non più giovane, già affermato, lascia per qualche anno la carriera, apre una lunga parentesi nella sua vita. Entra in uno studio dove il maestro Stanislavskij lo guiderà alla rifondazione di se stesso. Ecco che il regista Jacques Copeau lascia Parigi e se ne va in campagna e conduce con i suoi attori affezionati una esperienza quasi monacale, nel silenzio di cristallo delle prove, nel rigore professionale che si fa scelta di vita.

Rigenerazione

Il percorso di rigenerazione dell'attore non finisce certo con il naturalismo e i primi decenni del secolo XIX. In Italia per esempio, dove il teatro di regia arriva solo dopo il secondo dopoguerra, tutti si accorgono che le regie di Visconti non mortificano nessuno, anzi esaltano il lavoro dell'attore, che viene sottoposto sì a pratiche prima sconosciute, come le lunghe faticose *letture a tavolino*, dedicate alla esposizione dell'interpretazione del testo proposta dal regista, ma che alla fine si trova inserito in un'opera d'arte omogenea, accudita, con una interpretazione originale, unica, dell'opera dell'autore. Ecco che allora anche i quaranta giorni di prova (per *Le tre sorelle* di Cechov del 1952, Teatro Eliseo di Roma, regia di Visconti) diventano una cosa accettabile. Anche attori anziani legati finora alle pratiche ottocentesche, decidono di affidarsi ai registi, come Ruggero Ruggeri, classe 1871, grande interprete pirandelliano, venerato maestro di atto-

ri, che ormai ottuagenario recita, insieme al giovane Vittorio Gassman, nell'*Oreste* di Alfieri diretto da Visconti. Come Memo Benassi e Renzo Ricci che chiedono a Giorgio Strehler di dirigerli in *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neil e in *Caligola* di Albert Camus.

Cerchio che si chiude

I registi delle avanguardie internazionali della seconda metà del Novecento portano ancora più in là la loro ricerca sulla funzione dell'attore. E scoprono che il teatro non è altro che l'attore. Grotowski proclama la nascita del *teatro povero*. E il teatro povero non è altro che il teatro di solo attore. Qui siamo di fronte a una metamorfosi davvero impressionante. Non soltanto della funzione dell'attore, ma anche di quella del regista. Il regista naturalista si confrontava con gli attori dopo essersi confrontato con il testo. Era una danza a tre. Con il regista a condurre. L'attore era lo strumento con il quale il regista esprimeva la sua lettura del testo. Era uno strumento vitale, importante, ineludibile, creativo dentro i limiti imposti dalla interpretazione generale del regista. Ma uno strumento. Ora invece la danza si semplifica, si assottiglia e si approfondisce. Il regista diventa un maestro, un *guru*. L'attore si affida a lui per avviare una esperienza che lo mo-

dificherà profondamente. Non più una imitazione di vita, per quanto fedele, ma una vera e propria esperienza di vita, di quelle che lasciano il segno. L'obiettivo principale resta naturalmente il pubblico. Ma le prove non sono più soltanto una preparazione allo spettacolo. Esse valgono per la loro potenza formativa. *Ci vogliono sessant'anni per fare un uomo* ha scritto Eugenio Barba. Intendeva sessant'anni di teatro. E di questi sessant'anni la maggior parte è di prove. Ma forse sarebbe meglio non usare più la parola *prova*, che dà il senso di un tempo e di un lavoro di minore densità rispetto all'evento dello spettacolo. Grotowski a un certo punto, nel pieno della fama internazionale, ha smesso di fare spettacoli. Ha continuato a fare teatro, ma al chiuso, con pochi attori, arrivando a qualche performance misteriosa, ogni tanto. In pratica si è dedicato per il resto della sua vita alle *prove*. Questo perché per lui il teatro è sempre stato non un fine ma un mezzo. Un mezzo per arrivare alla conoscenza

più profonda possibile del fenomeno *uomo*. Il caso Grotowski è emblematico ed estremo. Ma il discorso vale anche per tutte le esperienze fortemente innovative della seconda metà del Novecento. Alterazione dello spazio scenico e presenza dell'attore. Questi sono stati gli strumenti con cui i registi più importanti del secolo hanno inventato il nuovo teatro. *Quel teatro non fatto di pietre e di mattoni* come ha scritto di nuovo Barba, che tra tutti i registi è quello che più di tutti ha acuminato il suo sguardo nei confronti dell'attore. Se il teatro non è fatto di pietre e di mattoni, di cosa è fatto? Di esseri umani, naturalmente. Di attori. Ecco che alla fine del secolo il cerchio si chiude. Il carisma esibito da Eleonora Duse e Tommaso Salvini, quel carisma che affascina e inquietava il giovane Stanislavskij, quel carisma che permetteva a quei *grandi attori* di stare fermi e silenziosi alla presenza del pubblico, interrotta la fluidità dello spettacolo, nella pura e semplice pro-

posizione della propria presenza. Quella presenza carismatica che esaltava la comune umanità tra attori e pubblico, purificata da ogni contenuto narrativo. Quella stessa presenza torna a essere centrale nel teatro di fine millennio. Ha cambiato segno. Perché è cambiato il mondo. Ma è rimasta quella, nella sostanza. Una serietà profonda, virile. Una consapevolezza drammatica delle mutazioni. Esseri umani che osservano altri esseri umani. Per capire. Per vedere cose che altrimenti sfuggono. Per educare il proprio sguardo alla profondità.

C'era una volta... il portavoce del poeta

In Grecia era l'autore stesso del testo a occuparsi della preparazione degli attori e dei vari aspetti dell'allestimento. Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane erano i responsabili dell'apprendimento delle parole da parte degli attori, della recitazione, dei movimenti del coro, delle scene e dei costumi. componevano anche le musiche. Questo succedeva perché il testo era considerato la cosa più importante. Era il poeta che, se vinceva il concorso di partecipazione al festival, decideva quali collaboratori scegliere e come organizzare il lavoro. Le altre funzioni erano quindi complementari alla composizione del testo. Eschilo addirittura era anche interprete principale delle sue tragedie. Infatti la figura dell'attore non aveva ancora una sua autonomia. Prima di Eschilo il poeta componeva e diceva i suoi drammi. Questo bastava. Eschilo impose il secondo attore e, si dice, Sofocle impose il terzo. Ma anche quando erano in tre e

nessuno di loro era l'autore, gli attori comunque erano stimati solo come *portavoce* del poeta. Anzi il portavoce era il protagonista, cioè il primo attore. Gli altri due erano suoi collaboratori e quindi, non essendo investiti dell'aura del poeta, erano molto meno importanti.



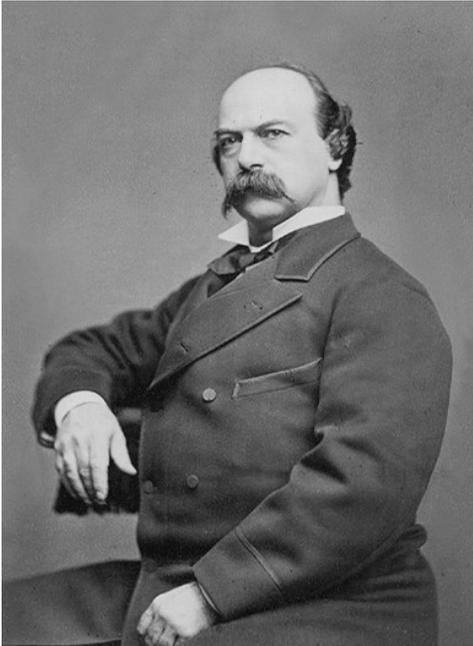
Edmund Kean genio e sregolatezza

(Londra 1787 - Richmond 1833), fu il prototipo del grande attore ottocentesco. La sua vita fu av-

venturosa fin dalla nascita. Non si hanno notizie certe, ma molto probabilmente fu figlio illegittimo dell'attrice Ann Carey, e del giovane architetto Edmund Kean, da cui prese il nome, e che si suicidò all'età di 22 anni. Figlio d'arte quindi, aveva calcato le scene per la prima volta a quattro anni come Cupido nel balletto Cymon di Jean-Georges Noverre. Insofferente alla disciplina scolastica, si imbarcò come mozzo, ma il suo carattere caparbio e orgoglioso gli impedì di adattarsi alla vita di bordo. Si finse sordo e invalido e riuscì a ingannare i dottori... almeno così racconta lui stesso. Tornato in Inghilterra è ospitato dalla zio Moses, mimo e ventriloquo, che lo inizia alla pantomima e a Shakespeare. Nel 1814 arrivò la fama quando, dopo aver interpretato ruoli di rilievo con numerose compagnie, recitò la parte di Shylock al teatro Drury Lane nel Mercante di Venezia di Shakespeare. Il critico William Hazlitt

scrisse di questa rappresentazione: Per voce, sguardo, azione ed espressione nessun attore da molti anni è venuto fuori che possa eguagliarlo. Gli applausi, dalla prima all'ultima scena, sono stati unanimi, forti e ininterrotti. Ai tempi di Kean lo stile di recitazione più diffuso era lo stile neoclassico, declamatorio e statuaria, importato dalla Francia. Kean si oppose a questo e adottò un moderno stile naturale. Era piccolo di statura, ma affascinava il pubblico con la sua voce potente e musicale e la sua grande capacità di immedesimarsi nei personaggi. Le cronache del tempo parlano dei suoi occhi vivaci, del volto espressivo, della fisicità impetuosa. Era indisciplinato, studiava poco, amava gli atteggiamenti da divo. Una volta, a Parigi, entrò in scena completamente ubriaco. Perse un processo per adulterio e dovette lasciare moglie e figlio. Il 25 aprile 1833, mentre recitava Otello al Covent Garden cadde come fulminato tra le braccia del figlio che interpretava Jago. Morì poche settimane dopo. Kean passò alla storia come un artista tutto genio e sregolatezza. Tanto che Stanislavskij lo propose come grande genio da non imitare. Il regista russo voleva una compagnia ordinata, con tutte le parti perfettamente preparate, consapevoli del proprio ruolo. Oggi protagonista, domani comparsa, sempre artista. Ragionava insomma come ragiona un allenatore di calcio, che sa che non si vince la partita con un fenomeno in squadra, ma con una squadra che giochi tutta bene, che funzioni nel suo insieme.

Nella figura Edmund Kean in un disegno di Samuel Cousins, 1815.



Secondo
quanto ci
racconta
Stanislav-
skij,

**Tommaso
Salvini
genio e
regolatez-
za**

(Milano 1829 -
Firenze 1915)
si recava in
teatro due ore

prima dello spettacolo. Si chiudeva in camerino. Si truccava con lentezza. Si guardava allo specchio e controllava le espressioni che avrebbe usato in scena. Ripeteva qualche battuta. Si aggirava per il camerino con l'andatura studiata per il personaggio. Insomma si trasformava un po' alla volta nel personaggio che avrebbe interpretato quella sera. Doveva essere una trasformazione davvero efficace perché il pubblico di allora era stregato dalla bravura di Salvini. È studiando l'arte interpretativa di Salvini, il suo modo di prepararsi, che Stanislavskij arrivò a mettere a punto quello che è passato alla storia come *il metodo*. Nell'attore italiano il regista russo vide quello che per lui era il centro nevralgico dell'arte teatrale: la trasformazione dell'attore,

la sua metamorfosi in un altro essere. Le parole del poeta vengono interiorizzate, trasformandosi in subconscio, diventando una nuova personalità. Il subconscio a sua volta agisce sulla espressività esteriore, quella che il pubblico vede. Figlio di attori, Tommaso Salvini fu attore tragico, grande interprete delle tragedie di Shakespeare e di Alfieri. La sua prima interpretazione fu appunto nell'*Oreste* di Alfieri (1847), dopo essere entrato giovanissimo, accanto al padre, nella compagnia di Gustavo Modena, il più grande attore italiano del suo tempo. Recitò in varie compagnie italiane e dal 1970 iniziò a lavorare all'estero, ottenendo ovunque un successo strepitoso. Si può dire che è Salvini l'inventore del *personaggio*. Non usava le parole del poeta per declamarle, secondo lo stile allora in voga, di origine francese, ma per trasformare se stesso in un'altra realtà, il *personaggio* appunto. Stanislavskij prese a modello Salvini proprio perché questa trasformazione non avveniva, come nel caso di Kean, per magico talento, ma tramite un minuzioso lavoro sulla propria espressività e, di conseguenza, sulla propria coscienza. Il regista russo individuava così la concreta possibilità di portare ogni attore a un ottimo livello di immedesimazione



Sarah Bernhardt il genio scandaloso

il cui vero nome era Henriette-Rosine Bernard (Parigi 1844-1923), è considerata la più grande attrice di teatro francese.

Per lei si usò per la prima volta l'espressione *mostro sacro*. Insieme a Eleonora Duse, è la massima rappresentante femminile del cosiddetto *teatro del grande attore*. Alla Comédie-Française fece scalpore come protagonista in *Fedra* (1874) di Racine, in *Ruy Blas* (1872) e in *Ernani* (1877), drammi romantici di Victor Hugo. Lasciò la Comédie nel 1880 per creare una propria compagnia con la quale recitò nei maggiori teatri europei e americani. Fu anche impresario e direttore di teatri. Suoi cavalli di battaglia furono *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio, *Adriana Lecouvreur* di Eugène Scribe; *Fedora* e *Tosca* di Victorien Sardou. Nel 1899 interpretò Amleto nell'*Amleto* di Shakespeare. Nel 1914 le venne conferita la Legione d'Onore. La sua vita privata fu *scandalosa*, tanto da diventare il prototipo della *femme fatale*. A vent'anni ebbe il suo unico figlio, Maurice Bernhardt da una relazione con un nobile belga, il Principe di Ligne. Poi ebbe diversi amanti, tra cui attori e artisti, come il grande Gustave Doré. Nel 1882 si sposò a Londra con un collega di origini

greche, Aristides Damala, che era però dipendente dalla morfina, così la loro relazione durò pochissimo. Sarah restò comunque legalmente sua moglie sino alla morte del giovane attore, che avvenne nel 1889, all'età di 34 anni. La Bernhardt inoltre professò pubblicamente il suo lesbismo vivendo con la pittrice Louise Abbema, che era sempre con lei in *tournee*. Fu amata disperatamente dalla famosissima danzatrice Ida Rubinstein. *L'amore*, scrisse cinicamente, è *un colpo di reni e un colpo di spugna*. Ispirò il personaggio dell'attrice La Berma, descritta da Marcel Proust in *Alla ricerca del tempo perduto*. Nel 1908 (Sarah Bernhardt aveva 64 anni) il ventitreenne David Herbert Lawrence, dopo averla vista recitare nella *Signora delle camelie*, scrisse: *Rappresenta tutte le passioni primordiali della donna, ed è estremamente affascinante. Una donna simile io potrei amarla, amarla alla follia, anche solo di una pura passione sfrenata. [...] Quando penso a lei, sento ancora nel petto il peso che vi ha gravato per giorni e giorni dopo che l'ho vista*. Recitò, ormai vecchia e senza una gamba, per le truppe francesi al fronte nella prima guerra mondiale. Il suo funerale, nel 1923, fu seguito da un milione di persone in lacrime. L'arte di Sarah Bernhardt fu soprattutto l'arte di affascinare il pubblico. La sua fu una recitazione *belle Époque*. Trucco e abiti erano scelti per sottolinearne la bellezza, la sensualità felina, per garantire che nessuno spettatore, soprattutto di sesso maschile, potesse sottrarsi al suo fascino. La Duse, la contrario, entrava in scena senza trucco. Il suo fascino era puramente artistico. Il talento della Bernhardt era di natura mondana, quello della Duse spirituale, tanto da prendere, negli ultimi anni, una piega quasi mistica.



Eleonora Duse **la *Divina***

(Vigevano 1858 - Pittsburgh 1924), una delle migliori attrici di tutti i tempi. Figlia di un attore, recitò nella compagnia di giro del padre già da bambina. Divenne celebre come primattrice della compagnia di Cesare Rossi, con la quale recitò in Europa, Egitto e Stati

Uniti. A New York debuttò nel 1893, al Fifth Avenue Theater, nella *Signora delle camellie* di Alexandre Dumas figlio. Dal 1897 recitò soprattutto drammi di Gabriele d'Annunzio, del quale era diventata la compagna dopo aver amato a lungo Arrigo Boito. Amava i personaggi drammatici, sofferenti. Era formidabile nel coinvolgimento emotivo del pubblico. Diceva di guardare ai personaggi che interpretava come a sorelle sofferenti: *quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e nella testa che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che m'ascoltano, quasi volessi confortarle, sono esse che adagio adagio hanno finito per confortare me*. Si preparava a lungo in camerino, per raggiungere una immedesimazione totale. Entrava in scena in una specie di *trance*. La sua recitazione era spezzettata. La sua voce non era rotonda e potente ma quasi gracile, arrochita. Spezzava le lunghe battute in una serie di frammenti. Ogni frammento di-

ventava espressione di ansia, domanda di sicurezza. Non piaceva a tutti. I critici tradizionalisti non amavano questo ritmo convulso, che trasmetteva l'angoscia di vivere. Anche la gestualità era l'esatto contrario della pienezza statuaria. Si muoveva curva, come volesse nascondersi. Si agitava, soprattutto le braccia, che spesso sbatteva sui fianchi. Una recitazione mai vista prima, quando si cercava l'effetto plastico, la gran voce suadente. La figura di Eleonora Duse è centrale nella evoluzione del teatro del tempo. Ella è sì una rappresentante somma del *teatro del grande attore*, refrattario al teatro di regia, ma è anche pienamente consapevole che le cose stanno cambiando. Sente che il regista non è necessariamente un nemico, ma può essere un grande alleato. In particolare la Duse, durante la lunga *tournee* del 1906 con *Rosmersholm* di Henrik Ibsen chiese al regista Lugnè-Poe, che la seguiva con compiti organizzativi in giro per l'Europa, di approfondire con lei il testo. Queste frequenti sedute di lettura, alla ricerca delle pieghe più profonde del personaggio, assomigliano molto alle famigerate *letture a tavolino*, imposte dal regista all'attore. La Duse dimostrava anche una attenzione per il testo che in genere gli altri attori del tempo non avevano e che invece era una caratteristica centrale del teatro di regia. Restando sempre al *Rosmersholm* sappiamo che, non essendo contenta della traduzione in italiano disponibile, si occupò lei stessa di preparare il copione, utilizzando traduzioni francesi e inglesi. Il suo resta comunque un punto di vista da primattrice, ovviamente, non da regista. Il teatro di regia infatti non è un teatro che approfondisce il testo per il grande attore. È un teatro che approfondisce il testo per capire la rete di relazioni tra i personaggi.

C'era una volta... interprete o virtuoso?

Finita l'epoca eroica del teatro greco, il V secolo a.C., si andò verso una suddivisione sempre maggiore delle competenze. L'attore divenne un virtuoso del canto e della recitazione, del tutto autonomo rispetto all'autore. Il responsabile dell'allestimento era, a seconda dei casi, il capocomico, cioè il proprietario della compagnia, oppure l'attore più anziano e più esperto. Così era nel bacino del Mediterraneo in epoca ellenistica. Così era a Roma.

In futuro, prima della comparsa del regista, la storia del teatro oscillerà costantemente tra preminenza dell'autore e preminenza dell'attore. In certe situazioni l'attore è l'*interprete* del poeta. Il suo compito è quello di dire nel miglior modo possibile il pensiero di chi ha scritto le parole, tirando fuori tutti i significati, *senza aggiungere o togliere nulla*. È così nel teatro elisa-

bettiano, quando Richard Burbage, il principale attore della compagnia di Shakespeare, recita *con naturalezza* le parole del grande drammaturgo, suo collega sul palcoscenico. È così con Molière, con Pirandello, con Goldoni, che sostiene una lunga e dura lotta con gli attori per imporre loro di studiare la parte a memoria, con Cechov, con Ibsen, ecc. È ancora così per un gran numero di produzioni del teatro contemporaneo. Anche se il Novecento, con le sue avanguardie, ha reso le cose molto più complicate e reso il rapporto tra testo e attore più libero e creativo. Senza contare che sulla scena del Novecento è arrivato, come si è visto, il terzo incomodo, il regista, che un po' alla volta è diventato il padrone della situazione imponendo la propria autorità sia all'autore che all'attore.

In altre epoche storiche invece l'attore si è reso del tutto libero dalle pretese dell'autore, semplicemente rinunciando al testo, come nel grandioso feno-

meno della Commedia dell'Arte, tra Cinque Sei e Settecento, oppure utilizzando il testo come voleva lui, tagliando e spostando a suo piacimento, in funzione della esibizione del proprio virtuosismo e della propria capacità ipnotica di soggiogare il pubblico, come nella cosiddetta *epoca del grand'attore*, tra Otto e Novecento. I comici dell'arte *improvvisavano*, cioè decidevano loro quali battute dire. Dovevano solo rispettare la trama scelta dal capocomico per quella occasione. Si trattava in pratica di una soluzione *modulare*. Ogni attore, che interpretava sempre lo stesso personaggio (Arlecchino, Pantalone, Rosaura, ecc.), sapeva un certo numero di battute a memoria, di carattere diverso, adatte alle varie situazioni, e le usava a suo piacere, nello svolgimento dello spettacolo. Questo permetteva di fare uno spettacolo diverso ogni sera per molte sere, senza conoscere a memoria, cinque o dieci commedie. Le battute erano sempre le stesse ma cambiava la trama

e la combinazione risultava ogni sera nuova. Questo modo di fare teatro rendeva il singolo attore insostituibile. Un tradimento di Arlecchino, nel senso che l'attore interprete di Arlecchino se ne andava in un'altra compagnia, era una vera catastrofe, metteva a repentaglio la stessa sopravvivenza della compagnia tradita. Di qui guerre tra compagnie per accaparrarsi questo o quell'attore. Compagnie che nascevano, compagnie che morivano, rimostranze, invettive, cause legali... Gli epistolari dei comici dell'arte ne sono pieni.



Scena di Commedia dell'Arte. Quadro di François Bouchon del 1578-90 intitolato Commedia dell'Arte alla corte di Enrico IV di Navarra (Musée du Vieux Biterrois, Béziers). Pantalone è interrotto mentre sta per amoreggiare con la sua amata. I compagni lo circondano, lo sbeffeggiano e gli impediscono di assalire col coltello il rivale giovane, che intanto fa passare in mano alla bella un biglietto amoroso. La commedia dell'arte era un teatro esclusivamente d'attore. Anche il testo era di sua competenza. Tutto lo spettacolo si affidava alla sua capacità di improvvisare.

C'era una volta... il grande attore

I *grandi attori* (il capostipite Edmund Kean, e poi Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Henry Irving, ecc.) utilizzavano la propria bravura vocale e fisica per instaurare un rapporto con gli spettatori che andava oltre il testo recitato, *da uomo a uomo*. Questo creava una dimensione teatrale particolare, di fortissima suggestione. Tanto che la Duse, per fare un esempio estremo, poteva fermare il flusso del dramma e stare immobile, senza far niente, in proskenio, raggianti di tutta l'energia che era riuscita ad accumulare. Stava lì e guardava semplicemente, ma intensamente, il pubblico, facendosi guardare da lui. Una dimostrazione straordinaria di carisma drammatico. Questo poteva durare quattro minuti. Il cronometrista è Stanislavskij. Salvini addirittura arrivava a sette minuti (sempre Stanislavskij). I registi fondatori guardano ammirati e analizzano. Tutta la ricerca di Stanislavskij parte dalla os-

servazione attenta dei grandi attori suoi contemporanei. Il giovane attore-regista russo restava turbato dalla loro bravura (lo colpì in particolare Tommaso Salvini) e si chiedeva, come si chiederanno tutti i padri fondatori del teatro di regia: si può individuare un metodo per portare un attore bravo, ma non geniale come loro, allo stesso livello? Questa di Stanislavskij era un'esigenza di coordinamento dei vari aspetti dello spettacolo, di livellamento in alto della qualità generale della recitazione. Era appunto una esigenza da regista. Da qui, negli anni, la costruzione del famoso *metodo*. Anche Gordon Craig, che odiava la cialtroneria della gran parte degli attori, studiò attentamente, con passione e stupore, la *danza* dei movimenti sulla scena di Henry Irving, quella potenza espressiva del corpo che incantava il pubblico. E Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, tutti e quattro i grandi fondatori del teatro di regia, cercarono di capire da dove proveniva la potenza amma-

liatrice di Eleonora Duse, la *divina*, alla quale non erano capaci, come tutti gli altri, di sottrarsi.

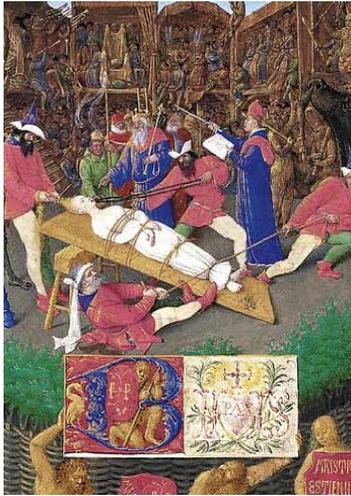
C'era una volta... il *meneur*

Come non si può parlare di regista nelle civiltà teatrali dell'antichità, così in epoca medievale. Anche se c'era una funzione che la prefigura. Il *meneur du jeu* dei misteri medievali era una via di mezzo tra la voce recitante e il direttore di scena. Leggeva i brani della Bibbia a cui erano ispirati i vari quadri dello spettacolo e dava il via al gruppo di attori che di volta in volta doveva agire. Era anche un po' direttore d'orchestra, visto che dava l'attacco anche agli interventi del coro. Ci sono illustrazioni d'epoca che lo raffigurano proprio con una bacchetta in mano.

C'era una volta... il corago

Nell'Italia rinascimentale e barocca sulle scene agiva il *corago*, con il compito di organizzare i vari aspetti dello spettacolo. Leone de' Sommi, per esempio, era il capo di una compagnia professionistica mantovana, che operava alla corte dei Gonzaga. Si occupava di ogni aspetto dell'allestimento. Scrisse anche un famoso trattato, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1561). Si può dire che Leone de' Sommi è un primo esempio di regista *ante litteram*. Ogni aspetto dello spettacolo gli era perfettamente chiaro e se ne assumeva in prima persona la responsabilità. Un altro nome è quello di Angelo Ingegneri, che mise in scena *Edipo tiranno* per la inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, nel 1585. Anche lui scrisse un famoso trattato, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598). Anche lui quindi idee chiare e assunzione di responsabilità. Ma, come vedremo, il re-

gista del Novecento non si limiterà a controllare che tutto funzioni, come fa il *corago*, ma imporrà una sua visione del mondo, spesso addirittura in termini autobiografici. E questo fa la differenza.



Il martirio di Santa Apollonia. Spettacolo medievale. Al centro il meneur du jeu con la bacchetta e il libro in mano. Il teatro sacro medioevale aveva uno scopo educativo. Come i grandi cicli pittorici coevi si poneva il compito di spiegare al popolo dei fedeli le sacre scritture o le vite dei santi e dei re. Il meneur du jeu leggeva e poi dava il via all'azione scenica corrispondente.

C'era una volta... l'opera ha le sue *convenienze*

L'opera lirica nasce in ambito cortigiano, dove agiscono eccellenti professionalità. Anche in questo ambito si parla, nei trattati, di *corago*, ma nella pratica non c'è una regola. Inizialmente sono gli stessi compositori che si occupano di ogni aspetto dell'allestimento delle proprie opere, delle quali sono sempre anche interpreti. Quando, dopo il 1637, il teatro d'opera diventa teatro commerciale e, per attirare il pubblico, prende la via della più spiccata spettacolarità, la coordinazione si frammenta in vari ambiti: scene, macchine, coreografie, musiche, ruoli drammatici, senza che ci sia una mente unica a coordinare il tutto. A capo di ogni cosa c'è l'impresario, cioè chi investe soldi nell'impresa. È lui che ha la parola finale sulle decisioni da prendere ed è lui che garantisce che ogni competenza professionale abbia salvaguardati i propri diritti, le proprie *convenienze*, come si dirà nel Settecento. Nel Sette-

cento, secondo la testimonianza di Goldoni, c'era un *direttor delle scene* che si occupava del buon andamento dello spettacolo. Lo stesso Goldoni lo mette in burla in *L'impresario delle Smirne* (1759): *Ditegli pur che insegno ai musici le azioni,/e dirigo la scena, e corro pei palchetti/ad avvisar la donna che di venir s'affretti./Che assisto alle comparse, e che mi porto bene/ad avvisar col fischio il mutar delle scene.* Quasi sempre il *direttor delle scene* è l'autore del libretto, il poeta, la cui autorità è accettata di malavoglia dai cantanti, veri padroni della scena lirica settecentesca. I movimenti di scena, per esempio, non sono dettati dalla situazione drammatica, ma dal rango del personaggio, a destra il più importante. E il personaggio più importante è appannaggio naturalmente del cantante più famoso. I poeti, Metastasio in testa, cercano di modificare il sistema delle *convenienze*, ma non ci riescono. Comunque per tutto il Settecento e per buona parte dell'Ottocento è proprio il

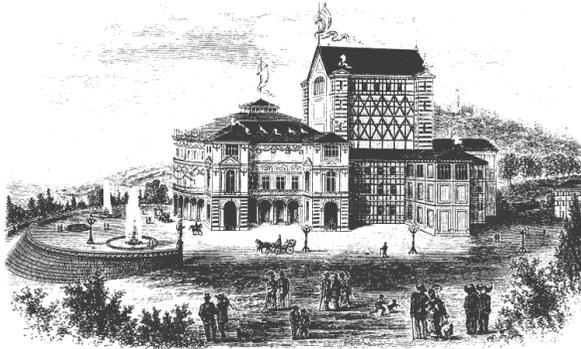
poeta del teatro che ha la responsabilità di mettere ordine sul palcoscenico e di istruire i cantanti, spiegando loro la trama, i caratteri, le passioni in gioco. Suo anche il compito di muovere un po' la scena, di creare un minimo di vita, contrastando per esempio la tendenza dei cantanti di stare costantemente in primo piano. Con Verdi le cose cambiano radicalmente. Verdi fa passare il concetto che la cosa più importante è la musica, e di conseguenza che il compositore ha il dominio su tutto l'allestimento. Le sue richieste di rispetto assoluto (oltre che della musica, di cui non deve essere cambiata una sola nota) delle indicazioni sceniche, è perentoria tanto da ottenere in contratto il pagamento di una multa da parte dell'editore in caso di mancata osservanza delle didascalie. Il lavoro concreto di direzione dell'allestimento era svolto, a seconda dei teatri, da operatori diversi. Al San Carlo di Napoli era Salvatore Cammarano, librettista, poeta del teatro. Alla Pergola di Firenze era

invece il direttore d'orchestra. Le opere di Verdi sono complicate scenicamente, ricche di azione, di scene corali. Il grande musicista, a partire dal 1856, prende a pubblicare libretti di *disposizioni sceniche*, che servono come *libri di regia* per tutti i teatri in cui si metteranno in scena le sue opere. Si tratta di interessanti documenti, dettagliati, con piantine per la disposizione delle masse e indicazioni tecniche precise, per l'illuminazione per esempio. Emersa la necessità di un coordinamento forte, la funzione alla fine viene assunta, a partire dal 1860, dal direttore d'orchestra. Toscanini impone alla Scala i propri punti di vista musicali e scenici per lunghi periodi tra il 1898 e il 1926.

Il buio di Wagner

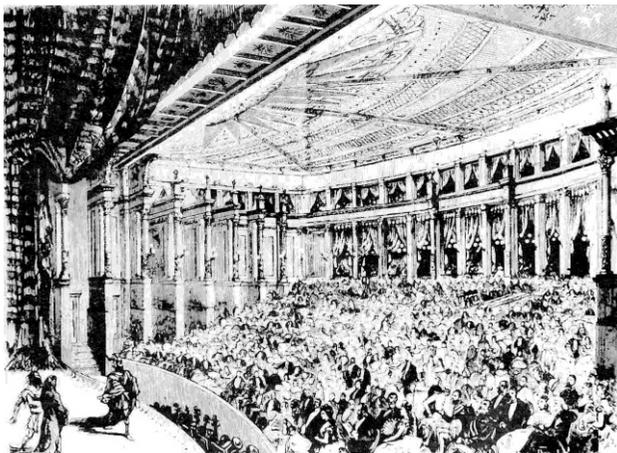
Intanto però in Europa le cose stanno mutando radicalmente, anche nel teatro d'opera. Il francese Appia ha rivoluzionato il concetto stesso di allestimento lirico, soprattutto nelle sue regie wagneriane. E prima di lui Richard Wagner appunto aveva apportato importanti modifiche alla pratica degli spettacoli. Nel suo teatro di Bayreuth il musicista tedesco aveva imposto il buio in sala per ottenere dal pubblico una concentrazione maggiore. Una novità che diventerà presto norma generale. Aveva inoltre inventato il cosiddetto *golfo mistico* cioè la buca dell'orchestra. In questo modo il suono dell'orchestra arrivava al pubblico come per miracolo, senza che si vedessero i suonatori. Sono innovazioni tecniche che rispondono ad una visione profondamente seria dello spettacolo. Un esempio per tutti i teatranti del tempo. Anche in Italia si sente l'esigenza di una professionalità specificamente teatrale che si occupi dell'allestimento

scenico delle opere, mettendo ordine in spettacoli sempre più complessi. Sarà Luchino Visconti, con le regie scaligere della stagione 1954-55, a colmare il gap tra teatro di prosa e teatro d'opera, portando la regia critica anche sul palcoscenico lirico italiano. Dopo di lui ai cantanti si chiederà di essere anche attori.



Il teatro di Wagner a Bayreuth, inaugurato nel 1876. All'inaugurazione erano presenti ospiti illustri: il Kaiser Guglielmo I, l'imperatore del Brasile Dom Pedro II, re Luigi II e altri esponenti della nobiltà e compositori famosi come Anton Bruckner, Edvard Grieg, Pëtr Il'ič Čajkovskij e Franz Liszt. Era pure presente Friedrich Nietzsche, il filosofo appassionato di musica.

Wagner era molto famoso.



La prima rappresentazione dell'*Oro del reno* di Wagner nel teatro di Bayreuth (1876). Wagner, oltre che grandissimo compositore, è un precursore del moderno regista, nel senso che intende lo spettacolo come un tutto governato da una sola mente artistica. La sua visione *mistica* dello spettacolo lo portò ad imporre il completo buio in sala. Così il pubblico stava in perfetta concentrazione, in assoluto silenzio. Ma in quanto all'allestimento il suo gusto era obsoleto, legato a una visione della scena piattamente realistica. La cosa faceva a pugni con le ambizioni metafisiche delle sue opere. Il fatto è che al tempo di Wagner la scena ha ancora una funzione servile rispetto al testo poetico e musicale. Le cose cambieranno con Appia e Craig.

C'era una volta... attori e basta!

Nella Commedia dell'Arte, come si è detto, il grande protagonista, a differenza che nel coevo teatro di corte, era l'attore. Infatti, nelle corti gli allestimenti erano guidati dal *corago*, che si avvaleva della collaborazione di pittori, musicisti, costumisti, oltre che, naturalmente, dell'apporto principale del poeta, l'autore delle parole. I comici dell'arte invece facevano tutto da soli. Non avevano autore perché decidevano loro che battute dire per dare corpo alle situazioni indicate dal canovaccio. Non avevano regista perché tutto si risolveva nel virtuosismo canoro e fisico dell'attore. Il capocomico si limitava a dare indicazioni sommarie.

C'era una volta... Shakespeare attore e regista

Shakespeare era responsabile degli allestimenti, oltre che attore. Questa funzione gli veniva dal fatto di essere l'autore delle storie rappresentate, quindi il più adatto a dire la sua su come metterle in scena. Il discorso agli attori fatto da Amleto è molto famoso, ma non ci dice granché su come recitavano gli attori del tempo, e niente ci dice su come intendeva il lavoro dell'allestitore il grande drammaturgo, che sicuramente si limitava a dare indicazioni generali agli attori, soprattutto l'indicazione di non esagerare con la ricerca di *effetti*. Anche il teatro elisabettiano è un teatro senza regista, come la coeva Commedia dell'Arte. Qui quello che conta è la parola del poeta. E la voce dell'attore che la dice.

C'era una volta... Molière e sua moglie

Molière era il capocomico della sua compagnia e guidava con mano sicura la loro recitazione, per quanto riguardava la comprensione dei testi, scritti da lui stesso. Quindi anche lui *autore-attore-allestitore*, come Eschilo e come Shakespeare. Nel meraviglioso film francese *Molière*, di Ariane Mnouchkine, c'è una scena in cui vediamo il grande comico guidare una scena di corteggiamento tra la giovane attrice, sua moglie, e il giovane attore, amante di sua moglie. Egli, anziano marito tradito, sa come stanno le cose. I giovani, man mano che va avanti la prova, si accorgono che il capo li guida con una insolita ansia di precisione, disperata. E infine non hanno dubbi: lui sa. Ma continuano a provare, fingendo due volte. La situazione si affina sempre più fino ad arrivare al nitore di un messaggio inequivocabile: il teatro e la vita sono la stessa cosa.



La locandina del film Molière (1978), il capolavoro cinematografico della regista Ariane Mnouchkine, leader della compagnia teatrale Le Théâtre du Soleil. Il film racconta la vita di Molière e della sua compagnia.

C'era una volta... Goethe è troppo avanti

Johann Wolfgang von Goethe (Francoforte sul Meno 1749 - Weimar 1832) fu anche allestitore di spettacoli. Si pose in modo chiaro i problemi di un allestimento coerente con il testo, con scenografia e costumi che fosse congrui. Scrisse anche un romanzo intitolato *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, dal quale ricaviamo, oltre che la sua grande passione per il teatro, molte indicazioni sul suo modo moderno di intendere lo spettacolo culturale. Tra le altre cose scrive che i costumi devono essere dell'epoca rappresentata e non costantemente contemporanei o goffamente di fantasia come si usava nel teatro tedesco del suo tempo, quando succedeva che un antico romano entrava in scena in redingote con in mano una spada corta, e il pubblico doveva capire. Ma le sue indicazioni sono troppo avanti rispetto ai tempi e i suoi tentativi non hanno se-

guito. La prima parte dell'Ottocento è già l'epoca del *grande attore*. E' lui che domina totalmente la scena e svolge anche tutte quelle funzioni *tecniche* che saranno del regista.



Goethe nel 1828. Ritratto di Karl Joseph Stieler, Neue Pinakothek, Monaco. Goethe nutrì una vera passione per il teatro. Si occupò direttamente di allestimenti e di formazione degli attori.



André Antoine, è il primo regista in senso moderno. Il suo teatro, il Théâtre Libre, è ispirato alla poetica del naturalismo. Gli allestimenti sono quindi una ordinata imitazione della

realtà. Le scenografie riproducono fedelmente interni borghesi o proletari, i costumi sono verosimili, la recitazione il più naturale possibile. È il regista che indirizza e controlla tutto l'insieme. Il periodo del grande attore volge così verso la fine.

André Antoine il cronista

(Limoges 1858-1943)

Si può affermare che la professione del regista nasce nel 1887, quando Antoine fonda a Parigi il *Théâtre Libre*, con l'appoggio del romanziere naturalista Émile Zola. Antoine adotta lo stile *naturalista* e si impone alle vecchie abitudini degli attori *faccio tutto io*, quando era l'attore principale a decidere ogni cosa, compreso spesso che scene utilizzare (sala rossa, sala verde... cambiava solo il colore delle tele), e ogni attore sceglieva dal suo guardaroba il costume che a suo parere era il più adatto al testo. I risultati erano sempre approssimativi, ridicoli ai nostri occhi. Ma quello che contava, fino ad allora, era l'esibizione dell'attore, la sua capacità istrionica di affascinare il pubblico. Il resto era contorno. Ora invece c'è una nuova figura d'artista che prende tutte le decisioni generali, diventando il vero padrone della scena. E' necessario un coordinamento rigoroso per raggiungere l'effetto desiderato: la

rappresentazione del *vero*. Questo coordinamento fa capo ad una persona sola, il regista, che è l'interprete principale del testo. Il regista non è un attore della compagnia, non è l'autore del testo. E' il *garante* della interpretazione del testo. Gli attori devono ubbidire. Sotto la guida ferrea del regista Antoine il *Théâtre Libre* mette in scena i grandi autori drammatici del periodo: Émile Zola, Guy de Maupassant, i fratelli Goucourt, Alphonse Daudet, Henrik Ibsen, August Strindberg, Lev Tolstoj, Gerhart Hauptmann, Giovanni Verga. Successivamente Antoine fu anche direttore del teatro dell'Odéon di Parigi, dal 1906 al 1913. I suoi spettacoli descrivevano esattamente gli ambienti, con una minuzia maniacale. Antoine arrivò a portare in scena un vero quarto di bue. Cosa che colpì molto il pubblico di allora. Se in scena c'erano dei poveri, e capitava spesso, Antoine voleva che indossasse veri stracci. Era la teoria del *tranche de vie*. Anche la recitazione era impostata in modo che fosse del tutto

simile al parlare quotidiano. Gli attori studiavano *dal vivo* i personaggi che dovevano interpretare, cercandoli per la strada, per le bettole. Il tutto sempre nell'ambito della interpretazione del testo. L'autore resta la centro del fenomeno teatrale. Attori e regista sono al suo servizio. *Il dislivello intellettuale tra il poeta e il suo interprete*, scrive Antoine, *è così insormontabile che questi non arriva mai a soddisfare il primo. Il più alto obiettivo per un attore deve essere di diventare una tastiera, uno strumento magnificamente accordato su cui l'autore suoni a suo piacere.* Gli spettacoli di Antoine apparivano agli spettatori del tempo come brulicanti di figure viventi, come se all'improvviso una vera piazza, una vera via di Parigi, con tutte la loro tumultuante umanità, fossero per magia state trasportate sul palco. Il pubblico restava affascinato da tanta verosimiglianza.



Una scena dello spettacolo *La terra di Zola*, regia di Antoine. Profusione di dettagli realistici. Théâtre Libre, 1900. Il Naturalismo ha messo in crisi la preminenza del grande attore. Ponendosi l'obiettivo di ritrarre la realtà così com'è, ha dovuto dare il giusto rilievo anche alle parti minori, orchestrando l'insieme.

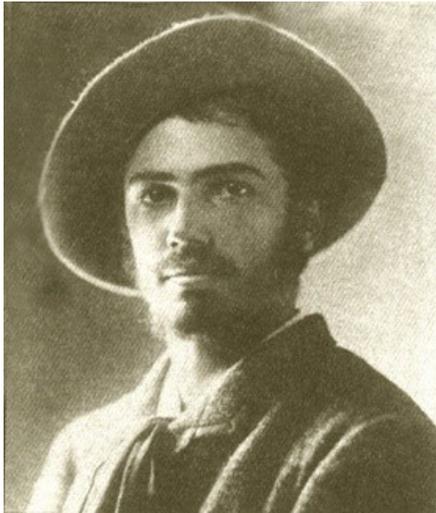
Il duca della scena

Più o meno nello stesso periodo, in Germania, la compagnia del duca Giorgio II di Meiningen, i cosiddetti *Meiningen*, adotta gli stessi metodi di lavoro, alla ricerca di una rappresentazione fedelissima della realtà. Gli spettacoli della compagnia tedesca sono compatti e minuziosi. Si sente una mano unica e forte che guida il tutto. L'allestimento è accudito con cura maniacale. L'attrezzatura è costituita non dalla solita paccottiglia di latta e legno, ma da pezzi autentici: elmi, scudi, corazzate spade degne di un museo. Scene formate da *praticabili* (una novità), vere porte di legno massiccio con serrature e cardini cigolanti, veri scaffali, invece che dipinti sui fondali di tela, con veri libri, ecc. Gli spettacoli colpiscono profondamente, tra gli altri, il giovane Stanislavskij (i Meiningen sono due volte in *tournee* a Mosca, 1885 e 1890), che manterrà per tutta la vita l'abitudine di riempire la scena di oggetti veri, da

antiquario. A molti però lo stile naturalistico, che voleva una scena *fotografia* della realtà, non piaceva. Sono molti infatti i registi che cercano nuove strade. In generale si desidera un teatro che ritorni ad essere simbolico e allusivo più che piattamente imitativo.



Una scena dello spettacolo della compagnia del Duca Giorgio II di Meiningen. Giulio Cesare di Shakespeare (1879). Atto II, scena 3. I Meiningen furono i primi a ricostruire scene realistiche, con costumi e oggetti d'epoca. Non più fondali dipinti, ma scene costruite con praticabili (superfici sopraelevate rispetto al piano del palcoscenico, sulle quali possono agire gli attori) e spezzati (telai con tela dipinta che rappresentano un particolare della scena, utili per dare il senso della profondità). I Meiningen furono anche i primi a usare riflettori elettrici.



Adolphe Appia, regista e scenografo, si occupò soprattutto di opera lirica. Il suo amore per Wagner e il piatto realismo delle regie che delle sue opere realizzava lo stesso compositore, lo

convinsero che era necessario riformare la scena. Le sue innovazioni riguardano lo spazio scenico, organizzato in modo diverso per ogni opera messa in scena. Prima invece lo spazio scenico rimaneva sempre lo stesso, anche se cambiavano i dècors. La scena diventa uno spazio duttile, che crea l'atmosfera adatta alla vicenda dei personaggi. Appia si occupò attentamente anche della illuminazione teatrale, attribuendo alla luce valore psicologico. Il suo influsso per la regia d'opera è stato molto importante.

Agli antipodi di Antoine troviamo

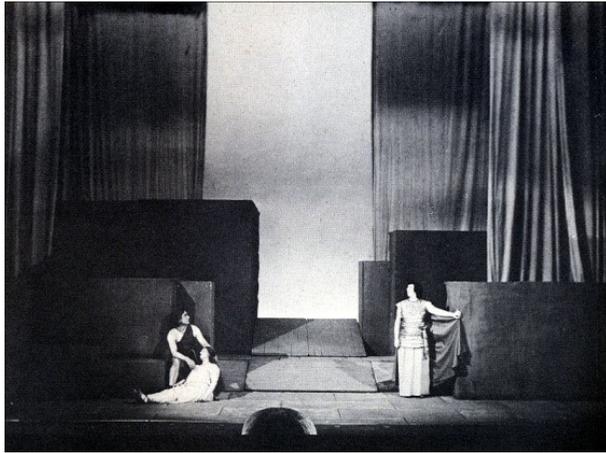
Adolphe Appia la scena di luce

(Ginevra 1862 - Glérolles 1928). Appia fu il regista-scenografo che modernizzò la scena, realizzando uno spazio tridimensionale, articolato, su varie altezze, geometrico e astratto. Ma fu soprattutto l'inventore della moderna illuminazione della scena, che diventa un elemento della soggettività del personaggio. Appia detesta ogni forma di naturalismo. Lo trova piatto, puramente imitativo. Il teatro invece per lui deve essere invenzione, spazio magico, denso di psicologia, di simboli. Il palco quindi non è una più o meno verosimile imitazione di qualche ambiente, ma uno spazio autonomo, dentro il quale si disegnano ambienti suggestivi, realizzati soprattutto tramite i fasci di luce. Le idee di Appia, che fu soprattutto regista d'opera, sono importantissime per lo sviluppo della regia moderna, anche per quanto riguarda il trattamento degli attori. La scena deve essere dominata da una

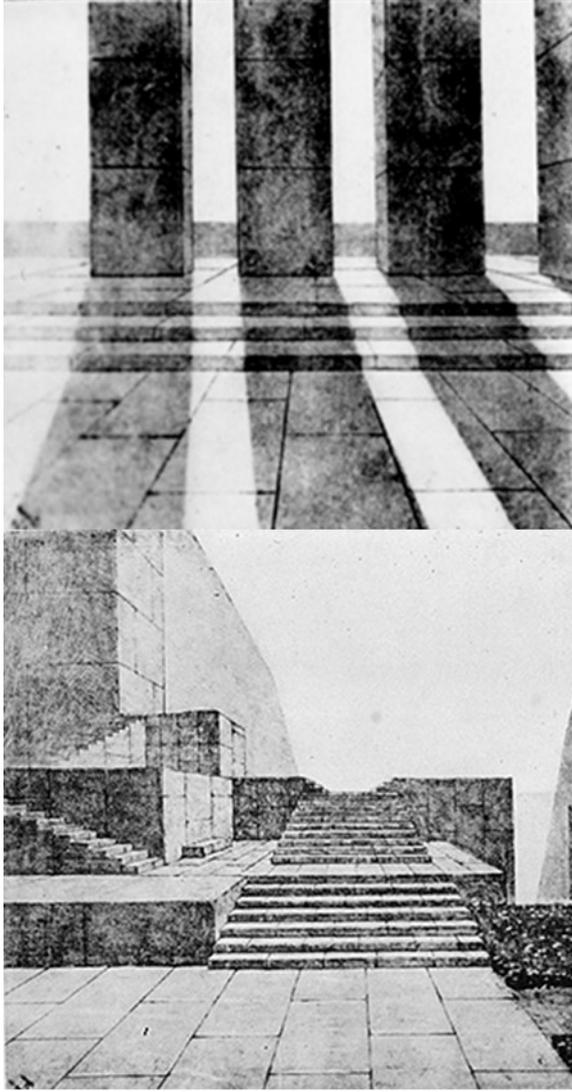
armonia ritmica e i corpi degli attori si devono muovere in rapporto ai volumi della scena, anch'essi disposti *ritmicamente*. Celebre la discesa verso gli inferi di Orfeo ideata da Appia regista di *Orfeo ed Euridice* di Gluck (1913): una scalinata enorme che occupa tutto lo spazio scenico. In alto una luce abbagliante che sfuma gradatamente verso il basso. Orfeo scende lentamente verso il buio dove si intravedono corpi di danzatori che si muovono continuamente, come fossero serpi. Anche la recitazione viene coinvolta in una costruzione formale complessa, compatta, che nasce dalla visione del regista, realizzata tramite i gesti degli attori e dei cantanti, oltre che dagli oggetti, dalle scene, dalla musica, dalle luci. Appia registra ogni dettaglio in *quaderni di regia* che garantiscono che lo spettacolo resterà uguale a se stesso non solo per le repliche ma anche per le riprese. Pratica peraltro che il teatro d'opera francese conosce dal 1829,

quando si presero a compilare i *livrets de mise en scène*. Gli scritti di Appia: *Attore, musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano* (1895), *La musica e l'arte del teatro* (1899) e *L'opera d'arte vivente* (1921). Con Appia il regista diventa colui che mette in rapporto i testi con lo spazio scenico. Nel Naturalismo la scena era al servizio della comprensione del testo, lo *illustrava*. Ora la scena diventa un elemento interpretativo. È dentro di essa che i personaggi trovano la loro dimensione. Il significato delle vicende rappresentate dipende dalla scena. È un terreno affascinante, che stimola creativamente ogni regista. I classici vengono rivisti. Se cambio l'ambientazione in cui rappresentare *Amleto*, ne cambio il significato. In una scena non naturalistica le stesse parole assumono un significato diverso. Recitazione e scenografia entrano in un rapporto dialettico, spesso conflittuale. È una

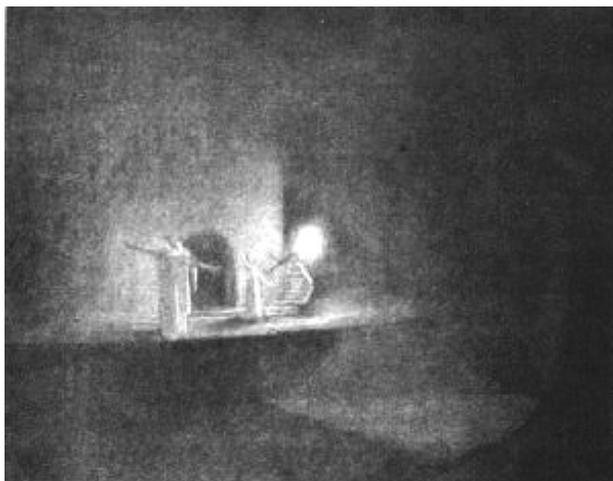
delle caratteristiche del teatro moderno.



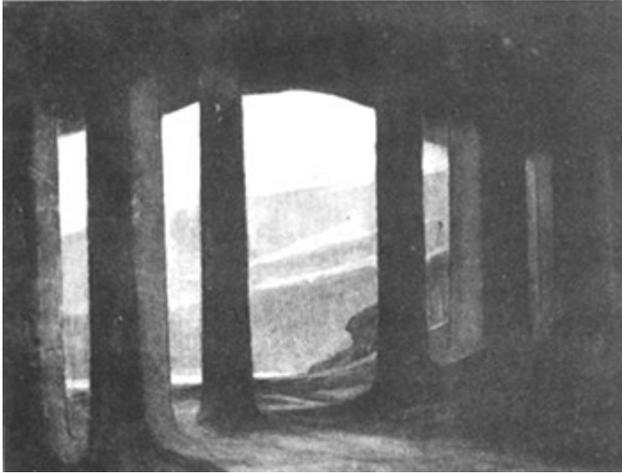
Scenografia di Adolphe Appia per *La Valkiria* di Richard Wagner. Basilea, 1925. La grande sfida lanciata dal cinema obbliga il teatro a una mutazione genetica. Non ricostruzione realistica di ambienti (visto che il cinema non è superabile in questo campo essendo in grado di rappresentare, come ha scritto Pasolini, *la cosa con la cosa*), ma scene astratte, allusive, mentali.



Due bozzetti di Adolphe Appia. Grande senso del ritmo. Forme classiche. Giochi di luce.



Adolphe Appia: *Tristano e Isotta* (1896) di Wagner. Atto II. Il trionfo del buio.



Bozzetto di Appia per Parsifal di Wagner. Atto I. Scenografie oniriche. Il teatro moderno è in gran parte una questione di scenografia. Regista e scenografo lo inventano insieme. In molti casi regista e scenografo sono la stessa persona. L'avvento della scenografia moderna è anche frutto di una delle innovazioni tecniche più importanti di sempre: l'illuminazione elettrica, che permette, tra l'altro, di creare effetti di contro-luce, illuminando il fondale e lasciando in penombra la scena.



Edward Gordon Craig è uno dei maggiori teorici del teatro di regia. I suoi testi hanno influenzato generazioni di teatranti. Craig vuole un teatro con i caratteri dell'arte figurativa: perfetto nella composizione spaziale. Le sue maggiori innovazioni riguar-

dano infatti la scenografia. Lo spazio scenico di Craig è uno spazio irreali, un sogno o un incubo. Senza tutti gli oggetti con cui il naturalismo riempiva le scene. Craig adotta l'uso degli *screens*, pannelli scorrevoli di colore neutro che prendono i colori delle luci. La recitazione deve conformarsi a questo stile. Non verosimiglianza quindi ma recitazione simbolica, gergolifici gestuali e vocali. L'attore dovrebbe diventare talmente sicuro nel controllo della propria emotività da trasformarsi in una supermarionetta.

Edward Henry Gordon Craig qui comando io

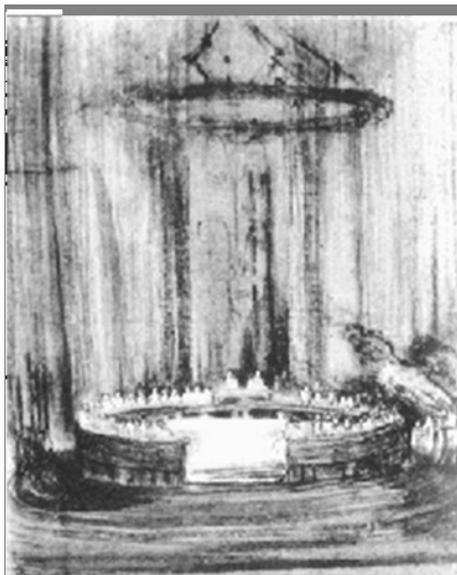
(Stevenage, Hertfordshire 1872 - Vence 1966) già nella sua prima regia, *Non si scherza con l'amore* di De Musset, realizzata nel 1893, mostra di essere anche lui, come Appia, agli antipodi rispetto alla visione naturalistica del teatro. In questo suo allestimento infatti Craig aveva creato una atmosfera e non una fotografia, grazie soprattutto all'uso delle luci e dei tendaggi. Nell'opera *Didone e Enea* (1900) di Henry Purcell, utilizzò scene stilizzate ed effetti di luce simbolici. Il Simbolismo è il movimento artistico e letterario del momento. Ha preso ormai definitivamente il posto del Naturalismo. Gordon Craig è figlio di una grande attrice, una delle più grandi del suo tempo, Ellen Terry. È attore lui stesso, ma presto abbandona il mestiere per dedicarsi alla regia, con alcune famose realizzazioni e soprattutto con una serie di scritti che auspicano un

teatro totalmente nuovo. Scritti di importanza storica per la ricchezza delle suggestioni che eserciteranno sui registi futuri. Nel 1906, Craig si trasferisce in Italia, a Firenze, dove fonda la rivista *The Mask* (1908), che per molti anni diviene un laboratorio teorico del primato del regista. Nel 1911 viene chiamato al Teatro d'Arte di Mosca, guidato da Stanislavskij. Per il Teatro d'Arte mette in scena *Amleto* di Shakespeare. La scena di *Amleto* è un mondo onirico, senza alcun riferimento realistico. Gli attori si muovono in uno spazio astratto, irreale, pieno di rumori segreti, di ombre. Gelide colonne di marmo, velari fluttuanti, vasti muri come di prigione, scale che non portano da nessuna parte. I personaggi stessi diventano elementi astratti della costruzione. L'unico personaggio di una certa concretezza è Amleto, gli altri vivono in una specie di penombra, come se in realtà non esistessero davvero ma fossero espressioni della

fantasia di Amleto, suoi sogni, incubi di una mente malata. Il dramma di Shakespeare diventa un monodramma simbolico. L'arte scenica craighiana tende alla pittura. Il vero autore di teatro è il regista, non l'autore del testo, che con le sue parole fornisce solo lo spunto alla creazione scenica. Con Craig il regista diventa il grande artefice di simboli visivi in movimento. Ispirato dalla danza di Isadora Duncan e dall'opera di François Delsarte, Craig chiama il nuovo teatro *teatro del divino movimento*. Il palcoscenico e la scenografia devono essere semplificati eliminando pitture e disegni. Tra le innovazioni tecniche di Craig vanno ricordati i famosi *screens*, pannelli mobili, piatti, rivestiti di tela ruvida, chiari, scorrevoli su ruote, da colorare con le luci. Gli *screens* fanno da sfondo ai corpi degli attori. La polemica contro il teatro dell'attore (teatro, che, a parere di Craig, non può mai portare alla vera arte) spinge il regista inglese a in-

ventare la *supermarionetta*, cioè l'attore diventato perfetta azione, una figura simbolica astratta, che nel teatro del futuro dovrebbe sostituire l'inaffidabile attore. Si tratta di una grande provocazione nei confronti del vecchio re del palcoscenico che vede il suo regno attaccato da tutti i fronti. Ma in realtà, quando si tratta di descrivere un qualcosa che spieghi di che si tratti, ecco che Craig sembra fare il ritratto di Henry Irving, il grande attore inglese con il quale aveva lavorato da giovane, che, come aveva detto personalmente al giovane Craig, costruiva i suoi personaggi sulla base di una griglia finissima e fissa di azioni. Solo così, gli aveva spiegato, poteva reggere la routine delle ripetizioni senza perdere lo slancio iniziale. Il testo di Gordon Craig *L'arte del teatro* del 1905 è uno dei testi di teoria teatrale più importanti del secolo, di grande influsso su intere generazioni di registi. Craig e Appia sono coloro che avviano la ri-

forma della scena ottocentesca e danno il via al teatro moderno. Nessuno dei due è *regista* in senso stretto. Più che altro sono scenografi. Ma questo è proprio il punto. La riforma del teatro e la nascita del teatro di regia non potevano fare a meno di un nuovo spazio scenico. Sembra un paradosso: *due scenografi fondano il teatro di regia*. Ma non lo è. I due lottano per uno spazio scenico come opera d'arte, come un tutto unitario, che comprenda scenografia, costumi, recitazione, musica, luci, effetti. Perché tutti questi elementi, prima lasciati sciolti uno dall'altro, risultino coordinati in un'opera unica, ci vuole un unico artista responsabile del tutto, il regista appunto.

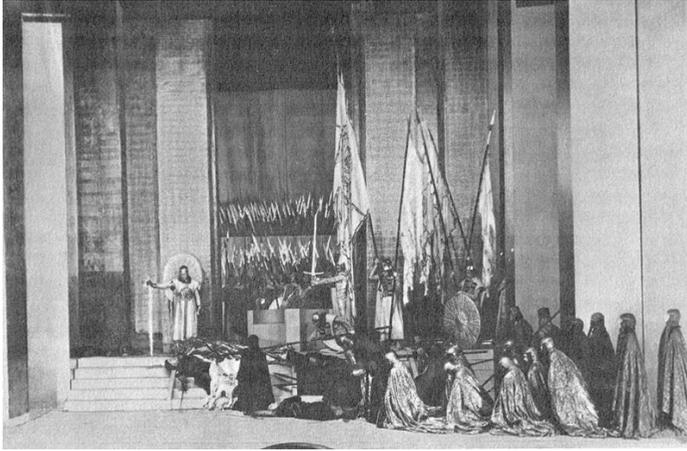


Bozzetto di Gordon Craig per *Vikings* di Ibsen.

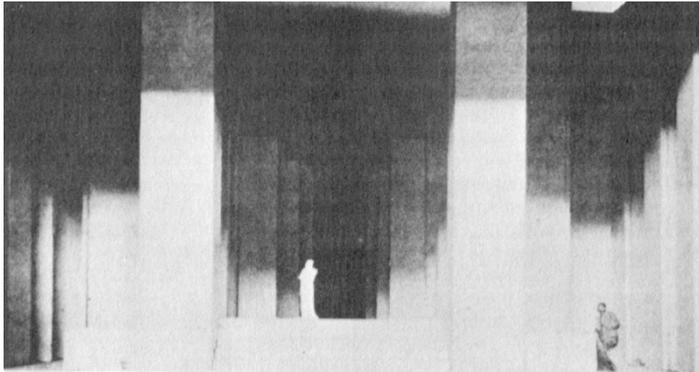
Gordon Craig fu il primo a definire i principi della regia moderna, cioè l'autonomia del regista, autore dello spettacolo, dal drammaturgo, autore del testo.



Bozzetto di Gordon Craig per Amleto messo in scena a Mosca nel 1911. Ambienti astratti, senza riferimenti reali, come scenografie di sogni, o di incubi. Gordon Craig propose fortemente il ritorno alla teatralità, intesa non come imitazione della realtà ma come autonoma realizzazione artistica del regista-scenografo.



Scena finale di Amleto, regia di Gordon Craig. Teatro d'Arte di Mosca, 1911. È lo spettacolo più importante di Craig. È in questa occasione che egli usa per la prima volta i famosi screens, i pannelli mobili che modificano continuamente la volumetria della scena, creando ambienti diversi.



Bozzetto di Gordon Craig per Amleto messo in scena a Mosca nel 1911. Prima del famoso Amleto per il Teatro d'Arte di Mosca, Craig diresse a Firenze, al teatro La Pergola un altrettanto famoso Rosmersholm (1906) di Henrik Ibsen, allestito appositamente per la grande attrice italiana Eleonora Duse. In quel caso rapporti tra la grande attrice e il geniale regista scenografo furono molto tormentati.



**Henry Irving la
danza
dell'attore**

(Keinton Mandeville, 6 febbraio 1838 – Bradford, 13 ottobre 1905), il famoso attore inglese maestro di Gordon Craig. Fu il primo attore a ricevere il titolo di sir. Il segreto

della recitazione così efficace di Irving consisteva in una fitta partitura di azioni grandi e piccole che formavano una specie di danza incantatoria. A lui si ispirò Gordon Craig nella teorizzazione della supermarionetta. Irving curava nei minimi dettagli i suoi spettacoli, esigendo dai suoi collaboratori assoluta disciplina, famosi erano i foschi effetti melodrammatici ottenuti sulla scena tramite l'uso sapiente della illuminazione a gas.

Nella foto, Irving nei panni di Shylock in *Il mercante di Venezia* di Shakespeare.

Isadora Duncan via il tutù



(San Francisco 1877 - Nizza 1927), la grande danzatrice che ispirò Gordon Craig, con il quale ebbe una figlia. La Duncan è la fondatrice della danza moderna. La sua *danza libera* rifiutava le forme prefissate del balletto classico per una maggiore libertà inventiva. I costumi erano ellenizzanti. Ai contemporanei sembrava che improvvi-

sasse, tanto che negli Stati Uniti, dove era nata, non fu compresa. La scoprì il coreografo Michel Fokine che adottò il suo stile rendendola famosa. La vita della Duncan, piena di disgrazie, finì tragicamente. La danzatrice morì strozzata dalla sciarpa impigliatasi nella ruota dell'auto scoperta della quale era alla guida.



Stanislavskij è il padre della regia moderna. È lui che per primo pone in modo chiaro il rapporto tra attori e regista, non soltanto teoricamente ma con una ricerca continua. La necessità di uniformare verso l'alto

la recitazione d'insieme della compagnia lo stimola a inventare un *metodo*. Il metodo, basato sulla *riviviscenza*, garantisce anche agli attori non geniali un livello di immedesimazione adeguato. Ogni frase deve essere riempita di significato da un ricordo autentico dell'attore. Stanislavskij è un regista fondamentalmente naturalista, ma il suo, a differenza di quello di Antoine e dei Meiningen, è un naturalismo poetico, di atmosfera. I suoi spettacoli più famosi, quelli sui testi di Cechov, hanno portato sulla scena il ritmo della interiorità. Le lunghe pause sono piene di emozione, perché gli attori le riempiono di *sottotesto*. Il regista, da parte sua, usa i suoni e i rumori per rendere *il flusso dell'anima*.

Nella foto Konstantin Sergeevič Alekseev, detto Stanislavskij. Qui nei panni di Vershinin in *Le tre sorelle* di Cechov.

La collaborazione tra Craig e Stanislavskij produsse soltanto *l'Amleto* del 1911. I due erano troppo diversi. Il teatro astratto di Craig non convinceva per niente Stanislavskij che invece voleva un più concreto realismo poetico.

Konstantin Sergeevič Alekseev detto Stanislavskij il poeta della verità

(Mosca 1863-1938) aveva raggiunto il successo nel 1898, con la messa in scena del *Gabbiano* di Anton Cechov. Una data da ricordare, il 1898, perché per la prima volta il flusso del tempo interiore diventa il tempo della scena. Basta con il ritmo senza intoppi. Gli spettatori stupefatti sono coinvolti in un tempo teatrale che alterna pieni e vuoti, che conosce anche il silenzio. Una abbagliante sensazione di verità. A cavallo dei due secoli, il teatro moderno trova in Stanislavskij il maestro e fondatore, generoso, curioso, innovativo, spirituale, umanissimo. Non conta che le scene siano false, dipinte o tridimensionali, che le luci siano simboliche o verosimili, che i costumi, ecc. ecc. Anche quando Stanislavskij cura in ogni dettaglio la scena per riavere un ambiente perfettamente *vero*, lo scopo è raggiungere la *verità interiore*. Il regista è il maestro degli attori, li guida, come il *di-*

daskalos della Atene del quinto secolo, alla comprensione del testo. Stanislavskij è il primo a mettere a punto un vero e proprio *training* psicofisico dell'attore che lo porti alla completa immedesimazione nel personaggio. La creazione del *personaggio* diventa una vera ossessione. È una specie di lungo parto. Bisogna dare al personaggio la realtà di una vera e propria persona. Come fare? La risposta sta nel fatto che Stanislavskij è convinto che ogni persona è ciò che ricorda, la somma mnemonica delle sue esperienze. Allora è questa la strada da seguire: creare un passato al personaggio, che fino a quando è un insieme di parole sulla pagina, non ha memoria. Ma che memorie si possono attribuire al personaggio? È l'attore che ha questo compito. Egli deve cercare nella propria memoria le esperienze che possono essere utili alla costruzione di una memoria *virtuale* del personaggio. Ecco allora che la personale esperienza di conflitto

con il padre che l'attore ha nei suoi ricordi diventa un elemento della memoria di Amleto. L'attore deve esercitare se stesso a *rivivere* quel momento, cercando nel fondo dei propri ricordi e riportando a galla tutta la freschezza dell'emozione. Gli attori di Stanislavskij diventano dei virtuosi della *riviviscenza*. Le parole del testo sono sorrette da un fitto tessuto di emozioni ripescate dal proprio passato e ritornate ad essere attive, energetiche, come passato del personaggio. La scena ha la sua parte nel creare l'immedesimazione totale, necessaria perché il pubblico creda alla realtà dei sentimenti. Stanislavskij inventa un nuovo modo di organizzare lo spazio scenico. Il pubblico non esiste. È la teoria della quarta parete, quella del boccascena. Gli attori devono immaginare di essere soli, chiusi in vere stanze. La scena è curata in ogni dettaglio perché la sensazione di vero pervada completamente l'attore. In autunno attraverso i vetri della fine-

stra si vedono vere foglie di betulla cadere. La zuppa di cavolo è vera e fumante. Il pianoforte suona davvero. Le tazze tintinnano al tocco dei cucchiaini. Si sente in rombo del tiraggio della stufa, il grattare del topo nel divano, lo scampanello della slitta, il canto della balia nella stanza accanto... Stanislavskij è famoso per il suo *sistema*, è diventato il simbolo stesso del teatro interiore. Ma non bisogna dimenticare che amò appassionatamente la teatralità. Era anzi un vero patito dei trucchi scenici. La finzione teatrale lo inteneriva, fin da quando, ragazzino, ne inventava di tutti i colori per la compagnia di famiglia. Si tratta naturalmente, con gli anni, di una teatralità diversa dal passato.

Nel suo teatro Stanislavskij abolisce la musica dolciastra degli intervalli, abolisce il sipario principesco che scendeva dall'alto sostituendolo con uno di felpa verdognola che si apriva ai lati, impone la chiusura delle porte della platea appena si apre il sipario,

cosa che prima non succedeva, abolisce i ringraziamenti degli attori durante lo spettacolo. Ma usa grandi veli bianchi di tulle e pezzettini di carta agitati dai ventilatori per rendere l'effetto di una nevicata sulla scena. Ma in quinta un rumorista strofina un mazzetto di stuzzicadenti d'avorio contro una tavoletta di legno per dare l'illusione di un topolino che rosicchia il divano nel fondo della scena (è documentato che il trucco è invenzione di Stanislavskij). In particolare i suoni erano un campo di ricerca privilegiato. Il suo era un *teatro orchestra*, come ha scritto Angelo Maria Ripellino. I suoni servivano a creare l'atmosfera *cechoviana*, il senso del tempo che passa, dei desideri che non si realizzano: pendole che suonano le ore, vento che soffia dentro il camino della stufa, bufera che picchia sui vetri, canti di ubriachi che passano sotto la finestra, tintinnio di campanelli di slitta, gridi di bambini, rumori del carnevale, nenie, porte che sbattono

per il vento... il controcanto all'interiorità sofferente dei personaggi, nella vastità delle case, della pianura russa, del mondo. Quando i due ospiti turbolenti, dopo aver smosso le acque stagnanti della vita di provincia dei protagonisti di *Zio Vanja*, se ne andavano per sempre, il pubblico del Teatro d'Arte versava calde lacrime a vedere i visi di Sonja e di zio Vanja che ritornavano alla loro vita senza speranza mentre si sentiva il rumore degli zoccoli dei cavalli della carrozza che si allontanava e poi, nel silenzio mortale di sempre, il rombo del tiraggio della stufa, come il suono del loro destino. Aver dato valore psicologico al suono è una delle grandi invenzioni di Stanislavskij regista. Altrettanto importanti le luci. La scena ricca di minuzie, di ninnoli, soprammobili, dettagli di arredo inutili ma che danno il senso del *disordine della vita*, è illuminata con tinte tenui, con vaste zone d'ombra. Intere scene sono nel completo buio! Cose

mai viste! Si sentono solo le voci! La scena diventa uno spazio dell'anima. Per vedere questo teatro gli studenti di Mosca passano la notte al gelo in fila, leggendo alla luce dei lampioni o ballando per riscaldarsi. Per vedere questo teatro gli intellettuali di provincia, i poeti, gli appassionati, i curiosi, fanno centinaia di chilometri in treno, a piedi, in carrozza. A Mosca, dicono, c'è un teatro nuovo, un teatro dell'anima, il suo regista è Stanislavskij.



Il giovane Stanislavskij (1909) in una dramma di Turgenev. Stanislavskij restò per tutta la vita ancorato a una visione realistica della scena. Questo lo fece diventare il regista per eccellenza del regime sovietico.



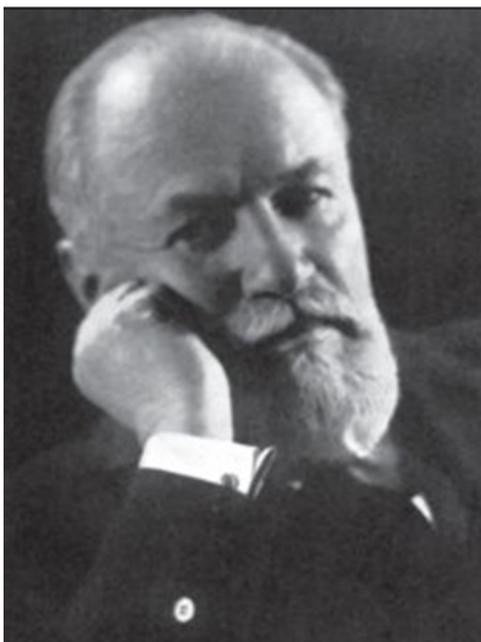
La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca intorno a Anton Cechov (seduto, con gli occhiali). Foto del 1899. I drammi di Cechov furono cavalli di battaglia della compagnia di Stanislavskij. Cechov trovò in loro gli interpreti ideali.



Mosca 1898. *Il gabbiano* di Cechov, spettacolo mitico del Teatro d'Arte di Mosca, regia rivoluzionaria di Stanislavskij. La verità in scena. Nella foto, al centro, Mejerchol'd. *Il Gabbiano* fu il primo spettacolo in cui si mise in pratica la tecnica della *riviviscenza*. E per la prima volta il pubblico assistette a uno spettacolo d'atmosfera.



Zio Vanja di Cechov. Teatro d'Arte di Mosca, 1899. I drammi di Cechov raccontano le vane speranze di una piccola borghesia incapace di affrontare la vita. La recitazione imposta da Stanislavskij agli attori del Teatro d'Arte era basata sulla *riviviscenza* delle emozioni del passato individuale. Gli attori, impegnati in questa continua ricerca di collegamento tra la propria recitazione e il proprio passato, apparivano come assorti, presi dai propri pensieri. La loro espressività risultava così molto appropriata alla rappresentazione di personaggi inquieti, scontenti della propria vita ma incapaci di cambiarla.



Nemiro- vic-Dance nko il fondatore

insieme a
Stanislavskij,
del Teatro
d'Arte di
Mosca, in
una fotogra-
fia del 1900.
Anche Ne-
miro-
vic-Dancen-
ko fu un im-

portante regista.



**Olga
Knipper e
Vasili
Kachalov
Gertrud
and Ham-
let**

interpre-
tano
Gertrude
e Amleto
in *Amle-*

to, regia di Stanislavskij, Teatro d'Arte di Mosca, 1908. È la scena in cui Amleto, dopo aver accusato violentemente la madre di essersi sposata con l'assassino del marito, vede il fantasma di suo padre. La madre, che non vede il fantasma, lo abbraccia spaventata dalla condizione mentale del figlio.



Cechov legge *Il gabbiano* agli attori del Teatro d'arte di Mosca. Il primo allestimento del dramma, all'Aleksandrinsky di San Pietroburgo nel 1896, era stato un clamoroso insuccesso. Il pubblico aveva riso apertamente durante le scene. Čechov abbandonò la platea e stette in quinta fino alla fine, poi lasciò precipitosamente il teatro. I critici teatrali stroncarono l'opera e anche Tolstoj definì *Il gabbiano* *un pessimo dramma*, una maldestra imitazione di Ibsen. Ma Stanislavskij, nel 1898, portò *Il gabbiano* al successo, inventando per esso il *teatro d'atmosfera*.



Olga Knipper e Anton Cechov il poeta dell'anima russa

Nel 1901 i due si sposarono. La Knipper fu una grande attrice del Teatro d'Arte di Mosca. Cechov ha avuto una vita molto dura prima di raggiungere il successo. La sua famiglia d'origine era poverissima. Per un certo periodo visse in uno scantinato. Poi divenne il grande poeta delle speranze infrante. Sofferse sempre di una salute malferma. Morì nel 1904 a soli 44 anni. I suoi drammi sono ancora recitati in tutto il mondo. In essi c'è l'anima appassionata e triste della Russia. Stanislavskij fu il primo a capirlo.



Vsevolod Mejerchol'd è il più grande regista teatrale del secolo XX, multiforme, estroso, infaticabile sperimentatore. Ogni suo spettacolo era un vulcano di innovazioni. Ha provato ogni stile, combinando maniere diverse, rimiscolando tutte le teatralità del

passato, adottando incondizionatamente, con spirito avventuroso, ogni novità. Per una ventina d'anni il suo teatro è stato lo specchio degli eventi, delle mutazioni della storia. La base concettuale di partenza è il rifiuto del naturalismo, anche di quello poetico del suo maestro Stanislavskij. Il teatro per Mejerchol'd è *convenzionale*, un mondo alternativo rispetto al mondo della realtà. Il problema centrale di Stanislavskij era il rapporto tra vita e teatro. A questo ha dedicato tutta la sua fatica artistica. Mejerchol'd genialmente annichila il problema: non esiste rapporto tra vita e teatro. Diventa centrale un altro tipo di rapporto: quello tra *storia* e teatro. Nessun interesse per le vicende dell'individuo, meno che mai per i suoi sentimenti. Tutto l'interesse per le vicende delle masse, per i grandi eventi che modificano la vita di tutti. Anche per questo regista è centrale la strutturazione dello spazio. È lo spazio organizzato della scena che determina il comportamento degli attori.

Nella fase *simbolista*, per esempio, lo spazio scenico diventa un quadro impressionista. Gli attori, con i costumi in stile con la scena, si muovono lentamente, parlano lentamente, come se vivessero in quel quadro. Ma il periodo più straordinario delle invenzioni mejercholdiane è quello legato alla Rivoluzione d'Ottobre. Il regista vuole un teatro al passo con i tempi, svelto, concreto, senza inutili orpelli, adeguato ai ritmi della produzione industriale. Gli attori devono recitare senza ricerca psicologica. I costumi sono elementari, la scena diventa una specie di palestra. Si corre, si grida, si rotola, si lotta. Un teatro estremamente fisico, *biomeccanico*. Le regie di Mejerchol'd costituiscono un patrimonio di invenzioni, un variopinto e festoso capitale dell'umanità, a cui i registi successivi hanno attinto a piene mani.

Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd il Faust della scena

(Penza 1874 - Mosca 1942) è considerato il maggiore regista del Novecento. La sua attività fu in effetti vulcanica, tanto da meritargli il soprannome di *Dottor Dappertutto*. Membro del Teatro d'Arte di Mosca di Stanislavskij, ripudiò presto il realismo del maestro, affascinato dalle avanguardie, che all'inizio del secolo stavano rivoluzionando i linguaggi artistici. L'aspetto più impressionante dell'attività artistica di Mejerchol'd è la sua capacità di metamorfosi continua. Ha sperimentato tutti i linguaggi del suo tempo, ispirandosi ai movimenti artistici, oltre che agli eventi storici. Il suo primo *periodo* è simbolista. In collaborazione con la famosissima attrice Vera Komissaržèvskaja realizza spettacoli implacabilmente moderni. Adotta il credo simbolista in modo radicale. La scena, trasformata in un quadro, diventa la protagonista dello spettacolo. In *Hedda Gabler*

(1906) la scena ha i colori dell'autunno inoltrato. A destra una grande vetrata dalla quale penetra la tenue luce dell'inverno nordico (nell'ultimo atto si vedono le stelle), a sinistra un arazzo azzurrino, sotto l'arazzo un divano bianco. La recitazione imposta agli attori fa il paio con il quadro. Una recitazione estrema. Si devono muovere e devono parlare secondo moduli prefissati, in una partitura rigida creata dal regista. Volti inespressivi, parlata lenta e inerte, movimenti lenti, ieratici, come in una cerimonia. In *Suor Beatrice* (1906) di Maeterlinck, i pannelli dipinti sono portati fin quasi alla ribalta e gli attori sono costretti in una specie di corridoio, diventando ornamenti essi stessi della pittura. I costumi infatti hanno gli stessi colori dei pannelli dello sfondo. Per *Balagànčik* (*Il piccolo baraccone*, sempre autunno 1906, Mejerchol'd non si risparmiava di certo), dramma lirico del grande poeta Aleksandr Blok ispirato alla Commedia dell'Arte italiana, Mejerchol'd

sfonda la scena verso il fondo, mettendo sul palco un teatrino. In alto si vedono le corde e le carrucole della soffitta. Il suggeritore entra a vista, si infila nella sua buca e si accende le candele per vedere. In *La vita dell'uomo* (1907) dal testo di Leonid Andreev, la scena è immersa nel buio, tanto che il regista può stare in scena, sul fondo, non visto, a osservare da vicino gli attori e laggiù il pubblico. Un fiavole raggio illumina di volta in volta una piccola parte della scena. Gli attori si muovono come fantasmi. È la teatraggine della vita secondo Mejerchol'd. In *Pelléas e Mélisande* (1907) di Maeterlinck gli attori sono su una piattaforma centrale, con l'orchestra intorno, sul palco. In *Tristano e Isotta* (1910), finito il periodo simbolista, i pannelli stanno dietro, sul fondo, e gli attori, in questo caso attori-cantanti, ritornano in piena vista, davanti. In *Dom Juan* (1910) di Molière il testo diventa un pretesto per realizzare una festa teatrale. Lo spazio del teatro

all'italiana (Mejerchol'd è regista in questo periodo dei teatri imperiali di San Pietroburgo) viene forzato con la collaborazione dello scenografo Golovin per ottenere una unità dell'ambiente che accolga attori e pubblico. Si eliminano sipario e ribalta. Il palcoscenico viene esteso verso la sala con un grande proscenio. Si inverte l'uso della illuminazione: in scena tre grandi lampadari sempre accesi, in sala le luci variabili tipiche del palcoscenico. La scena è brulicante di presenze: oltre agli attori, innumerevoli comparse, macchinisti in costume, servi di scena travestiti da *negretti*, suggeritori anch'essi in costume. In *Maskarad* (1917), mentre la storia sta preparandosi ai rivolgimenti più impressionanti (San Pietroburgo è attraversata da truppe in manovra, gruppi di insorti, staffette) Mejerchol'd crea uno spettacolo stupefacente. La scena è piena di specchi, coperti da garze colorate. Ogni attore è replicato infinite volte. Le scene del ballo si trasformano

in un inebriante caleidoscopio. Con Mejerchol'd la figura del regista assume l'aspetto di un vero e proprio tiranno della scena. Sembra che sia lui il destinato a portare a realizzazione la profezia-minaccia fatta da Gordon Craig contro gli attori: la *supermariionetta*. Durante la Rivoluzione d'ottobre, Mejerchol'd diviene il massimo regista d'avanguardia. È un periodo di stupefacenti novità artistiche. La rivoluzione è vista come una occasione straordinaria di rinnovamento in ogni campo espressivo. Il teatro diventa un fucina di invenzioni. Scrive un cronista del tempo: *Lo storico futuro noterà che durante la rivoluzione più insanguinata e crudele tutta la Russia recitava*. Mejerchol'd, tornato a Mosca, apre nel 1920 un proprio teatro (intanto ne dirige altri tre o quattro) nel quale, con pittori e artisti costruttivisti, realizza spettacoli astratti, con scene formate da impalcature, scale, piattaforme e schermi mobili. I suoi attori lavorano duramente, nel clima violentemente

etico della rivoluzione. L'insieme di esercizi fisici a cui gli attori si sottopongono prende il nome di *biomeccanica*. Il grande regista aderisce totalmente agli ideali della rivoluzione, diventando commissario politico dell'Armata Rossa e dirigendo spettacoli di propaganda rivoluzionaria. Le sue regie diventano sempre più innovative. Usa tecniche di recitazione prese dal circo, dal cinema (Mejerchol'd è un grande ammiratore di Chaplin), dal varietà, dal teatro giapponese. La scena diventa sempre più il regno della fantasia creatrice del regista. È lui, scrive, il vero *autore dello spettacolo* e non l'autore del testo. Mette in scena commedie di Vladimir Majakovskij come *Mistero Buffo* (1918) e *La cimice* (1929). *Niente pause, niente psicologia, niente riviscenza sulla scena. Molta luce, grandiosità e contagiosità, creazione artistica leggera, coinvolgimento del pubblico nell'azione e processo collettivo di creazione dello spettacolo,*

scrive il regista in uno dei suoi proclami teatrali. In *Les aubes* da Verhaeren (lo spettacolo inaugurale del Teatro della Rivoluzione da lui diretto, 17 ottobre 1920) le poltrone della sala sono libere, ogni spettatore le mette dove preferisce. Il pubblico entra ed esce quando vuole. Gli attori si rivolgono spessissimo al pubblico, distribuiscono volantini. Dal palco possono scendere tramite una scala nella buca dell'orchestra, dove ci sono altri momenti dello spettacolo. Tutto è illuminato a giorno. Qua e là pendono figure geometriche colorate. Una bella differenza dalle atmosfere del maestro Stanislavskij! Majakovskij che condivide l'euforia creativa di Mejerchol'd, scrive a proposito del Teatro d'Arte di Stanislavskij: *la scena è un buco della serratura, attraverso il quale si vedono piagnucolare la zia Manja e lo zio Vanja. Ma a noi non interessano né zii né zie. Ce li troviamo già a casa. Anche noi mostriamo la vita autentica, ma una vita che il teatro ha trasfigurato.*

Pensando a Stanislavskij e Cechov ci viene in mente un concerto di musica classica, pensando a Mejerchol'd e Majakovskij ci viene in mente il circo. Dal teatro d'atmosfera al teatro d'agitazione. Dal teatro come contemplazione al teatro come azione, nell'utopia di agire sulla storia, di contribuire ai processi rivoluzionari. Del 1922 è uno dei suoi spettacoli più famosi, *Le cocue magnifique* di Crommelynk, un autentico trionfo della biomeccanica. Il palcoscenico era svuotato di ogni arredo. Si vedeva il muro di fondo ammuffito. Sembrava un magazzino o un'autorimessa vuota. Nel mezzo una impalcatura di legno costituito da varie scalette, scivoli, corde per arrampicarsi, porticciole, ecc. Le testimonianze parlano di una struttura simile a una macchina industriale o un grande gioco per bambini o per equilibristi. Dietro all'impalcatura due volani, che giravano a velocità variabile seguendo il ritmo della recitazione. C'è anche un disco nero rotante

con sopra, in bianco, le consonanti dell'autore della commedia: CRMLNCK, messe in ordine sparso. I richiami alle avanguardie artistiche (Costruttivismo, Suprematismo e Cubismo) sono evidenti. Gli attori, tutti giovani, senza trucco, hanno come costume di scena una specie di tuta da lavoro azzurrina, con qualche tocco di colore rosso che richiama il circo. Piccoli elementi di costume suggeriscono la funzione del personaggio. Il Borgomastro ha un cinturone militare, il Conte frustino e monocolo. Gli attori sono sempre in scena. Quando non tocca a loro stanno nella penombra, insieme al personale di scena. Lo spettacolo è una specie di saggio ginnico. Le battute vengono urlate senza cercare di comunicare alcun significato psicologico. Gli attori, tutti atletici, volteggiano, si arrampicano, scivolano... Tutto di corsa. La struttura lignea prende vita per opera degli attori. Una piattaforma, uno scivolo, una corda diventano di volta in volta un terrazzo,

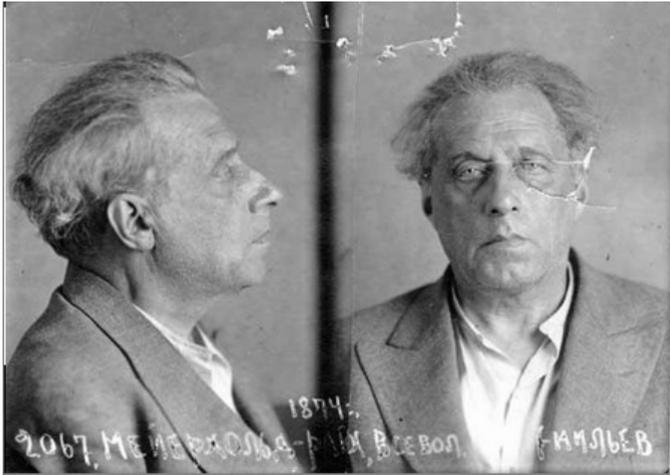
un salotto, una via della città. L'insieme è sincronizzato come un orologio. Il pubblico e la critica restano affascinati dalla novità, dalla potenza dinamica, dalla gioia della *clownerie*. Lo *psicodramma* di Crommelynk, scrive Angelo Maria Ripellino, nelle mani di Mejerchol'd diventa un *meccanodramma*. L'attività del grande regista prosegue frenetica, spaziando in ogni campo e sperimentando ogni soluzione. Si cimenta anche con grande successo nell'opera lirica. Studia l'uso dei nuovi media in teatro. Scrive: *noi che costruiamo il teatro che deve concorrere con il cinema, diciamo: Lasciateci realizzare fino in fondo il nostro obiettivo di "cineficazione" del teatro, lasciateci realizzare sulla scena le tecniche dello schermo (non solo nel senso di appendere uno schermo sopra la scena), dateci la possibilità di occupare una scena attrezzata con tecnologie nuove, secondo le esigenze che imponiamo allo spettacolo di teatro oggi, e noi creeremo degli spettacoli*

che attireranno tanti spettatori quanti il cinema. Ma nel 1932 il regime stalinista impone agli artisti di osservare rigidamente i precetti del realismo socialista. È la fine delle sperimentazioni. Mejerchol'd non si adegua, viene attaccato dalla critica e messo sotto accusa dagli organi di controllo governativi. Nel 1936 gli viene tolta la direzione del suo teatro. Il suo vecchio maestro, Stanislavskij, da lui un tempo ripudiato, è l'unico che ha il coraggio di accoglierlo e di farlo lavorare come regista d'opera. Dopo un *Rigoletto*, nel 1940, quasi settantenne, è arrestato, torturato, costretto a confessare di aver complottato contro la rivoluzione. Processato in venti minuti. Fucilato il giorno dopo. La storica Mirella Schino attribuisce a questa morte un drammatico valore simbolico. Se il potere trova necessario uccidere un regista è perché ne ha paura. Se ne ha paura è perché la figura del regista è ormai la più importante, e la più esposta, del teatro. E significa anche che al teatro il lavoro

del regista ha finito per attribuire una
importanza che prima non aveva.



Mejerchol'd con la famosa attrice Nikolaevna nel 1930. Di Mejerchol'd scrive il collega Vachtangov nel 1921: Che regista geniale – il più grande di quelli esistiti e di quelli esistenti! Ogni sua messinscena è un nuovo teatro, potrebbe fornire un'intera tendenza. Mejerchol'd ha dato le radici ai teatri del futuro.



La foto segnaletica di Mejerchol'd al tempo del processo
farsa che lo condannò a morte.



Suor Beatrice 1906. Periodo simbolista di Mejerchol'd. Attori come dipinti, schiacciati sul fondale messo quasi in proscenio. Attori come arazzi.



Attori che si esercitano nella *biomeccanica*. Una fisicità estrema, figura del mondo moderno, dominato dal ritmo.



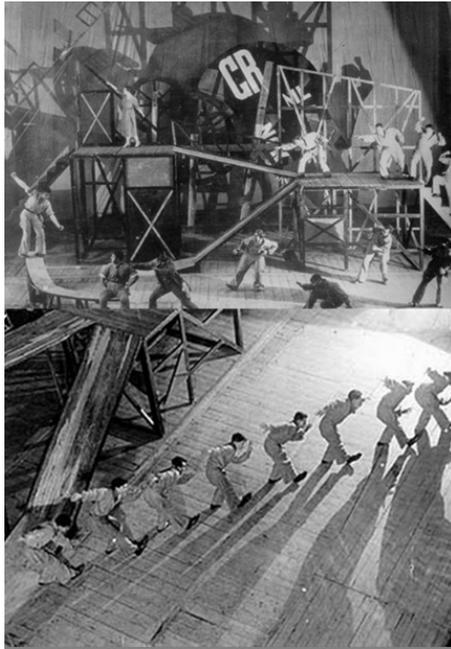
Una scena di *I bassifondi* di Maksim Gor'kij, regia di Vsevolod Mejerchol'd. Attori come acrobati.



Il revisore di Gogol, regia di Mejerchol'd, Mosca, 1926. Attori e scena come un tutt'uno. Fu uno spettacolo grandioso, pieno di musica. *La musica*, scrisse Mejerchol'd, *è il migliore organizzatore del tempo, in uno spettacolo. Il mio sogno è uno spettacolo provato sulla base di una musica e recitato senza, così che lo spettacolo e i suoi ritmi siano organizzati secondo le sue leggi, ed ogni interprete le porti in sé.* Sul manifesto del *Revisore*, sotto il nome di Mejerchol'd c'era stampato *Autore dello Spettacolo*. Mejerchol'd non si era limitato al testo del titolo, ma aveva inserito frammenti di altre opere di Gogol, *proiettando nella commedia il riflesso dell'intera opera del poeta.* (Angelo Maria Ripellino).



Bozzetto di Ljubov' Popova per *Le cocu magnifique*, 1922. La Popova è una delle maggiori artiste dell'avanguardia russa. Le avanguardie russe prendono le mosse dal Futurismo italiano, fondato da Filippo Tommaso Marinetti, che nel 1910 aveva pubblicato il *Manifesto dei pittori futuristi*. In quel manifesto si profetizzava un'arte del movimento, adeguata ai tempi moderni, caratterizzati dalla straripante energia delle macchine industriali.



Due scene da Fernand Crommelynck, *Le cocue magnifique*, regia di Mejerchol'd, Mosca, 1922. Scena costruttivista. Attori in tuta. Teatro dinamico, antipsicologico. Gli attori sono anch'essi elementi della scena. Il regista compone con i loro corpi.

Dopo la rivoluzione bolscevica molti teatranti russi, in testa Mejerchol'd, cercano di fare in teatro quello che Lenin e i suoi compagni avevano fatto in politica: il rovesciamento completo dello *status quo* e l'installazione di un regime nuovo, completamente diverso.



Mejerchol'd
mentre prova
una macchina di
scena. Negli
spettacoli di
Mejerchol'd le
macchine in
movimento
avevano una
grande impor-
tanza.



Biomeccanica.
Azione e reazione.



Mejerchol'd e un
suo attore in una
dimostrazione
muta durante le
prove di
*L'ispettore
generale* di Gogol,
1926. La comicità
circense era uno

dei riferimenti preferiti di Mejerchol'd.

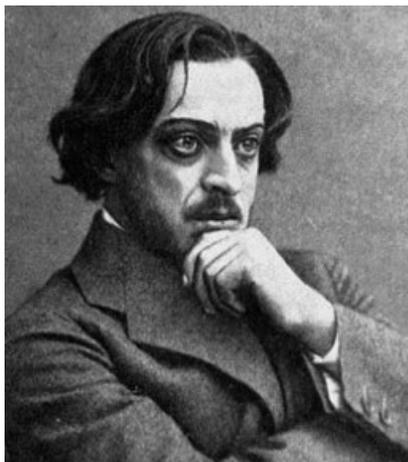
Vera Komissarzhevskaya la prima Nina



(1864-1910), la prima interprete di Nina nel *Gabbiano* di Anton Cechov, nello sfortunato allestimento del 1896 all'Aleksandrinsky di San Pietroburgo. Si racconta che durante quello spettacolo, Vera fu così intimidita dall'ostilità del pubblico che perse la voce. Famosissima attrice e impresario. Per la sua compagnia ha lavorato anche Mejerchol'd. Cartolina del 1910.



Vera Komissarzhevskaya nella parte di
Desdemona in *Otello* di Shakespeare.
Teatro Aleksandrinsky, San Pietroburgo,
1899.



Evgenij Bogratjonovič Vachtangov passa da una vera e propria adorazione del *sistema* del maestro Stanislavskij a una sua personale visione teatrale molto lontana dal naturalismo. Il suo spettacolo più famoso, *Turandot*,

riprende la Commedia dell'Arte italiana, che per i russi dell'epoca aveva un sapore esotico, come un sognato paesaggio mediterraneo blu di mare e caldo di sole. Vachtangov trasforma questo sogno in uno spettacolo pieno di brio, di felicità, di colori e infine di nostalgia. Memorabile tra l'altro la sfilata dei comici davanti al sipario a ritmo di marcia e il loro vestirsi e truccarsi a vista. Per Vachtangov l'arte del teatro si realizza nella sua dimensione pratica. È cioè l'uso dei mezzi a disposizione che distingue il vero artista. Fare arte con quello che si ha. Questo vuol dire soprattutto adattamento del testo all'insieme degli attori. Vachtangov lavorava in uno studio, precisamente nel Terzo Studio del Teatro d'Arte, per cui poteva lavorare a lungo sui testi: trecento prove per *Erik XIV* di Strindberg, un anno e mezzo per *Turandot*, tre anni per *Le miracle de saint Antoine* di Maeterlinck. Ogni testo per lui doveva entrare in contatto con il presente del popolo. Tra tutti i grandi registi russi del tempo Vachtangov è il più squisitamente *popolare*.

Evgenij Bogratjonovič Vachtangov il teatro festoso

(Vladikavkaz 1883 - Mosca 1922) nel 1911 iniziò a lavorare come attore al Teatro d'Arte di Mosca di Stanislavskij. Folgorato dall'incontro col grande regista, Vachtangov, aderì con entusiasmo al metodo stanislavskiano ed entrò nel gruppo di lavoro del Primo Studio. Il Primo Studio era un laboratorio sperimentale per i giovani fondato da Stanislavskij. Si trattava di un appartamento con un piccolissimo teatro, dove giovani attori si sottoponevano a una rigidissima disciplina di lavoro. Vachtangov partecipò ai laboratori su *Il grillo del focolare*, da Dickens, e *La dodicesima notte* di Shakespeare. Nel 1913 iniziò a insegnare, realizzando *workshops* divenuti poi veri e propri spettacoli come *Il miracolo di Sant'Antonio* di Maeterlinck, *Le nozze* di Čechov, *Hedda Gabler* (1920) di Ibsen e *Erik XIV* (1921) di Strindberg. Ma anche a Vachtangov il *metodo* del maestro, inizialmente condiviso con

passione devota, finì per apparire come una camicia di forza. Le ultime regie, *Il Dibbuk* di Shloime Anski (1921), in ebraico antico (lingua che Vachtangov non capiva, si lasciava guidare dal suono delle voci), e *Principessa Turandot* (1922) di Carlo Gozzi, sono spettacoli originali, compiute realizzazioni di un grande talento. Come Mejerchol'd, Vachtangov lavora sul testo con libertà creativa, rapportandolo alla realtà contemporanea, abbandonando la velleità inutile di ricostruire filologicamente la realtà indicata dall'autore del testo. Il teatro che lo ispira per la sua ultima, famosissima regia, *Turandot*, è la Commedia dell'Arte, regno della teatralità più immediata, infantile, musicale, fisica, carnevalesca, aliena da ogni pedestre imitazione del reale. Già prima di Vachtangov, il regista Aleksandr Tairov (Romny 1885 - Mosca 1950), aveva messo in scena la Commedia dell'Arte in *La principessa Brambilla* (1920), ricavandone una girandola di invenzioni carnevalesche

giocate sulla base continua di flauti e tamburelli. E ancora prima Mejerchol'd con *Maskarad* (1917) a riprova di una attrazione costante dei teatranti russi verso il teatro italiano delle maschere. *In questo spettacolo*, racconta Boris Sachava di *Turandot*, *tutto deve sembrare improvvisazione. Non si deve sentire lo sforzo del lavoro degli attori... Quando si fecero le prove della prima scena Vachtangov propose agli attori di recitare non le parti indicate nel testo, ma gli attori italiani che recitano quelle parti.* La *Turandot* va in scena quando il suo ideatore è ormai in fin di vita, straziato nel suo letto, nella casa non lontana dal teatro, da un cancro allo stomaco. Ci si può immaginare l'animo con cui i *suoi* attori hanno recitato questo ultimo e insuperabile capolavoro del loro sventurato maestro. Il pubblico sapeva. Intanto *Mosca era fredda*, scrive Angelo Maria Ripellino, *esausta, affamata. I tram fermi. Sui marciapiedi, alti cumuli di neve. Dalle finestre sporgevano i tubi*

di esigue stufe di latta. Nelle vetrine vuote, i riquadri dei cartelloni di Majakovskij. Gli abitanti si nutrivano di rancide aringhe, di patate muffite. Ma i teatri erano sempre pieni. Forse in nessuna altra epoca teatrale vita e finzione si sono così intrecciati come nel teatro russo dei primi decenni del secolo. All'inizio gli attori sfilano davanti al sipario a ritmo di marcia. Sono vestiti da sera. Si apre il sipario. Sulla scena stanno in ordine sparso i vestiti di scena. In realtà si tratta di pezzi di panno colorati, veli, scialli, lustrini, sciarpe, un insieme di stracci più che di vestiti, ma romantici, e coloratissimi. Al via di Truffaldino, ecco che tutti iniziano gioiosamente a mettersi questi sbrindellati abiti teatrali sopra gli abiti da sera, scegliendo, strappandosi le cose di mano, lanciandosi i panni e gli scialli, in un turbinio di colori. Poi tutti a truccarsi, con le loro cassetine e i loro specchietti, davanti al pubblico, a coprirsi il viso di cerone e di cipria, a disegnarsi grandi sopracciglia arcuate,

pomelli rossi. Entra uno stuolo di allieve mascherate da servi di scena, con livrea e fazzoletto da bambola russa sul capo, che, a ritmo di polka, e tirando, calando e sollevando veli, pannelli, lanterne, tramezze di cartone, ponticelli, trasformano la scena vuota in una via di Pechino. Lo spettacolo comincia. Tutto il resto mantiene il brio spumeggiante, gioioso, dell'inizio. Una girandola continua di invenzioni: il principe Calaf si fa un turbante con asciugamani colorati, Timur, il Gran Can, ha una barba fatta con una sciarpa, i musicisti suonano una musica con pettini ricoperti di carta da sigarette, le maschere interloquiscono con gli spettatori in ritardo... Un brillio di teatralità pura. La riscoperta del teatro come festa. La recitazione vede alla prova attori che diventeranno famosi e che porteranno nel tempo le idee del regista. Si tratta di una recitazione *a più strati*. Il regista ha orchestrato in modo dettagliatissimo ogni aspetto sia visivo che acustico in una specie di partitura

da concerto. Ma ognuno ha il compito di *improvvisare* per dare allo spettacolo la leggerezza desiderata da Vachtangov, che ha voluto uno spettacolo *svagato*. Toni buffoneschi si alternano a toni da grande attore ottocentesco, gigioneschi ed enfatici, per lasciare improvvisamente spazio ad attimi di pura *riviviscenza*, a *folate di abissale autenticità lirica*. Alla fine gli attori si struccano e si svestono, stanchi e malinconici e, tenendosi per mano, salutano il pubblico e poi scompaiono attraverso una fessura del sipario al suono di un valzer triste. Il pubblico in delirio li richiama a non finire e gli applausi, loro e di quelli che verranno (mille repliche filate), sono il commosso addio di una nazione al geniale artefice Vachtangov.



A sinistra, Pantalone e Tartaglia. A destra, Adelma. Personaggi della *Turandot* di Vachtangov. Il più famoso spettacolo di

Vachtangov è passato alla storia come un esempio sommo di creatività, anche nella realizzazione dei costumi. Diceva Vachtangov durante le prove: *Non è il mondo della favola che dobbiamo far vedere sulla scena, bensì un mondo teatrale. Sulla scena dobbiamo vedere la rappresentazione della favola.* Cioè gli attori che mettono in scena la favola. *In questo modo, racconta Boris Sachava, un attore di Vachtangov, la favola della crudele principessa Tudandot diventa per Vachtangov un semplice pretesto, per organizzare una splendida, pomposa e festosa rappresentazione, un pretesto che permetta ai giovani attori di mostrare ciò che hanno imparato.*



Due scene di
Turandot di

Carlo Gozzi regia
di Vachtangov
(1922). Sopra gli
attori si trave-
stano. Sotto
Adelma e Kalaf.
Kalaf indossa un
abito da sera oc-

cidentale con alcuni dettagli (turbante, fuscietta) che lo caratterizzano come personaggio orientale. Primi esempi dell'abitudine moderna di usare il costume come compresenza tra passato e presente, tra mito e realtà. I costumi, racconta Boris Sachava, venivano creati dagli attori durante le prove. Vachtangov prima della prova di solito proponeva agli attori di vestirsi. Si adoperava tutto quello che c'era nel guardaroba. Kalaf si faceva un turbante con un asciugamano, per mantello prendeva il cappotto di una delle attrici, si metteva alla cintura un fioretto per la scherma, come se fosse una spada, e così il principe era pronto. Lo scenografo Ignatij Nivinskij aveva ideato una piattaforma inclinata, che di volta in volta, tramite, tendaggi, spezzati di muri e colonne, praticabili a forma di balcone e molto altro, diventava i vari ambienti della storia rappresentata.



Michail Cechov

il tormentato

(San Pietroburgo 1891 – Beverly Hills 1955) nipote di Anton, fu uno dei più brillanti allievi di Stanislavskij. Protagonista e regista di molti spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca. Nel 1921 interpreta Erik XIV di Strindberg, regia di

Vachtangov, con una tale tensione da far dire al drammaturgo Karel Capek, che lo vide a Praga nel 1922: Più di questa creazione di Cechov il teatro non mi ha dato e non potrà darmi. Nel 1924 interpreta come regista e come attore principale Amleto. Una interpretazione che fa tesoro delle intuizioni di Gordon Craig per il suo allestimento del 1911. Le vicende sembrano svolgersi tutte nella psiche malata del giovane principe di Danimarca. Gli altri personaggi non sono che proiezioni della sua follia: Ofelia è un topo bianco, Claudio una talpa cieca... Quando Amleto muore, le illusioni della sua mente avvizziscono come fantasmi all'alba. Costretto a fuggire da Mosca nel 1928, Michail Cechov contribuì a diffondere il metodo del proprio maestro negli Stati Uniti. Tuttavia, non fu un discepolo fedele ma, forte della propria esperienza prima di attore e poi di insegnante, seppe mettere in discussione alcuni principi di Stanislavskij ed escogitare soluzioni originali. In Ame-

rica ebbe fra i suoi allievi molti famosi attori di cinema, tra cui Marilyn Monroe (sua allieva dal 1951), Gregory Peck e Ingrid Bergman (i due lavorarono con lui nel film Io ti salverò) Paul Newman, Gary Cooper, Elia Kazan, Clint Eastwood, Anthony Quinn.

Nella foto Michail Cechov nei panni di Erik XIV, 1921.

Il gran teatro del mondo

Non c'è dubbio che il teatro russo dei primi tre decenni è la stagione teatrale più creativa di tutto il Novecento. Oltre ai tre grandi nomi Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, operarono nel periodo molti altri registi di grande importanza. Fiorirono inoltre meravigliosi talenti d'attore. Tutta la Russia, nel periodo della guerra civile, era incredibilmente attratta dal teatro. Un grande teatro, è ovvio, esiste se esiste un grande pubblico. Ebbene, i russi pativano la fame e il freddo, vivevano rivolgimenti sociali impressionanti, subivano le conseguenze di una guerra mondiale, di una rivoluzione, di una guerra civile, eppure andavano a teatro come non era mai successo prima. Oltre alle grandi imprese teatrali, era tutto un ribollire di piccole compagnie, di studi, di scuole di recitazione. Di notte le strade gelide di Mosca e di San Pietroburgo si riempivano, come fosse giorno. Erano gli spettatori che uscivano dai teatri illuminati. Parlavano ad

alta voce per la strada, commentavano, euforici, dimentichi della ferocia del tempo. La rivoluzione in realtà è un propellente teatrale formidabile. I tempi cambiano rapidamente. La storia si mette a correre. Il vecchio teatro non basta più. Tutte le straordinarie invenzioni delle scene russe di questi anni sono conseguenza del clima storico terribile ma eccitante. Alcuni spettacoli parlano direttamente della situazione attuale, della rivoluzione, dei grandi cambiamenti in atto. Ma la maggior parte no. Anzi c'è una grande tripudio di teatralità festosa, una vera passione per il teatro italiano delle maschere, per la musica, per la luce e i colori. Il fatto è che sembra davvero a tutti che niente sarà come prima. Questo fa esplodere creatività illimitate. C'è un mondo nuovo tutto da creare. E la creatività dà una gioia elettrica, capace di vincere ogni paura e ogni sofferenza. Nel 1914 l'attore e regista



Aleksandr Tairov passioni al cubo

(Romny 1885 -
Mosca 1950)
fonda uno stu-
dio e lo battezza
Teatro da Ca-
mera. La Russia
è in guerra.
Tairov si pro-

pone di creare un ambiente teatrale lontano dagli odi, dalla crudeltà. Un ambiente protetto, isolato, favorevole alla coltivazione di un'arte assoluta, divelta dal drammi della vita. Gli inizi sono fortemente pittorici, nello stile del teatro simbolista. Lo spettacolo inaugurale è *Sakuntala* del poeta indiano Kalidasa, uno spettacolo *per gli occhi*. Lo scenografo Pavel Kuznecov è un seguace di Gauguin. Le sue scene sono coloratissime, sfavillanti, ricche di temi orientali. Gli attori quasi non si vedono. Ma Tairov cambia presto registro e scopre la tridimensionalità della scena

che negli spettacoli successivi sarà strutturata con praticabili e forme a tre dimensioni. In questo spazio l'attore di Tairov, che ama appassionatamente pantomima e balletto, si muove secondo una partitura di posture e di movimenti prefissata in ogni dettaglio. Più che recitare egli *danza la sua parte*. Una passione per la precisione e per la fisicità che Tairov condivide con Mejerchol'd, ma Tairov non sente le suggestioni della fabbrica e dello sport. Tairov vuole una fisicità satura di emozione. Ma non condivide neanche le *riviviscenze* di Stanislavskij, coi suoi bisbigli di anime in pena. Il teatro di Tairov è un teatro della grandi passioni. Quindi soprattutto un teatro tragico. In questo sta la grandezza di questo regista. In tutto il teatro russo moderno solo lui crea spettacoli ispirati da un vero senso tragico, sacrale. Nel 1921 mette in scena *Fedra* di Racine, operando in due sensi contrari. Da una parte sottolinea la barbaricità della tragedia, i suoi impulsi primordiali, ferini, dall'altra

parte crea una scena astratta, arredata da oggetti geometrici, da forme cubiste. Anche i costumi sono invenzioni cubiste. Così le violente *passioni* diventavano elementi compositivi, raggelate, osservabili. La dizione degli attori è magniloquente. Le pose sono studiate sulle statue greche e sulle ceramiche dipinte. Uno spettacolo doppiamente astratto. L'anno prima di *Fedra* però Tairov aveva messo in scena uno spettacolo *italiano*, *La principessa Brambilla* (1920). Tutto gli artisti simbolisti amano il teatro *all'improvviso* dei comici italiani del Settecento. Lo considerano un teatro emblematico, la quintessenza della teatralità. Tairov mette in opera una vertiginosa fantasia, una girandola di trovate: *duelli con spade di legno, salti acrobatici, duetti, roteamenti di fiaccole accese, cortei di maschere, esequie grottesche, scorribande sui trampoli* (Ripellino). Tairov considera questo tipo di teatro essenziale, tanto che impone ai suoi attori di esercitarsi

nella giocoleria, nei lazzi e nella acrobatica anche in vista di uno spettacolo tragico. Perché è convinto che il teatro è sempre una festa, anche quando rappresenta crimini orrendi. E sempre il pubblico deve uscire dalla sala ricco di una rinnovata energia vitale.



Una immagine di *Adrienne Lecouvreur* (1919) di Scribe e Legouv . Regia di Aleksandr Tairov. Scena astratta, recitazione rococ , tutta un minuetto di inchini e di moine. La protagonista invece spiccava per la sua recitazione sobria.



La scena cubista per Romeo e Giulietta di Shakespeare, regia di Aleksandr Tairov (1921). La scena per Tairov doveva essere mossa, in modo da mettere in movimento gli attori. Il piano scenico deve essere per l'attore una duttile e docile tastiera, mediante la quale egli possa mettere in luce con la maggiore pienezza il proprio volere creativo.



Jacques Copeau rivoluziona il concetto stesso di attore, imponendo ai suoi una idea di teatro come lavoro serissimo, quasi una missione. Lunghe prove, devozione al testo, ricerca dell'essenza poetica. Alle prove, silenzio assoluto, rispetto reciproco, stesso im-

pegno dal protagonista all'ultimo dei comprimari. Gli spettacoli di Copeau erano studi di stile. I movimenti erano ordinati da accurate geometrie spaziali, le voci orchestrate in funzione dell'eleganza dell'insieme. La purezza del suo stile registico e la devozione al lavoro ne hanno fatto un maestro carismatico, ammirato e seguito da tutti i teatranti del tempo. Grande maestro, furono suoi allievi Charles Dullin e Louis Juovet.

Jacques Copeau maestro implacabile

(Parigi 1879 - Beaune 1949) fonda nel 1913 il *Théâtre du Vieux-Colombier* a Parigi, dopo una brillante carriera di critico letterario e di drammaturgo. Carriera che influenza la sua concezione del teatro come tempio della poesia. Per Copeau il teatro deve essere una scelta totale di vita, una missione. Il nuovo teatro deve rifiutare il divismo, vivere nel culto del testo, rinunciare al superfluo delle scene, alla routine facilonona tipica del *teatro dei boulevards*, il teatro che attirava il gran pubblico di Parigi. Anche il naturalismo rigoroso di Antoine è, per Copeau, una strada da non seguire, troppo pedestremente imitativo. Copeau restituisce al testo la centralità che gli spetta. Il suo è un teatro intimistico, di grande purezza estetica, stilizzato. Copeau guida gli attori alla scoperta del testo per afferrarne la poesia e trasformarla in poesia del gesto e della voce. Dal 1936 fu direttore artistico della *Comédie Française*, dalla quale fu cacciato nel 1941 perché sgra-

dito agli occupanti tedeschi. Di lui ci restano i libri *Souvenirs du Vieux Colombier* (1931) e *Il teatro popolare* (1941). Fondamentale per Copeau la formazione dell'attore, che è il depositario primo dell'arte teatrale e colui che va all'incontro con il pubblico. La sua educazione deve poggiare sulla disponibilità fisica, raggiunta con il costante esercizio ginnico, e con una sensibilità letteraria e umana educata. Lui, aiutato dal regista, darà voce e corpo alla parola del poeta. *La prima virtù del regista è la pazienza, scrive Copeau. Non ci si immagina quanta ce ne vuole perché in un interprete maturi uno stato d'animo, il più semplice movimento, il gesto più elementare. La seconda virtù del regista è la discrezione. Non bisogna mai, con il pretesto di aiutarlo, sostituirsi all'attore. Basta richiamare e risvegliar in lui certi sentimenti, far segno a certe azioni che potrebbero esprimerli, ma senza eseguirle, perché certe cose non si esprimono pienamente e realmente e a seconda dei mezzi, del temperamento,*

della personalità dell'attore. Il repertorio del *Vieux-Colombier* mescola i classici, come l'elisabettiano Thomas Heywood, *Una donna uccisa con la dolcezza*, spettacolo inaugurale (1913), Molière, Shakespeare, *Come vi piace*, nel giardino di Boboli a Firenze (1938), ai contemporanei Claudel, Gide, Vildrac. Per Molière in particolare, Copeau fa piazza pulita della tradizione interpretativa ormai ammuffita e ritorna alla sorgente popolare della comicità molieriana, realizzando spettacoli farseeschi, frenetici, elementari. A un certo punto Copeau scioglie la compagnia, in crisi economica, e con un gruppo fedele di allievi, i *copiaux*, prende a far spettacoli nei paesi di campagna, nelle piazze e nelle sale da ballo, per un pubblico che non era mai andato a teatro. Il rigore e lo slancio di Copeau ne fanno un grande maestro. È da lui che prende le mosse il concetto che l'attore deve educare continuamente se stesso per diventare un modello di uomo eccellente. Al suo modo severo di inten-

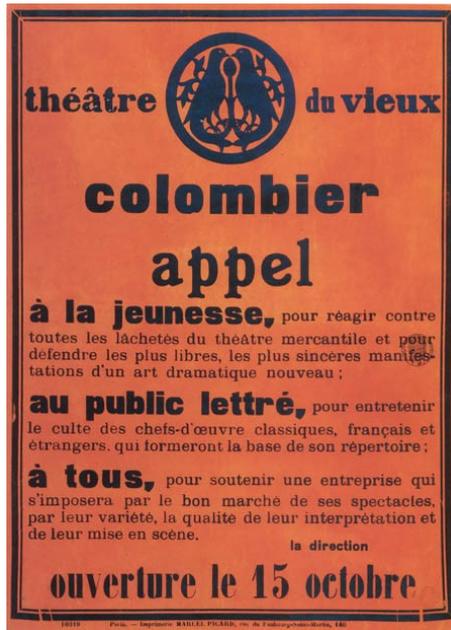
dere il teatro si ispireranno molti giovani registi, tra cui l'italiano Orazio Costa. Anche la fondazione da parte di Silvio D'Amico della *Accademia d'Arte Drammatica* di Roma si ispirerà al sua nuova concezione del lavoro dell'attore.



Il teatro Vieux Colombier nel 1913, alla fine della ristrutturazione che lo trasformò da vecchio cinema in disuso in sala teatrale. La scena è fissa, un sistema di scale e archi. Il teatro dei primi decenni del secolo risponde alla potenza del cinema rinunciando a ogni volontà di ricostruzione d'ambiente.



Jacques Copeau, il secondo da sinistra, col cappello, in mezzo ai suoi allievi. Il primo a sinistra è Charles Dullin. Il terzo da destra è Louis Jouvet. Copeau attribuiva una grande importanza al periodo delle prove come momento educativo. Il teatro per lui doveva essere non un semplice mestiere ma una scelta di vita. Fu un maestro nel senso vero del termine. Molti ne seguirono l'esempio in tutto il mondo.



Il manifesto, dal piglio combattivo, che annuncia l'apertura del Vieux Colombier: Appello ai giovani, per reagire contro le viltà del teatro dei mercanti e per difendere le manifestazioni libere e sincere di una nuova arte drammatica; al pubblico colto, per conservare il culto dei capolavori classici, francesi e stranieri, che saranno la base del repertorio; a tutti, per sostenere un'impresa che vincerà grazie alla qualità dei suoi spettacoli, alla loro varietà, alla qualità della recitazione e della messa in scena. "Con l'entusiasmo e la spontaneità dei suoi giovani, Copeau ha potuto compiere una capillare opera di purificazione, rendendo alla scena francese la sua giovinezza".
(Vito Pandolfi).



Louis Jouvet il bal-
buziente
(Crozon, Bretagna
1887-1951), nel 1907
esordisce come attore
dilettante. Nel 1913
Jacques Copeau lo in-
vita al teatro del Vieux
Colombier, dove
svolge varie mansioni,
da direttore di scena, a

scenografo, a elettricista, oltre che quella di attore e di regista. Nel 1922 diventa direttore (1922) della Comédie des Champs-Élysées. Con Charles Dullin, Georges Pitoëff e Gaston Baty fonda nel 1926 il Cartel des Quatres per la difesa e il rinnovamento del teatro. Durante l'occupazione tedesca, Jouvet porta la compagnia in tournée in America latina. Tornato in Francia allestisce nel 1945 *La pazza di Chaillot*, opera postuma di Giraudoux, e nel 1948 *Le serve* di Jean Genet. Poi passa ai classici, a Molière in particolare, del quale mette in scena un *Tartufo* e un *Don Giovanni* molto innovativi, che inaugurano la cosiddetta *via critica* degli allestimenti molieriani. Muore sul palcoscenico, mentre cura la regia di un adattamento di *Il potere e la gloria* di Graham Greene. Jouvet era balbuziente. Mascherava la sua balbuzie con una dizione particolare, sincopata, che divenne una sua cifra stilistica. Jouvet fu anche un famoso attore di cinema. Lavorò con i registi Marcel Carnet e Jean Renoir. La sua recitazione era precisa,

sintetica, acuminata, molto *francese*. Erano sue caratteristiche l'incedere lento, lo sguardo ficcante, la lentezza delle decisioni. Nella foto una immagine dal film *Les bas fonds* (1937, in italiano *Verso la vita*) con Jean Gabin, regia di Jean Renoir.

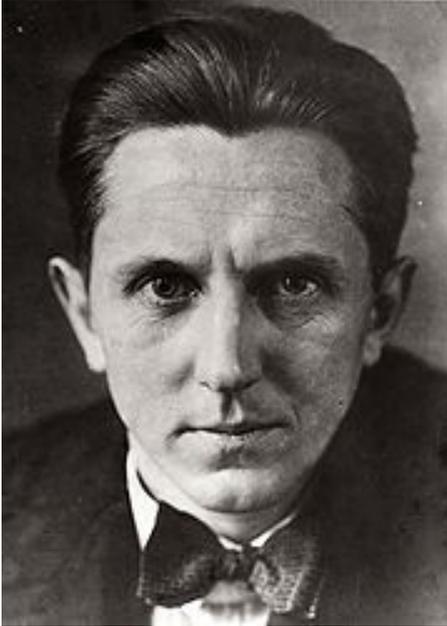
I muri storti

I primi decenni del Novecento in Germania sono i decenni dell'Espressionismo. Gli artisti espressionisti rifiutano l'arte come imitazione del reale. Ritengono che l'unica cosa interessante siano i sentimenti soggettivi. Ma a differenza dei simbolisti, delicati, i sentimenti degli espressionisti sono sempre eccessivi, espressi con modalità stilistiche esasperate, deformate. Il loro obiettivo è colpire il pubblico, causare in lui scossoni emotivi. La borghesia liberale, con le sue certezze materialiste e la sua ipocrisia perbenista, è il bersaglio polemico di questo modo d'intendere l'arte. L'apocalittico e grottesco teatro espressionista manifesta una forte volontà di rottura con la mentalità media e una istanza anarcoide e umanitaria. I registi Leopold Jessner e Jurgen Fehling utilizzano scenografie distorte e maschere grottesche per rendere sulla scena la follia di un'epoca che, dopo le false utopie del progresso, ha bruciato i suoi

figli nella prima guerra mondiale. Il malessere sociale e la putrefazione morale dell'epoca trovano la strada del palcoscenico. Sulla scena espressionistica si vedono muri storti che sembrano dover crollare da un momento all'altro, fondali in diagonale, mobili sghembi assurdi, luci eccessive, coloratissime, corpi degli attori curvi, distorti, movimenti innaturali.



Una scena del film espressionista *Il gabinetto del dottor Caligari*. (1920) di Robert Wiene, considerato il manifesto del cinema espressionista. L'espressionismo nasce sulla base di una forte protesta per la crisi che covava nella società europea. Movimento dalle mille sfaccettature che difficilmente si può racchiudere in una definizione, l'espressionismo coinvolge la letteratura, la musica, il teatro, le arti figurative, la scenografia. *Con la fede in una evoluzione, in una nuova generazione di creatori e fruitori d'arte*, scriveva il pittore Ludwig Kirchner nel 1906, *chiamiamo a raccolta tutta la gioventù e, come gioventù che reca in sé il futuro, vogliamo conquistarci libertà d'azione e di vita, contro le vecchie forze tanto profondamente radicate. È dei nostri chiunque riproduca con immediatezza e senza falsificazioni ciò che lo spinge a creare.*



Erwin Piscator realizza spettacoli-documentario che si pongono lo scopo di collaborare alla rivoluzione proletaria. Il punto di riferimento è il teatro sovietico. L'impostazione è didattica. Piscator muove lo spazio scenico, come Mejer-

chol'd, con l'uso di praticabili, pedane, nicchie, corridoi, piani inclinati. La recitazione è espressionistica, aggressiva, urlata. Gli attori devono sentirsi missionari della rivoluzione e non interpreti di un testo. Piscator inserisce spesso documenti filmati, chiamati da Brecht la coscienza del dramma, che danno agli spettacoli un andamento narrativo più che drammatico e li collega strettamente alla realtà sociale attuale e alla storia recente della Germania. In Piscator la scena assorbe frammenti di realtà tanto da dare l'impressione di una scena-mondo, composta dal padrone assoluto dello spettacolo, il regista.

È un espressionista anche il grande regista

Erwin Piscator il regista sono io

(Ulm 1893 - Berlino 1966). La prima guerra mondiale strappa Piscator agli studi d'arte drammatica presso l'Università di Monaco e lo scaraventa nell'orrore. Lì il giovane Piscator elabora la sua concezione della vita, come lotta per la sopravvivenza. Alla fine della guerra, a Berlino, Piscator fonda in forma di cooperativa il *Proletarisches Theater, Teatro proletario*, che opera nei quartieri popolari di Berlino in collaborazione con le organizzazioni operaie. Il suo credo è politico: *Il teatro proletario è al servizio del movimento rivoluzionario e si sente legato agli operai rivoluzionari*. In questa dimensione l'attore non è più interprete ma *oratore, commentatore, missionario di un'idea*. Il linguaggio scenico è concreto, pieno di dettagli, accompagnato da inserti filmati. Si tratta di spettacoli-cronaca, spettacoli di agitazione,

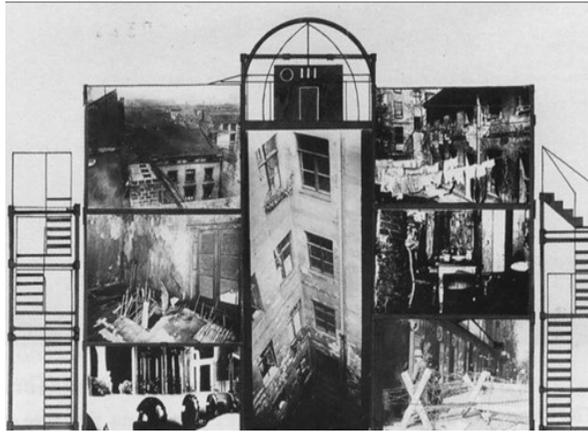
contro i quali si scaglia spesso la censura e per i quali a volte il regista è finito in tribunale, querelato dai personaggi politici messi in scena in modo grottesco. Il contatto con il pubblico è continuamente stimolato. Non si vuole l'emozione ma il pensiero, le idee. Nel 1927 il regista tedesco fonda la *Piscator-Bühne*, il suo teatro. Qui Piscator realizza grandi allestimenti, molto innovativi, con scene mobili a più livelli e proiezioni cinematografiche. Lo scopo del suo teatro è didattico-rivoluzionario. Tramite i suoi spettacoli Piscator sogna di contribuire alla coscienza rivoluzionaria degli sfruttati. Dopo di lui la Germania si riempirà di compagnie *agit-prop* (agitazione e propaganda), che vorranno utilizzare il teatro a scopi politici. Nel 1926 mette in scena *L'albergo dei poveri* di Gor'kij, inserendo nello spettacolo i rumori e la confusione della città moderna: cartelli, clacson, scritte luminose. A un certo punto il soffitto del dormitorio in cui è ambientata la storia si solleva e si ve-

dono i grandi e squallidi palazzi della Berlino proletaria. Il suo spettacolo più famoso e innovativo è *Oplà, noi viviamo* (1927) di Ernst Toller, drammaturgo espressionista, tedesco di origine ebraica, anche lui soldato nella prima guerra mondiale e ora pacifista. Toller è stato cinque anni in carcere per aver partecipato a un fallito tentativo di rivoluzione e morirà esule suicida negli Stati Uniti. In questo spettacolo Piscator utilizza la commistione dei media in senso espressionistico. A un certo punto accosta in sincrono l'immagine radiografica di un cuore che batte, un annuncio fatto per altoparlante ed un testo pronunciato da un attore. In *Le avventure del prode soldato Schwejk* tratto dal romanzo di Hasek, Piscator, per dare l'idea del movimento, usa i *tapis roulants*: l'attore sta fermo e le scene scorrono dietro di lui. In *Il mercante di Berlino* ci sono tre classi sociali in conflitto. Sulla scena c'erano tre ponti in costruzione che si alzavano e si abbassavano e venivano illuminati di volta

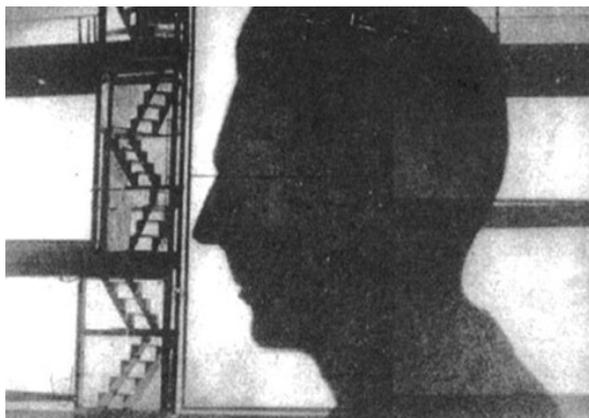
in volta a seconda dell'azione. Ogni ponte rappresentava una classe. Piscator raccoglie le proprie idee sul teatro in *Il teatro politico* (1929), libro che influenzerà molti registi del Novecento, tra cui Bertolt Brecht. Nel 1938, in pieno regime nazista, Piscator si trasferisce a New York, dove fonda una scuola molto famosa, il *Dramatic Workshop*, della quale saranno allievi tra gli altri Marlon Brando e Judith Malina, fondatrice insieme a Julian Beck del *Living Theatre*. Nel 1951, tornato in patria, diventa direttore della *Volksbühne* di Berlino.



Una scena da uno spettacolo di Erwin Piscator su testo di Alexei Tolstoj. Teatro Piscator, Berlino, 1927. Scena ultramoderna, grandi masse.



Una scena per *Oplà, noi viviamo* di Toller, regia di Piscator, 1927. Le tragedie del mondo moderno animano la scena espressionista. In questo spettacolo Piscator usò anche proiezioni cinematografiche. In una sequenza la proiezione di un piano lungo degli edifici di una prigione è seguita da uno "zoom scenico" sulla cella dove si svolge l'azione teatrale. *La tecnica, afferma Piscator, è una necessità artistica del teatro moderno. Fa esplodere l'antica scatola ottica per elevare la scena al piano della storia.*



Una scena per *Oplà, noi viviamo*, con il profilo di Piscator proiettato sul fondale. Affermazione perentoria che l'autore dello spettacolo è solo lui: il regista.



Max Reinhardt

fa un teatro brillante, ricco, luminoso, in reazione ai tetri drammi d'ambientazione proletaria molto diffusi in area tedesca al suo tempo. Il ritmo del teatro deve esser quello della festa. Per questo, per non perdere

tempo nei cambi scena, Reinhardt inventa il palco girevole, che permette di allestire una scena mentre se ne recita un'altra. La recitazione degli attori è seguita da Reinhardt con grande attenzione, niente è lasciato al caso. Lo spettacolo è una grande macchina festosa che deve funzionare perfettamente. Grande uso di luci, di effetti, di musica, di danza.

L'espressionismo ha portato sulle scene i poveri, come ha scritto Piscator: *per la prima volta nel naturalismo tedesco il proletariato appare nel teatro come classe*. (Per Piscator l'espressionismo era una forma di naturalismo). Le realizzazioni sceniche adatte a quei contenuti erano gravi, pensose, drammatiche fino alla esasperazione, opprimenti. L'autore più rappresentativo di questo teatro era Hauptmann. I suoi drammi di denuncia sociale sono davvero noiosi. L'austriaco

Max Reinhardt il teatro favoloso

(Baden 1873 - New York 1943) reagisce a tutto questo, portando una ventata di aria fresca sulle scene di lingua tedesca. Il teatro per Reinhardt era un aspetto della gioia di vivere, una festa totale: *voglio intorno a me bella gente, voglio ascoltare belle voci, udire la musica delle parole*. Reinhardt mette in scena Wedekind, Strindberg, Shaw, Maeterlinck, Hofmannsthal, tutti autori che il naturalismo e l'espressionismo avevano trascurato. Ma il grande drammaturgo di Reinhardt è Shakespeare. Il regista ne ricava spettacoli fantasmagorici, colorati, ricchi di musica, di ritmo, con inserti mimici e danzati. Tutto avviene attraverso una griglia spazio-temporale creata dal regista, alla quale ogni altro operatore si deve sottomettere. Primi tra tutti gli attori, guidati nella recitazione in ogni minimo dettaglio, valorizzati ognuno per le proprie potenzialità, dal protagonista all'ultimo comprimario. Gli spettacoli di Reinhardt sono grandiosi,

suntuosi, spesso all'aperto, con tanti attori e comparse, mezzi tecnici, ricchi costumi. La psicologia non conta, non conta la verosimiglianza. Conta il ritmo incalzante della festa. Per evitare pause troppo lunghe nei cambi scena, Reinhardt inventa il palco girevole. Nel 1910 mette in scena *Edipo re* di Sofocle sotto il tendone del circo Schumann, eliminando la distinzione tra scena e spazio del pubblico, una grande novità, ricca di conseguenze. Reinhardt fu direttore a Berlino del *Deutsches Theater*, che lasciò nel 1903 per fondare il *Neues Theater*. Nel 1911 allestisce a Londra una famosa messinscena del testo *Il miracolo di Vollmölle*, basato sulla Bibbia. Nel 1919 fonda la *Grosses Schauspielhaus* a Berlino. Dal 1920 al 1929 lavora in Austria, dove fonda il Festival di Salisburgo, ancora oggi uno dei festival teatrali e musicali più prestigiosi. Nel 1933, in seguito alle leggi razziali naziste, lascia la Germania e si trasferisce negli Stati Uniti. In America, nel 1935 gira il film *Sogno di una notte*

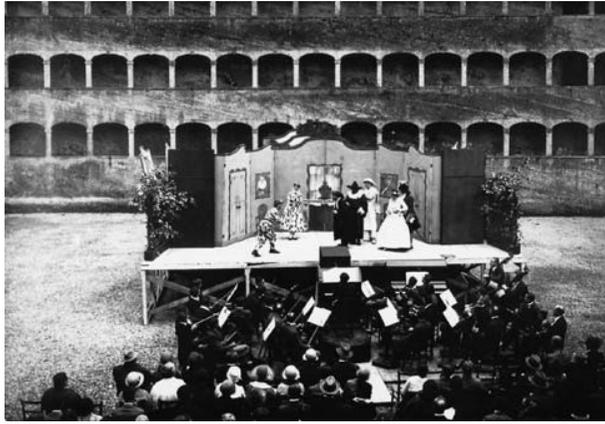
di mezza estate dal famoso testo
dell'amato Shakespeare.



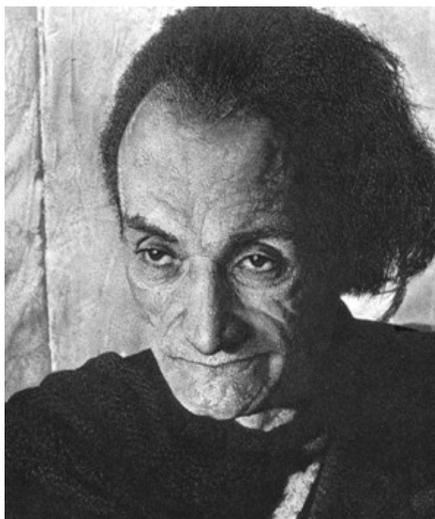
1923, Castello di Leopoldskron: Max Reinhardt con i suoi attori per una rappresentazione del Malato immaginario di Molière. Foto: Ellinger.



Il gran teatro del mondo di Hugo von Hofmannsthal, regia di Max Reinhardt, festival di Salisburgo 1925. Reinhardt ha fatto teatro in tutti i posti immaginabili.



1926: Goldoni *Il servitore di due padroni*, di Carlo Goldoni, regia di Max Reinhardt. Piccolo palco e scena nello stile povero dei comici dell'arte italiani. Tipico di Reinhardt adottare per ogni spettacolo uno stile diverso, sempre nell'ottica della meraviglia.



Antonin Artaud, visionario e profeta del nuovo teatro, è tra i più importanti e seguiti teorici del Novecento. La sua ricerca teatrale parte da una critica feroce del mondo moderno che sta trasformando l'uomo in un essere debole, malato, sordo agli impulsi primari per cui è stato creato: Dio, l'amore, la

guerra. Il teatro lo curerà rimettendolo in contatto con i temi primordiali. Per questo Artaud fonda il Teatro della Crudeltà, che metterà in scena i grandi miti dell'antichità. Gli spettacoli saranno eventi vibratorii in cui ogni elemento compositivo (parola, movimento, luci, suoni) farà parte di un insieme organico che scuoterà i nervi dello spettatore, coinvolto totalmente. L'attore sarà una sorta di sciamano, guaritore, capace di estrarre il marcio dall'animo degli spettatori. Per poter fare questo dovrà trasformarsi, con un durissimo allenamento, in atleta del cuore, perfettamente padrone del proprio corpo (del proprio respiro) e del doppio del proprio corpo, l'anima. Artaud non riesce a realizzare il suo progetto. L'unico spettacolo del Teatro della Crudeltà, *I Cenci*, è un fiasco, eccessivo, enfatico, sostanzialmente rifiutato dal pubblico e dalla critica. Ma le sue idee hanno germinato nel futuro e sono diventate linfa vitale di molto grande teatro. Basta fare i nomi di Peter Brook e Tadeusz Kantor.

Un visionario del teatro, geniale e folle,
è il francese

Antonin Artaud il folle profeta

(Marsiglia 1896 - Ivry-sur-Seine 1948)
che è più importante come scrittore di
teatro che come regista nel senso co-
mune del termine. I suoi scritti infatti
saranno una grande fonte di suggestioni
per i registi che seguiranno. Nel 1920
Artaud debutta a Parigi come attore
lavorando con i registi Charles Dullin e
Georges Pitoëff (quello che allestisce,
nel 1922, i *Sei personaggi in cerca
d'autore* di Pirandello, facendo scen-
dere in scena dall'alto i sei protagoni-
sti). A Parigi sono gli anni del surrea-
lismo, movimento al quale Artaud ade-
risce con entusiasmo nel 1925. Ma
viene espulso poco dopo. Nel 1926
fonda con Robert Aron e Roger Vitrac il
Théâtre Alfred Jarry. In quattro anni di
attività il *Théâtre Alfred Jarry* realizza
solo quattro spettacoli e poi chiude, per
motivi economici e per divergenze tra i
fondatori, caratteri eccessivi. Intanto

Artaud lavora molto come attore di cinema, anche con Carl Theodor Dreyer, in *Giovanna d'Arco* (1927). Fondamentale per Artaud è l'incontro con la teatralità orientale. Nel 1931 assiste infatti a Parigi a uno spettacolo di danza drammatica dell'isola di Bali, che lo colpisce profondamente: la ritualità antica, il valore simbolico di ogni gesto, la potente suggestione del canto, le maschere grottesche o angeliche, i fastosi costumi ricamati, la rappresentazione stilizzata in musica e danza dell'eterno conflitto tra bene e male... un mondo teatrale sconosciuto, antico, che mette Artaud in contatto con la fonte originaria del teatro: il dramma religioso cantato e danzato. Artaud è un regista occidentale sulla strada dell'Oriente. Strada percorsa prima e dopo di lui da moltissimi registi europei e americani. L'arte dei danzatori balinesi, che sanno trasformare il proprio corpo in *geroglifici animati*, gli ha rivelato come dovrà essere l'attore di domani. In seguito Artaud pubblica un manifesto con il

quale fonda un teatro tutto teorico e visionario, il *Teatro della crudeltà*. Questo teatro del futuro dovrà, secondo gli auspici del suo fondatore, abbandonare la tirannia del testo. Le parole, con la loro insulsa voglia di dire tutto in modo chiaro, dovranno lasciare il campo al linguaggio dei gesti, linguaggio più antico e potente. Il teatro della crudeltà dovrà rappresentare i conflitti primari del genere umano, i grandi poemi antichi, la guerra perenne tra bene e male. La scena sarà *vibrante* di effetti a catena: luci e suoni aggressivi, musica dionisiaca, movimenti degli apparati scenici. La recitazione sarà altrettanto potente. Gli attori infatti saranno attori-sciamani. Dovranno con la loro recitazione *curare* il pubblico dai mali mediocri del mondo moderno, che ha strappato gli uomini dal loro contesto primordiale mitico e li ha *ammalati*. Il teatro li guarirà. Quello di Artaud è un affascinante, disperato tentativo di restituire al teatro la centralità antropologica che aveva nei tempi originari.

Nella primavera del 1935 Artaud mette in scena nella sala delle *Folies-Wagram* la sua tragedia *I Cenci*, ispirata alla nobile famiglia romana del Rinascimento che ebbe gran parte dei suoi componenti morti di morte violenta. Lo spettacolo è inteso da Artaud come una presentazione del suo *Teatro della Crudeltà*: “I Cenci non sono ancora il Teatro della crudeltà, ma lo preparano”. Artaud è sicuro del successo e programma altri spettacoli. Ma le cose andranno diversamente. Lo spettacolo avvolge il pubblico, essendo utilizzata la sala sui quattro lati. Gli attori sono affiancati da enormi manichini terrificanti. Lo scopo è scuotere i nervi degli spettatori. Per questo Artaud usa in modo violento luci e suoni. Questi ultimi sono a tutto volume. Artaud avrebbe voluto quattro campane di dieci metri ad ogni angolo della sala, ma dovette accontentarsi di registrazioni del campanone della cattedrale di Amiens. Quando compare lo spettro di Cenci, che è stato assassinato per ordine della figlia Beatrice, ha il

pugno inchiodato all'occhio destro. La scena finale, la tortura e la morte di Beatrice, è crudele: Beatrice è appesa per i capelli alla ruota. Energumeni le torcono le braccia, mentre tutto intorno urli di torturati e rumore atroce di macchine. Beatrice però parla come se niente fosse. La sua sola paura è dover rivedere, nell'aldilà, il padre. Molti critici intuiscono le grandi novità dello spettacolo e sottolineano il rapporto vibrante tra luci, suoni e recitazione. Ma il pubblico non apprezza. Non avverte che su quel palco c'era tutta la disperazione storica di un uomo che intravedeva confusamente quello che in Occidente stava preparandosi. Nel 1937 il profeta francese del teatro nuovo impazzisce definitivamente ed entra in manicomio, dove starà in cura per nove anni. Ne uscirà, piegato nel fisico ma non nell'anima, e non rinuncerà ai suoi sogni per il resto della vita, lasciando una eredità ideale grandiosa. Il suo scritto più importante resta *Il teatro e il suo doppio*, un insieme di saggi scritti

tra il '31 e il '34. Uno dei libri più letti da tutti i teatranti della seconda metà del Novecento. Artaud morì suicida nel marzo del 1948.



Antonin Artaud (Cenci) in scena con Ilya Abdy (Beatrice) in *I Cenci*. Parigi, Théâtre des Folies-Wagram, 1935. Lo spettacolo, su cui Artaud aveva contato molto come concreta realizzazione del suo *teatro della crudeltà*, fu un insuccesso. Solo qualche critico si accorse delle novità. Il grande progetto dell'attore-poeta francese venne frainteso e molti teatranti che in seguito dichiareranno di essere suoi seguaci in realtà scambieranno il severo *teatro della crudeltà* per un teatro dell'orrore.



Antonin Artaud in *La Passion de Jeanne d'Arc*, film di Carl Theodor Dreyer, 1927. Artaud interpretò una ventina di film.





Bertolt Brecht parte da un atteggiamento fortemente critico nei confronti del teatro borghese che vuole divertire e non far pensare. Un teatro, come lo definisce, gastronomico, che non si pone nessun obiettivo concreto. Brecht vuole invece un teatro che sia stimolo all'azione. Per questo realizza

un teatro epico. Il teatro epico prende le mosse dal teatro di Piscator. Il teatro epico è didattico, pone sotto gli occhi del pubblico i fatti come stanno, senza dare interpretazioni psicologiche. Il pubblico giudicherà da sé. Ma perché possa giudicare non deve immedesimarsi, altrimenti perderebbe la lucidità necessaria. Perché non si immedesimi il pubblico è necessario che non si immedesimi l'attore e che tutto lo spettacolo impedisca il contatto emotivo. La suggestione lascia il posto al ragionamento. Il teatro rivela i suoi trucchi. Gli attori passano dal parlato al cantato, interrompono la battuta del personaggio per esprimere un giudizio sul personaggio stesso, i luoghi non sono ricreati in modo verosimile ma indicati sommariamente, con cartelli, costumi e trucco sono sommari, allusivi. Un teatro di divertimento e un teatro di insegnamento insieme.

In

Bertolt Brecht il teatro del popolo

(Augusta 1898 – Berlino 1956) le figure di drammaturgo, di teorico della scena e di regista si sommano e fondono in un tutt'uno indivisibile. Stava studiando medicina quando fu arruolato durante l'ultimo anno della prima guerra mondiale. Finito il conflitto, non portò a termine gli studi ma si mise a comporre liriche popolari che recitava per la strada accompagnandosi con la chitarra. A Monaco, nel 1922 si rappresenta la sua prima opera, *Tamburi nella notte*, dramma di un reduce della prima guerra mondiale che non ha il coraggio di aderire attivamente ai moti rivoluzionari spartachisti. Nel 1924 inizia a scrivere per il *Deutsches Theater*, diretto da Max Reinhardt. I suoi sono *drammi didattici*, lavori cioè che affrontano tematiche sociali con lo scopo di risvegliare nel pubblico una *coscienza di classe*. Collabora con Piscator per la messa in scena di *Le avventure del prode soldato Schwejk*. Il

suo capolavoro drammaturgico, *L'opera da tre soldi*, è un testo emblematico, che unisce satira sociale e divertimento. Perché tutto il teatro di Brecht si regge su questo assioma: il teatro deve divertire e nello stesso tempo educare. Se vuole solo educare diventa noioso. Se vuole solo divertire diventa superficiale e inutile. Brecht è *comunista*. Oggi la parola *comunista* è quasi un insulto, ma al tempo di Brecht era una parola capace di scaldare i cuori e generare grandi slanci e grandi speranze. Il teatro *borghese*, dice Brecht, è funzionale al potere della borghesia perché impone una visione silenziosa, ipnotica, passiva. È questo, per Brecht, l'obiettivo del teatro borghese: creare l'illusione della realtà per affascinare il pubblico, abbassare la sua soglia critica e impedirgli di esercitare l'intelligenza. Tutto ciò che per Stanislavskij era sommamente desiderabile nel rapporto scena-pubblico, per Brecht diventa esecrando. Il russo voleva che il pubblico subisse l'incanto della verità e

dimenticasse che lassù, sul palco, tutto era finto. Voleva una adesione emotiva totale, un abbassamento della soglia dell'incredulità. Brecht vuole, al contrario, che il pubblico sia sempre consapevole che si tratta di una messinscena, perché resti con la coscienza attiva e possa valutare criticamente il lavoro di attori e regista. Mentre quindi Stanislavskij voleva che restassero ben nascosti gli artifici della scena, Brecht li esibisce: gli attori passano dal parlato al cantato, si vedono le piantane con i proiettori, cala un siparietto e gli attori parlano con il pubblico. Le ambientazioni, una vera ossessione di dettagli per Stanislavskij, in Brecht sono sommarie, realizzate con pochi oggetti, come nel teatro elisabettiano, o addirittura comunicate al pubblico tramite cartelli simili ai cartelli stradali. I tempi scenici si dilatano, trame diverse si snodano contemporaneamente, modificando continuamente le situazioni. Il pubblico è chiamato a partecipare con la sua mente alla realizzazione dello spetta-

colo, creando collegamenti tra i fatti, scegliendo tra le varie motivazioni dell'azione. Non sta più passivamente in attesa dello scioglimento della trama. È il *teatro scientifico* o *teatro epico*, il contrario del teatro intimistico borghese. Mentre il teatro borghese vuole l'immedesimazione dell'attore nel personaggio, perché avvenga l'immedesimazione del pubblico, il teatro scientifico vuole l'esatto contrario, lo *straniamento*. L'attore deve studiare la parte senza immedesimarsi, deve parlare del personaggio che gli è stato affidato usando *lui* non *io*. Questo perché il fine ultimo del teatro non è l'immedesimazione ma la lontananza critica del pubblico nei confronti del personaggio. Tutto il teatro di Brecht è una appassionata scelta di campo. Il poeta tedesco sta con gli sfruttati e li fa diventare protagonisti delle sue opere, con i soldati e non con i generali, con i servi e non con i padroni. Mentre il teatro di Cechov, tanto amato da Stanislavskij, parla di ricchi borghesi esausti

nel proprio ruolo storico, il teatro di Brecht parla di giovani serve, di soldati, operai, venditori d'acqua, contadini, aviatori, meccanici... La recitazione è a voce alta, priva di finezze psicologiche, senza quei silenzi pieni di ricordi che tanto amava Stanislavskij, si ispira alla recitazione del varietà, del cinema comico, del circo. Brecht preferisce di gran lunga il ring al salotto.



Scena finale
della prima rap-
presentazione
dell'*Opera da tre
soldi* di Bertolt
Brecht, 1928.
Brecht ebbe
molti seguaci.
Ma fu anche

molto frainteso. Lui non voleva un teatro serio.
La gravità degli argomenti non doveva portare
alla gravità della recitazione. Il suo teatro voleva
arrivare alla coscienza delle masse tramite il
divertimento.

Di alcune sue opere Brecht conservò una ricca
documentazione registica, critica e fotografica,
in modo che fosse tramandata la regia-tipo di
ognuna. Lo stile registico di Brecht si ispira a
quello di Mejerchol'd e di Piscator.



Helene Weigel e
Wolf Kaiser in
*Madre coraggio
e i suoi figli* di
Bertolt Brecht.
Berliner Ensem-
ble, Berlino,
1950.

I drammi di

Brecht mettono in scena come protagonisti operai, soldati, serve, contadini, i *senza voce* della storia. Le sue regie erano all'insegna del *teatro epico*, il contrario del teatro *d'atmosfera*.



Bertolt Brecht e sua moglie, la grande attrice austriaca Helene Weigel, fotografati a Berlino nel 1947.

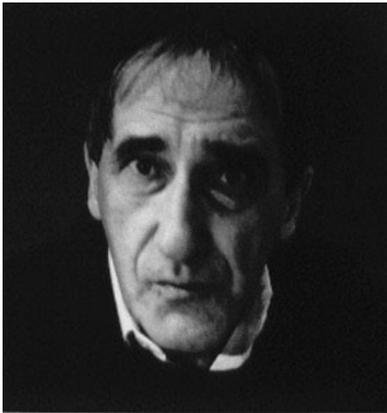
Helene Weigel madre Coraggio

(Vienna 1900 - Berlino 1971), debuttò al Neues Theater di Francoforte sul Meno nel 1918. Nel 1923 a Berlino entrò nella compagnia di Erwin Piscator, che era in quel tempo il più noto sostenitore del ruolo sociale del teatro, il cosiddetto *teatro epico* in opposizione al borghese *teatro dell'individuo*. Nel 1928 sposò il drammaturgo e regista Bertolt Brecht e nel 1933, dopo l'avvento al potere dei nazisti, fuggì assieme al marito prima in Danimarca, poi in Unione Sovietica e infine negli Stati Uniti. Nel 1947 la Weigel e Brecht si stabilirono a Berlino Est, controllata dai sovietici. Qui, nel 1949 fondarono la compagnia Berliner Ensemble, dapprima come compagnia itinerante associata al Deutsches Theater, e in seguito presso il Theater am Schiffbauerdamm, ribattezzato nel

1954 con il nome della compagnia. Helene Weigel fu la straordinaria interprete dei più importanti drammi di Brecht, tra cui: *Madre Coraggio* (1949), *Il cerchio di gesso del Caucaso* (1954) e *L'opera da tre soldi* (1956), di cui era regista lo stesso autore. Helene Weigel fu direttrice del Berliner Ensemble dalla fondazione fino alla morte, nel 1971.

Scrive Brecht: *Madre Coraggio, seduta (scena III), stringe la mano della figlia che sta in piedi accanto a lei, finché entrano i soldati che trasportano il cadavere del figlio. Quando le ordinano di guardarlo, si alza, lo contempla, scuote la testa e torna a sedersi. Durante tutta la scena il suo volto esprime una irritazione sorda: il labbro inferiore è costantemente sporto in fuori. Il coraggio con cui la Weigel si sacrificava al personaggio,*

raggiungeva il culmine in questa scena. (L'attore che impersona il sergente può costringere anche gli spettatori a stupirsi, rivolgendo un'occhiata, sorpreso da tanta durezza, ai suoi soldati).



Tadeusz Kantor trasforma la scena in uno spazio autobiografico. È l'unico regista che sta in scena con i suoi attori. E ci sta non come attore ma, appunto, come re-

gista. In scena dà disposizioni, sposta gli oggetti, interviene per spiegare, per raccontare. Insomma prolunga il suo lavoro di regista al di là del limite davanti al quale gli altri registi si sono sempre fermati: la fine delle prove. Il tema ricorrente dei suoi spettacoli, che cura anche come scenografo realizzando assemblaggi artistici con oggetti di poco conto, è la morte. Il suo spettacolo più famoso è infatti *La classe morta*, che mette in scena un gruppo di anziani in fin di vita, o forse già morti, che ritornano nella classe in cui furono bambini, portando ognuno un fantoccio di cera di se stesso piccolo. Non c'è una vera e propria trama. Il pubblico, molto vicino alla scena, assiste alla dolente, disperata rievocazione della fanciullezza da parte di questi esseri misteriosi, che biasciano più che parlare, che si trascinano. Una disperazione pervasa di crudele ironia, quella ironia tipica del *cabaret* polacco. Una esperienza di tale intensità da risultare per ogni spettatore indimenticabile

Tadeusz Kantor il teatro della morte

(Wielopole 1915 - Cracovia 1990) non è solo un regista, ma un autore integrale di teatro. Scrive o rielabora i testi, ne dirige la messa in scena in ogni aspetto, compresi costumi e scene, sta in scena con gli attori. E tutti i suoi spettacoli non parlano che di se stesso. Nel 1942, nella Polonia occupata dai tedeschi, Kantor fonda il *Teatro Indipendente* che opera clandestinamente in una situazione di costante pericolo. Nel 1944 realizza *Il Ritorno di Ulisse* di Wyspianski, ambientato tra le macerie dei bombardamenti. Il protagonista è vestito come uno dei tanti soldati sbandati che si aggiravano per la Polonia. Dopo la guerra, nel 1955, fonda il suo teatro, il *Cricot 2*, che in polacco è anagramma di *ecco il circo*. La sperimentazione kantoriana è radicale. È il rapporto stesso tra scena e pubblico che viene stravolto. Gli spettatori non assistono a una storia interpretata da personaggi, ma sono messi di fronte a una umanità a brandelli, che biascica parole incom-

prensibili. Attori e spettatori sono coinvolti nello stesso doloroso atto di conoscenza. Una esperienza sconvolgente. Kantor teorizza il proprio modo di fare teatro in alcuni scritti importanti: *Manifesto del Teatro Zero* (1963), il *Manifesto 70* e il *Teatro della morte* (1975), che parlano appunto della necessità di disintegrare i linguaggi codificati, ormai insignificanti. La realtà moderna non può essere espressa con codici vecchi. Questi devono essere deformati, per rendere le deformazioni della inumanità contemporanea. Anche la scena è ideata da Kantor, che, da esperto rappresentante dell'avanguardia pittorica, realizza scenografie come opere d'arte povera, accatastando materiali di origine diversa, compresi rifiuti e rottami. È una tecnica dell'avanguardia chiamata *emballage*. Spesso gli spettacoli di Kantor sono *happening*, cioè azioni che coinvolgono fattivamente il pubblico. Il capolavoro di Kantor è però *La classe morta*, del 1975. Uno dei più grandi spettacoli

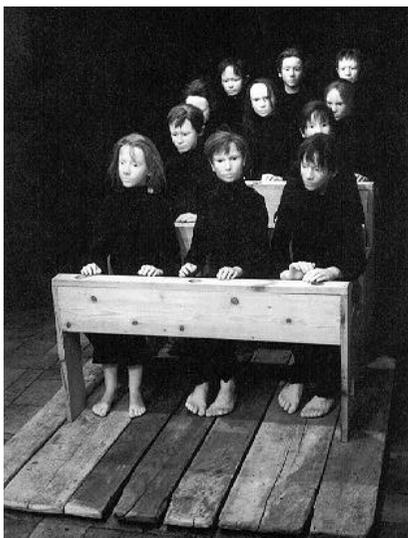
della storia del teatro. Anche se ispirato a un testo teatrale del suo autore preferito, Stanislaw Witkiewicz, lo spettacolo non ha la forma di un dramma, ma quella di una evocazione, di una *seduta drammatica* come la definì Kantor stesso. Non c'è una trama. Un piccolo gruppo di personaggi, vecchi moribondi che portano sulle spalle i manichini di cera dei bambini che furono, si ritrovano in quella che fu la loro classe, di nuovo seduti sui banchi fianco a fianco. L'atmosfera è quella dell'incubo. I lenti movimenti dei personaggi, il loro sghignazzare o digrignare i denti, la luce che rischiarava un piccolo spazio facendo emergere dal buio le figure come da un passato lontano, la vicinanza inquietante tra pubblico e attori, mettono lo spettatore a diretto contatto con la terribile realtà del tempo e della morte. È chiaro: i personaggi sono ombre dell'aldilà attirate, come nel teatro primitivo, dal sangue versato del quale si nutrono. In questo moderno rituale sacro il sangue esce dal cuore di Kantor.

Il regista sta sulla scena, come il *meneur du jeu* medievale. Già Mejerchol'd amava starsene nel zone buie del palco per vivere da vicino il momento dello spettacolo, il rapporto amoroso con il pubblico, ma Kantor non si nasconde. Per la prima volta la presenza del regista in scena diventa palese. Un evento simbolo della conquista del palcoscenico da parte del regista. Tutti coloro che assistono alla *Classe morta*, replicato migliaia di volte in tutto il mondo, ne restano turbati. Scrive il critico Roberto de Monticelli, nel 1978: *Come fa uno spettacolo di teatro, un'ora e mezzo scarsa di immagini, parole smozzicate in lingua polacca, una musica trascinate a lasciarvi dentro un grumo denso, vischioso e nero che per giorni non si riesce a sciogliere? La classe morta* era arrivata in Italia, a Milano, appunto nel 1978, presentata in una sala vuota, una specie di palestra, del CRT. Lo spazio scenico era ricavato in un angolo della sala, con gli spettatori disposti lungo i due lati che chiudevano

l'angolo. *Una cosa messa in mezzo ad una grande sala*, affermava Kantor, *passa inosservata, messa in un angolo attira l'attenzione e inquieta*. Già dalla seconda sera, a Milano, era impossibile trovare posto, tanto lo spettacolo apparve nuovo e attraente. Esso rimetteva in circolo, come ha affermato Renato Palazzi, una idea che l'onda giovanile del '68 aveva rimosso, quella della morte. Una moderna danza macabra, intessuta di orrore, di desiderio di vita, di irresistibile comicità. Kantor racconta, in un suo appunto di regia, come gli venne in mente *La classe morta*: una vecchia scuola abbandonata in un paese povero, fatto di poche case scrostate. L'artista, adulto, si avvicina alle finestre senza vetri della scuola e guarda nella penombra, vede i banchi, incisi dai temperini, le assi del pavimento consumate, vede se stesso bambino... un lancinante senso del passare delle cose, il folle desiderio di riconquistare il tempo perduto, di avere ancora quella vita... la vita! Come ogni vagheggia-

mento umano della *nera signora*, anche *La classe morta* è un disperato atto d'amore per la vita, un urlo di rabbia contro il tempo nel quale siamo gettati, come in un fiume che porta via tutto. Come tutti gli artisti polacchi, Kantor amava disperatamente la sua sventurata patria. Questo amore generò lo spettacolo *Wielopole-Wielopole* (1980), viaggio attraverso il proprio passato di uomo e di artista, e *Crepino gli artisti* (1985) atto di straziante amore per un popolo, quello polacco, vittima di infiniti soprusi. All'inizio di *Wielopole-Wielopole* Kantor entra in scena e sistema gli oggetti, come se il pubblico non ci fosse. Ma è già iniziato lo spettacolo. Poi entrano gli attori che si muovono per tutto il tempo come marionette. Kantor no. Lui si muove normalmente sulla scena. Il tutto prende il significato di pura autobiografia. Il regista si serve degli attori per raccontare la propria infanzia. L'ultimo spettacolo, andato in scena postumo, nel 1991, è *Oggi è il mio compleanno*. Un bilancio

senza menzogne delle utopie e delle brutalità del secolo che stava per finire, attraverso la vicenda personale del regista Vsevolod Mejerchol'd e altri artisti d'avanguardia traditi e messi a tacere dalla Rivoluzione Russa. Un grande teatro di verità, la percezione acutissima del Novecento come un secolo di utopie e di guerre. Percezione che diventa alta poesia dello smarrimento, della memoria, della morte individuale, *pre-vista* per tutta la vita.



Alcune foto di scena della *Classe morta* (1975) di Kantor. A sinistra i fantocci con la faccia di cera dei bambini. Sotto i vecchi-morti sui banchi di scuola. Spettacolo impressionante, misto di dramma esistenziale, di comicità grottesca. Destò scalpore in ogni parte del mondo.

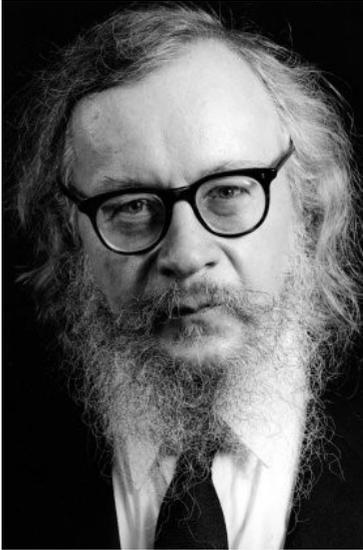




Due immagini da *Wielopole Wielopole* (1980). Tra gli attori si aggirava il regista, come un moderno *meneur du jeu*.



Kantor realizzava anche i costumi dei suoi spettacoli, dei quali era autore integralmente. La sua formazione di artista figurativo gli permetteva di occuparsi personalmente di ogni dettaglio, con risultati straordinari.
Il personaggio della foto che imbraccia un violino senza corde sembra un'scultura cubista.



Jerzy Grotowski è il famosissimo teorico e realizzatore del *Teatro Povero*. Il regista polacco ha un interesse spasmodico per l'essenza dell'umanità. Il suo è un interesse non tanto da teatrante quanto da antropologo o da filosofo. Il teatro per lui è un *mezzo* per arrivare alla conoscenza profonda dell'essere

umano. Perché possa servire a questo scopo il teatro deve abbandonare ogni orpello inutile e concentrarsi tutto sull'attore e sul rapporto che l'attore istituisce con lo spettatore, ecco perché è *povero*. Grotowski mette in scena sette memorabili spettacoli che segnano una svolta nel teatro del Novecento. Il lavoro preparatorio è lunghissimo. All'attore il regista polacco chiede di diventare *santo*, di trasformare se stesso in una sorta di sacramento da offrire allo spettatore perché si nutra di lui. Il lavoro dell'attore su se stesso non consiste nell'accumulo di competenze, ma nell'opera di feroce autoesplorazione alla ricerca del più autentico se stesso. E questo lo fa in collaborazione con il suo regista, la sua guida spirituale e tecnica, il suo *guru*. E del suo personaggio, che l'attore utilizza come fosse un bisturi per aprirsi. Nell'atto dello spettacolo-sacrificio la sincerità totale dell'attore contagherà lo spettatore spingendolo a un corrispondente atto di autoconoscenza. Utopia teatrale nobile quante altre mai, il *teatro povero* è un

punto di riferimento per ogni ricercatore teatrale della
seconda metà del secolo.

Polacco come Kantor,

Jerzy Grotowski il guru

(Rzeszów 1933 – Pontedera 1999) è più giovane di una generazione. Grotowski porta alle estreme conseguenze le intuizioni di Artaud, che aveva parlato dell'attore come di un *atleta del cuore*. Il giovane regista polacco infatti impone da subito ai suoi attori, con i quali condivide dal 1959 la piccola sala del *Teatro delle 13 file* a Opole, un intenso training fisico, che ha lo scopo di abbattere ogni barriera razionale alla espressione più sincera. Alla base c'è la convinzione, ripresa dalle discipline fisiche orientali come lo yoga e il kung-fu, che è solo attraverso la più feroce autodisciplina fisica che si arriva *alla luce*. Grotowski è un estremista, non scende mai a compromessi con la pigrizia degli attori. Egli vuole un attore *santo*, che sia cioè disponibile al sacrificio rituale di se stesso, alla offerta della propria umanità nuda. Perché mai? A quale scopo l'attore deve faticare tanto e arrivare *impudicamente* a offrire al pubblico tutto se stesso? Per-

ché solo così, risponde Grotowski, il pubblico vivrà un'esperienza così intensa di verità da essere a sua volta invogliato a desiderarsi vero, autentico come persona. Non è davvero uno scherzo un teatro simile! Infatti Grotowski è stato da più parti criticato per l'eccesso di carico attribuito alla figura dell'attore. Il teatro può davvero porsi l'obiettivo di modificare dalle fondamenta la coscienza degli spettatori? Grotowski non ha dubbi. Il teatro come intrattenimento non lo interessa affatto. Il suo è un interesse di natura antropologica. Il teatro è solo uno strumento, anche se uno strumento privilegiato, per arrivare alla conoscenza dell'uomo. E il compito dell'uomo è conoscere se stesso per rendersi migliore e rendere migliori gli altri. In *Kordian*, mitico spettacolo delle origini, visto da pochissimi, il pubblico è seduto qua e là sui lettini di un ospedale psichiatrico, come gli attori. La distanza di sicurezza tipica del teatro all'italiana (qui il pubblico, aldilà della linea del sipario gli

attori) è abbandonata. Nel 1965 si trasferisce a Wroclaw, in un piccolo spazio sotterraneo. Qui fonda il *Teatr Laboratorium*. Nello stesso anno esce lo spettacolo *Il principe costante*. Il pubblico sta in una specie di balconata. Lo spazio dell'azione scenica è una piccola arena chiusa da uno steccato di legno. Sembra di essere in un teatro anatomico. All'interno la vicenda terribile del sacrificio del principe che si immola per salvare il suo popolo. Il pubblico viene posto nella condizione di *testimone* del sacrificio. Il protagonista è un attore che diventerà presto mitico, Ryszard Cieslak, che si è preparato alla parte durante lunghi mesi di lavoro su se stesso e che impressiona pubblico e critica per la sua recitazione *ispirata*. Il sogno di Stanislavskij, al quale Grotowski si riallaccia, di un attore del tutto immedesimato nella parte, totalmente fuso nel personaggio, si è realizzato. Cieslak dirà: *per me il difficile non è entrare nel personaggio, per me il difficile è uscirne. Il principe costante è uno*

spettacolo-manifesto del *teatro povero* che Grotowski teorizzerà in un libro intitolato appunto *Per un teatro povero*. Il teatro povero è il teatro che ha rinunciato a tutti gli strumenti tradizionale di seduzione spettacolare, per incentrare tutta la sua attenzione sull'attore. *Eliminando tutto ciò che si dimostrava superfluo*, scrive Grotowski, *scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto stretto e palpabile, una comunione di vita tra l'attore e lo spettatore*. Come l'arte povera mette in evidenza l'essenza materiale delle cose esposte, così il teatro povero mette in evidenza l'atto performativo dell'attore, la sua esibizione e offerta. C'è un punto in cui la materia si fa spirito. *L'attore santo* porta il suo corpo a quel punto. Nel 1968 Grotowski dirige *Apocalypsis cum figuris* basato anch'esso sulla poetica

del teatro povero. Si tratta di una originale rielaborazione dei Vangeli. Negli anni '70 Grotowski diventa un maestro acclamato da tutti i teatranti d'avanguardia del mondo. La sua influenza è grandissima. Tra gli altri su Peter Brook e su Eugenio Barba, prima suo allievo e poi originalissimo creatore di grandi spettacoli innovativi.

Nel 1984 il *Teatr laboratorium* si scioglie e Grotowski, dopo un periodo in California, si trasferisce al *Workcenter* di Pontedera, in Toscana, dove, lontano dal grande pubblico, prosegue in concentrazione monacale la sua ricerca estrema sulla espressività umana.



Ryszard Cieslak il
principe ispirato

in *Il principe
costante* regia di Gro-
towski. Le
prove dello
spettacolo
durarono
mesi e mesi.
Cieslak ne
uscì pro-
fondamente
modificato.

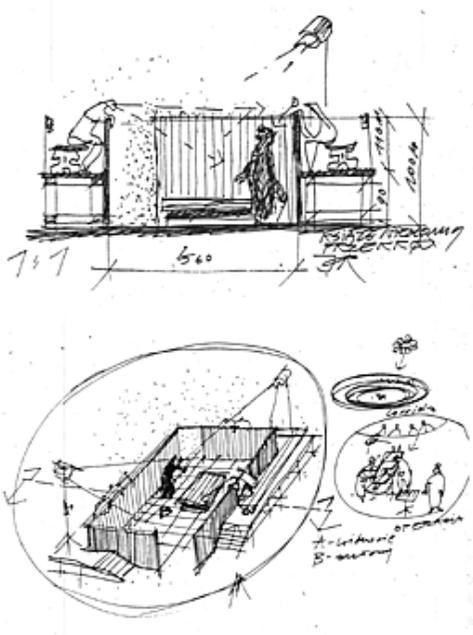
Non mi è difficile entrare nella parte, disse, il difficile è uscirne. Al centro della ricerca di Grotowski c'è esclusivamente l'attore: Non volendo considerare il teatro come una sintesi di discipline artistiche, cerchiamo di evitare l'eclettismo, tentiamo di dare una definizione autonoma del teatro e di ciò che distingue questa attività da altri generi di rappresentazione e di spettacolo. Le nostre regie intendono essere ricerche dettagliate sul rapporto pubblico-attore. Noi riteniamo in effetti che la tecnica scenica e personale dell'attore sia il nucleo dell'arte teatrale. Da noi tutto è concentrato sulla maturazione dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dalla estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere. La nostra perciò è una via negativa, non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi psichici. Ryszard Cieslak è l'attore che incarna questo ideale, l'attore santo capace di trasformare l'interpretazione di un personaggio in un atto di assoluta sincerità e di amore per il

pubblico. Agli spettatori la sensazione di una recitazione di eccezionale qualità, *ispirata*.



, 1965.

Jerzy Grotowski e Ryszard Cieslak durante le prove del *Principe Costante*



Schizzi di George Gurawski per *Il principe costante*, 1965.

Allo spettacolo erano ammessi sessanta spettatori, che guardavano dalla staccionata. Al centro della ricerca del *teatro povero* c'è il rapporto tra

spettacolo e pubblico. Più precisamente, tra attore e spettatore.



Due
im-
ma-
gini
da
*Apo-
ca-
lyp-
sis
cum
fi-*

guris (1968). Negli spettacoli di Grotowski, sette in tutto, gli spettatori erano messi nella condizione di *testimoni*. Per gli attori ogni spettacolo costituiva una radicale esperienza umana, un processo di auto-rivelazione del proprio inconscio.



Un
a
im

immagine di *Kordian*, regia di Grotowski, 1962. Gli spettatori seduti sui lettini in mezzo agli attori. È il primo dei sette spettacoli di Grotowski.



Peter Brook è considerato uno dei maggiori maestri viventi del teatro mondiale. Il suo percorso artistico è stato ricchissimo. Da anni lavora a Parigi al CIRT, Centro

Internazionale di Ricerca Teatrale, fondato da lui stesso, che ha sede in un vecchio teatro non rimodernato, *Les Bouffes du Nord*. Gli spettacoli di Peter Brook sono scenicamente molto semplici. Il regista inglese non vuole niente che possa in qualche modo distrarre l'attenzione del pubblico da ciò che più conta, la presenza dell'attore. Molto spesso tutto avviene su un tappeto, che definisce lo spazio dell'azione. La preparazione dell'attore è soprattutto una preparazione fisica, simile a quella imposta ai suoi attori da Grotowski. Il regista non si pone come l'interprete del testo, ma come la guida degli attori nel loro lavoro di invenzione e di elaborazione di frammenti performativi in relazione più o meno precisa con il testo di partenza. È il regista che poi seleziona e monta i vari materiali preparati nelle prove, creando lo spettacolo finale. In questa operazione Brook esplica tutta la sua esperienza di grande narratore. Sa individuare le linee interne delle forze in atto, quelle che determinano l'agire. Il piccolo spazio è innervato da linee invisibili ma attive di energia, linee che guidano i movimenti dando loro la ragione di essere. I

movimenti stessi, a cui Brook dedica tanto tempo, raccontano ben più di quanto possano raccontare le parole.

Peter Brook genio della semplicità

(Londra 1925) dirige per vent'anni *Royal Shakespeare Company*, per la quale firma alcuni grandi capolavori su testi del drammaturgo inglese: *Titus Andronicus* (1955) con Laurence Olivier, *Re Lear* (1962) con Paul Scofield e *Sogno di una notte di mezza estate* (1970). Quest'ultimo in particolare stupisce per la novità della recitazione, che si ispira ai ritualizzati teatri orientali e alle performance fisiche del circo. Ma la grande svolta è quella di *Re Lear*. La scena si svuota completamente. La fisicità degli attori è esaltata dallo spazio vuoto, che essi devono riempire di se stessi. Lo sguardo dello spettatore non può distrarsi, tutto concentrato nella dinamica violenta dei conflitti. Nello stesso periodo Brook sperimenta le teorie di Antonin Artaud con un gruppo di lavoro disposto alla ricerca. Il risultato è il bellissimo *Marat/Sade* (1964) dal testo di Peter Weiss, una sorta di allucinato musical, la sua personale realizzazione di un *teatro della crudel-*

tà. Si tratta di teatro nel teatro, essendo la rappresentazione di una messa in scena dell'assassinio di Marat, realizzata dai matti di Charenton con la regia del marchese de Sade. Il pubblico vede un pubblico che vede uno spettacolo recitato dietro le sbarre. Nel 1970 Brook fonda a Parigi Il *Centro Internazionale di Creazione Teatrale*. La sala delle prove e degli spettacoli è la storica sala del *Theatre des bouffes du nord*, con il suo affascinante aspetto di rovina. Brook mette insieme una compagnia di attori provenienti da varie parti del mondo e con questa affronta un viaggio in Africa alla ricerca di forme elementari e archetipiche di espressione teatrale. Seguono opere come *Ubu re* (1977) di Alfred Jarry, *La conferenza degli uccelli* (1979) da una favola persiana, *La tragédie de Carmen*, da Bizet. Una colossale impresa è la realizzazione di *Mahabharata* (1985, versione teatrale, 1989 versione cinematografica), trasposizione drammatica del gigantesco poema indiano delle origini,

con la collaborazione letteraria di Jean-Claude Carrière. Del 1991 è una *Tempesta* di Shakespeare, mirabile per la semplicità e la pienezza dei simboli narrativi, recitata su un *tappeto* di sabbia adorno solo di un masso. Una scena che ricorda i giardini zen. Brook è affascinato dall'Oriente, come Artaud. In *Il punto in movimento* Brook racconta che prima erano due, i massi, e poi alla domanda *perché due?* non trovò una risposta convincente. Lo stile registico di Brook è ispirato infatti ad Artaud e a Grotowski e conta sulla fisicità degli attori, che sono sottoposti a un faticoso *training* fisico. Il corpo dell'attore assume una centralità nuova. Non si tratta del vecchio concetto del *physique du rôle*. Si tratta di attribuire al corpo sulla scena lo stato di *sistema di segni*, di simbolo organico di particolari situazioni umane. Concetto portante in tutto il teatro d'avanguardia. Ma di suo, di particolare e irripetibile, Brook ha il genio della semplicità. Nella semplicità è capace di trovare le profondità più

nascoste, che sfuggono in allestimenti tanto più complessi. Il suo *La tragédie d'Hamlet* (2002) è un esempio di questo talento smisurato. Tutta la tragedia è recitata come se fosse un antico canto, una vecchia storia arcaica raccontata all'angolo di una piazza o nella sala di un palazzo, o in mezzo a un cerchio di tende nel deserto. Non c'è scena. Solo una grande tappeto rosso cupo, che di volta in volta viene adornato con drappi e cuscini. Musica piena delle suggestioni del mondo, suonata a vista su strumenti antichi, etnici. Costumi colorati, che sanno di esotico, manti, sete. Si assiste in silenzio sacrale a un rito antico, al racconto mitologico della giovinezza alla prese con il potere e l'inganno. Il bene contro il male. Se il teatro profetizzato da Artaud si è realizzato in qualche modo, è qui che bisogna cercarlo. Oriente e Occidente. Attori di ogni parte del mondo. Amleto nero. I movimenti si snodano lungo geometrie invisibili che creano i rapporti tra i personaggi, una rete di

sguardi, di vicinanze e di allontanamenti. È sufficiente che Amleto e Ofelia si sfiorino e incrocino lo sguardo e noi conosciamo tutta l'amarezza di un amore che non potrà finire che nella morte. Cosa si può dire? Si ha la sensazione di essere a contatto diretto con l'essenza profonda dei sentimenti umani. Si esce dallo spettacolo con un pensiero: il teatro è questo e l'umanità non potrà mai farne a meno. Le idee di Brook sul teatro sono raccolte negli scritti *Il teatro e il suo spazio* (1968), *Il punto in movimento 1946-1987* (1995) e nell'autobiografia *I fili del tempo* (2001).



Laurence Olivier e Vivien Leigh in *Titus Andronicus*,
1955, regia di Peter Brook.



Tre scene di *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare,
regia di Peter Brook, 1970. Uno spettacolo concepito come una festa giovanile, liberatoria, nello spirito tipico degli anni che seguono il Sessantotto. Per Brook il lavoro teatrale scaturisce da un *impulso informe*, senza alcuna tecnica predefinita. Lavorando sugli attori, che devono sentirsi liberi di dare tutto il loro apporto allo spettacolo. Ma è proprio lui, il regista, ad indirizzarli poi sulla *retta via*. Il regista è quindi *colui che dirige*: cioè colui che prende le decisioni, seleziona i risultati e guida l'attore.



Tre immagini da *La tragédie d'Hamlet*, regia di Peter Brook (2002).

Brook è il genio della semplicità. Le sue scene sono elementari, vuote. Tutto è concentrato sull'attore, sulla sua capacità di vivere i sentimenti e di coinvolgere il pubblico dentro la rete delle relazioni tra i personaggi.



John Gielgud il magnetico

(Londra
1904-2000) fu uno
dei massimi inter-
preti shakespea-
riani del Nove-
cento. Partecipò
anche a spettacoli
diretti da Peter
Brook. Dopo aver
studiato alla Royal
Academy of Dra-
matic Art, debuttò

nel 1921 con la compagnia dell'Old Vic. Lavorò
anche per il cinema: fu Cassio nel *Giulio Cesare* di
Joseph Mankiewicz (1953), il duca di Clarence nel
Riccardo III (1955) di Laurence Olivier, Prospero in
L'ultima tempesta (1991) di Peter Greenaway.

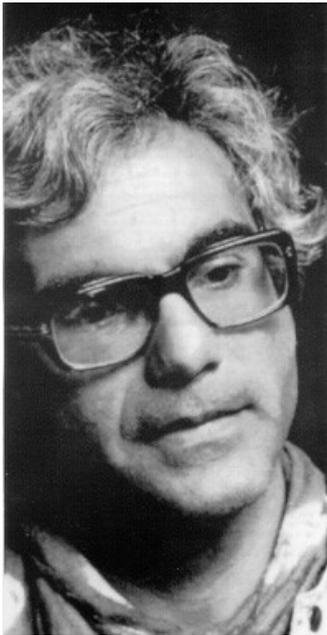
“Quando John Gielgud entrava in scena, a trenta o
quarant’anni, il teatro s’infiammava; fin dalla sua
prima battuta, capivate di essere davanti a qualcuno
dal fascino speciale. [...] Al di là della teatralità, delle
lacrime, dello "staccato", si coglieva sempre
l’intelligenza e la sensibilità di un artista superbo.”
(Alec Guinness).

Nella fotografia Gielgud nel ruolo di Amleto, 1929.



L'attore e regista britannico Laurence Olivier il camaleonte (Dorking 1907 - Steyning 1989) in una scena di *Amleto*, film da lui stesso diretto nel 1948. Il film ottenne quattro

Oscar e il Leone d'Oro alla Mostra del cinema di Venezia. Olivier fu celebre per le regie e le interpretazioni teatrali e cinematografiche di drammi di William Shakespeare. Debuttò in teatro a Londra nel 1925 e fece parte della Birmingham Repertory Company dal 1926 al 1928. Dal 1937 al 1938 fece parte della compagnia shakespeariana dell'Old Vic di Londra, di cui fu direttore artistico dal 1944 al 1949. Nel 1955 fu Tito in *Titus Andronicus* di Shakespeare, regia di Peter Brook. Olivier deve l'enorme fama d'attore alla sua camaleontica capacità di immedesimazione, che gli permetteva di interpretare personaggi diversissimi.



Eugenio Barba come altri registi dell'avanguardia internazionale rifiuta lo spazio definito e elabora ogni volta uno spazio adatto allo spettacolo. In genere vuole piccoli pubblici, cinquanta-sessanta persone, perché il rapporto tra attori e spettatori sia più caldo possibile. Dopo l'apprendistato con Grotowski, Barba fonda in Norvegia il suo *Odin Teatret*. Le lunghe prove sono dedicate non allo studio del testo ma alla preparazione

degli attori, visti come corpi-mente. L'attore deve infatti allenare il proprio corpo al fine di trasformarlo in un sistema plasmabile di segni. Il testo costituisce un *panorama narrativo* di riferimento, all'interno del quale si muovono gli attori guidati dal regista alla ricerca di piccole sequenze, schegge di teatro che devono essere poi adeguatamente montate in un ritmo, adattate a un disegno complessivo. Gli spettacoli di Barba non hanno quindi una vera e propria trama, ma sono recitati con una tale energia di verità da lasciare stupefatti. Ogni situazione esposta non solo appare, è vera, tanto alta è la qualità di partecipazione e di perizia con cui gli attori e il regista l'hanno preparata. E per non scalfire questa sensazione di verità, Barba nega ai suoi attori di apparire per gli applausi.

Eugenio Barba l'arte di far vedere

(Gallipoli 1936) è il maggiore prosecutore della ricerca grotowskiana. Dire *prosecutore* però non vuol certo dire *imitatore*. Del maestro Barba adotta la durezza dei training psicofisici degli attori e l'implacabilità nella direzione registica, la rinuncia al vecchio spazio teatrale e l'adozione di una scena fatta di oggetti necessari e simbolici, senza inutili abbellimenti. Ma i suoi spettacoli sono opere completamente diverse e originalissime. A diciotto anni Barba, figlio di un console della milizia fascista che lo voleva militare di carriera, si trasferisce a Oslo e per due anni lavora come marinaio su mercantili per l'Estremo Oriente. In seguito si laurea, sempre in Norvegia, in storia delle religioni. Vince una borsa di studio e si trasferisce in Polonia, dove per tre anni, 1961-1964, sta *seduto*, come dice lui stesso, ad osservare il lavoro di Grotowski, praticamente suo coetaneo, avendo il polacco solo tre anni più di lui. L'esperienza polacca fortifica la

vocazione teatrale. Nel 1965 Barba scrive un libro, *Alla ricerca del teatro perduto*, che fa il punto su quanto maturato negli anni dell'apprendistato con Grotowski. Ma intanto, nel 1964, aveva fondato a Oslo l'*Odin Teatret* e iniziato a lavorare con giovani aspiranti attori, imponendo loro un training fisico massacrante. Molti lo abbandonano prima ancora di arrivare a uno spettacolo. La prima sede è un ex rifugio antiaereo, squallido e soprattutto, come hanno in seguito raccontato gli attori *sopravvissuti*, gelido. Barba vuole un gruppo selezionato, fortemente motivato e disposto a una grande disciplina. Il teatro per lui, come per il suo maestro Grotowski, non è un mestiere come gli altri, impone una scelta di vita, una totale dedizione. Il primo spettacolo, *Ornitofilene* (1965) è realizzato in uno spazio simile a un'aula di tribunale, con gli attori che recitano in mezzo al pubblico. Ogni attore piega la propria espressività gestuale e vocale a registri diversi per interpretare diversi perso-

naggi. Lo stile recitativo è misto: lirico, grottesco, drammatico. Ottenuta una certa fama con il primo spettacolo, Barba si trasferisce in Danimarca, a Holstebro, dove può godere di sovvenzioni pubbliche. Inizia una intensa attività dell'*Odin*, tra spettacoli, produzione di film didattici, riviste, attività culturale e formativa varia. La fama internazionale arriva con *Ferai* (1969), uno spettacolo sul potere dell'uomo sull'uomo, provocatorio, coinvolgente. Segue *Min far Hus (La casa del padre)* del 1972. La costruzione di *Min Far Hus* è un esempio chiaro di come lavora Barba. Non c'è un testo drammatico da studiare a memoria, ma solo un mondo narrativo *di riferimento*, in questo caso la vita e le opere di Dostoevskij. Gli attori, guidati e stimolati dal regista-guru, costruiscono durante lunghe sedute di prova dei frammenti fisici e vocali, che provano e riprovano, affinano, modificano, abbandonano per poi magari riprendere dopo qualche tempo, ecc. Il risultato è una *performance* indi-

viduale relazionata in modo più o meno stretto con il panorama di riferimento indicato inizialmente dal regista. Quello che conta in questa fase è la qualità espressiva delle sequenze costruite dagli attori, la loro capacità di attirare l'attenzione, di offrirsi come *segni* allo spettatore, di stimolare insomma la voglia di capire cosa sta succedendo. Possono essere brani fisici muti, simili a azioni di mimo o di danza, oppure brani vocali, detti o cantati. In *Min Far Hus* gli attori durante le prove hanno inventato un linguaggio artificiale che ha la sonorità del russo, senza essere russo. Ci si può immaginare quanto lavoro abbia comportato inventare di sana pianta una lingua inesistente! La seconda fase è quella più strettamente registica. Barba utilizza le sequenze costruite dagli attori come materiale da costruzione. Lui fa un'operazione di selezione, di affinamento e di montaggio. Crea relazioni, allo scopo di costruire uno spettacolo a più strati, inintelligibile nella sua totalità, ma affa-

scinante. Si ha la sensazione di assistere a qualcosa di vero, che sta accadendo sotto i nostri occhi, ma non capiamo bene che cosa, anche se i singoli frammenti sono luminosi, chiarissimi. Un concentrato serratissimo di momenti umani, di vita. Come una serie di specchi in cui di volta in volta ci si vede secondo una angolatura diversa. Insomma una metafora lancinante della complessità misteriosa dell'esistenza. *Min Far Hus* è uno spettacolo pervaso da una grande energia, selvaggia, giovanile, ironica, appassionata, venata di follia. Si aveva la sensazione, guardandolo, di essere di fronte a un distillato di esperienza umana. Tralasciata, a forza di sintesi, ogni elemento narrativo superfluo, resta l'essenza delle emozioni e delle relazioni umane, un labirinto di immagini indimenticabili. Ma Barba attribuisce una grande importanza anche all'ascolto. Sa bene che è l'orecchio che dà il senso alle cose. Già Stanislavskij, tanto tempo prima, aveva curato *colonne sonore* che restituivano

l'essenza di un mondo. Barba va oltre e affida all'udito la conduzione dell'esperienza. *Min Far Hus* ha il suono popolare e struggente della fisarmonica, come base, e poi ci sono tutte le voci, i rumori, in una partitura così fitta e continua da diventare una trascinate sinfonia umana, il rumore dolce e terribile della vita. Lo spettacolo lo hanno visto in sessanta alla volta. Lo spazio era un rettangolo di 15 metri per 10. Il pubblico seduto sulle panchine ai lati del rettangolo. Unico addobbo, festoni di lampadine come in una festa paesana. Gli attori sempre in scena, nello spazio dell'azione, oppure, in attesa del proprio turno, alle spalle degli spettatori. Altri spettacoli di Eugenio Barba: *Come! And the day will be ours* (1976), *Le ceneri di Brecht* (1980), *Judith* (1987), *Talabot* (1988), *Itsi Bitsi* (1991), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Salt* (2002). Nel 1979 Barba crea l'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), un workshop internazionale che riunisce specialisti di

teatro, antropologi, scienziati e maestri di diverse tradizioni teatrali. Libri di Barba: *Anatomia del teatro* (1983), *Al-dilà delle isole galleggianti* (1985), *La canoa di carta – trattato di antropologia teatrale* (1993).



Scena di uno spettacolo dell'*Odin Teatret*, diretto da Eugenio Barba. Gli attori di Barba recitano, cantano, suonano e danzano. Si tratta di una recitazione *acrobatica*.

Torgeir Wethal performer

A diciassette anni fu tra i primi membri dell'Odin Teatret. Vi lavorò per 46 anni, come attore e con altre mansioni, fino alla morte nel 2010. Compare, giovanissimo, insieme a Cieslak, in un famoso film didattico sul *training* dell'attore, disciplina ideata da Jerzy Grotowski e sviluppata da Eugenio Barba.



L'attrice Roberta Carreri nello spettacolo *Sale* (2002), regia di Eugenio Barba. Negli spettacoli di Barba le azioni più semplici e antiche acquistano forza poetica, evocativa. Il teatro, per Barba, *svela*.



Iben Nagel Rasmussen, una delle prime attrici a far parte dell'Odin Teatret.



Due immagini da *Il sogno di Andersen* (2004), regia di Eugenio Barba. L'Odin Teatret è una espressione di punta del *teatro di ricerca*, che nella seconda metà del Novecento ha approfondito i rapporti tra le diverse culture teatrali del mondo. Si tratta di un teatro fuori dai ritmi commerciali dei normali teatri di produzione. Le compagnie di ricerca dedicano alle prove tutto il tempo che ritengono necessario.



Peter Stein realizza spettacoli grandiosi, in spazi alternativi allo spazio teatrale, in sintonia con una tendenza di tutta l'avanguardia teatrale europea. Nel 1970 a Berlino fonda la

Schaubühne, un esempio di collettivo teatrale, all'interno del quale le decisioni vengono prese discutendo con tutti gli appartenenti al gruppo compresi tecnici e amministrativi. Le regie di Stein si basano su una ossessiva analisi del testo, alla ricerca degli elementi ancora vivi, che possono ancora essere occasione di discussione appassionata. Il suo capolavoro è l'*Oresteia* di Eschilo, messa in scena due volte, nel 1980 e nel 1994. Stein ne cava fuori tutta la grandiosa valenza storica, sottolineando che si tratta di un testo che fonda la civiltà giuridica occidentale. Per certi versi può essere considerato un seguace di Stanislavskij. Per la sua devozione al testo, per il suo *naturalismo* esasperato, per il suo amore per Cechov.

Peter Stein il maestro dell'*Oresteia*

(Berlino, 1937) è un regista complesso, inquieto, che ha seguito strade apparentemente divergenti, sconnesse. La sua prima formazione è fatta di letteratura. Poi vengono l'interesse per la società e Brecht. Poi Stanislavskij. A volte si ha l'impressione che sia un naturalista post-moderno. A volte sembra Ronconi. Ama le macchine. O Bob Wilson, del quale ammira la capacità di scomporre il movimento. Ma non bisogna lasciarsi ingannare. In realtà è sempre Stein e la cifra della sua ricerca è l'insoddisfazione perenne, la mai saziata sete di sperimentazione, insieme a una vera devozione per il testo. Il senso profondo della sua arte è il sentimento della storia come tragedia. La storia è una macchina infernale che stritola i suoi figli, che non hanno nessuna possibilità di sottrarsi. Nel *Tito Andronico*, realizzato in Italia nel 1989 per il Teatro Stabile di Genova, c'è una scena in cui alcuni uomini armati di spada fanno a pezzi un tale che è nascosto alla vista

del pubblico perché è in un pozzetto. Ma sotto i colpi feroci, sferrati con odio, saltano fuori brandelli di corpo, arti. Un burattino tragico fatto a pezzi. Stein ha dedicato ore di prove a questa scena, per arrivare al ritmo che trasfigurasse l'azione. Da un atto di consueta criminalità a una tragica chiosa sulla ferocia della storia. Tutto lo spettacolo emana il senso della macchina inumana, inarrestabile. A un certo punto la scenografia, di pareti di cemento, si muove, avanza e si stringe sui personaggi, li schiaccia, mentre finestre e porte sbattono da sole come vive. Gli attori recitano in modo convulso, innaturale. Un senso greve della vicenda umana. Tragico nel senso più antico del termine. Davvero Stein era destinato a mettere in scena, come nessuno nel Novecento, la tragedia greca. Nel 1970 Stein fonda il collettivo teatrale della *Schaubühne* di Berlino, del quale resta a capo fino al 1985. Ne fanno parte attori di livello eccezionale: Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe, Michael König, con i quali realizza

spettacoli innovativi, che stravolgono la struttura dello spazio scenico. Stein realizza i suoi spettacoli in studi cinematografici, in fabbriche, in alberghi in disuso. E' l'epoca delle grandi riscritture dei classici e della esplorazione dei linguaggi possibili. In *I villeggianti* (1974) da Gorkij, il *naturalismo* di Stein raggiunge il parossismo. La scena è coperta di vera terra, con vere betulle piantate, i mobili sono scelti con precisione da antiquario, maniacale. E gli attori volgono tranquillamente le spalle agli spettatori, sussurrano tra loro, non si preoccupano se il pubblico sente o no. Una versione estrema della *quarta parete*. In *Il Principe di Homburg* (1972) da Kleist, la tetraggine del protagonista diventa una scena in stile simbolista, alla Craig, tutta di velluto nero, chiusa al mondo esterno, dal quale arrivano non messaggi, ma brandelli di messaggi, indecifrabili. In *Peer Gynt* (1971) da Ibsen, il pubblico avvolge una scena che è quasi un museo di scienza naturale, o un'isola dopo il diluvio, piena com'è di

grandi animali impagliati. Nella *Madre* (1970) da Gorkij era invece la scena che avvolgeva il pubblico. Stein dedica molto tempo alla preparazione degli spettacoli. Discute con gli attori sulla necessità di mettere in scena un testo, sui suoi significati, sui personaggi, su come organizzare il lavoro. Guida il suo gruppo di attori, come faceva Stanislavskij, in viaggi di ricognizione: una crociera in Grecia, una visita alla città natale di Cechov, una permanenza in Inghilterra prima di *Come vi piace*. Nel 1980 Stein mette in scena l'*Oresteia* di Eschilo, nove ore di spettacolo, preceduti da mesi di preparazione, di discussioni e di prove. Tra l'altro Stein ha confrontato trenta traduzioni diverse dell'opera, con l'accanimento filologico che è una caratteristica costante del suo approccio ai testi. Certo *Oresteia* è il suo capolavoro: "il vero culmine creativo del regista che arriva ad abolire la scena, sostituita dal muro del Palazzo, situando in mezzo agli spettatori seduti per terra su bassi gradini il cantilenante

coro da cui escono via via i personaggi ripercorrendo la storia dell'uomo e del teatro" (Franco Quadri). Stein (che rimetterà in scena l'*Orestea* a Mosca nel 1994 con la compagnia dell'Armata Rossa, replicando il grande successo internazionale) considera la trilogia eschilea come un testo alla base della civiltà giuridica occidentale. Gli attori sono in costume contemporaneo. Il testo viene trattato come un testo contemporaneo. Non nel senso che Stein voglia in qualche modo *attualizzare* l'opera di Eschilo, ma nel senso che di quell'opera il regista vuole sottolineare tutti i significati che ancora oggi hanno una grande forza: il senso della colpa e della responsabilità individuale, il rapporto tra delitto e punizione, il valore dei legami familiari, e soprattutto il valore della giustizia, non come astratto sentimento ma come concreta procedura del giudicare. Del 1996 è un memorabile *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, realizzato al festival di Salisburgo, del quale Stein, in quegli anni, è

direttore artistico. Ancora più imponente dell'*Orestea* è il *Faust* di Goethe in versione integrale, della durata di sette giorni, realizzato nel 2000 all'Expo di Hannover. Opera grandiosa ma certamente meno incisiva dell'*Orestea*. Nel 2009 la versione teatrale, in italiano, del romanzo *I demoni* di Dostoevskij. Spettacolo colossale, cinematografico, della lunghezza di nove ore, con trenta attori. *I Demoni che Fëdor Dostoevskij descrive nel suo romanzo* – scrive Peter Stein nelle note di regia - *sono le malattie, le deformazioni, le pazzie di una giovane generazione che ha perso la fede nella religione diventando vittima dell'ideologia.*



Il giardino dei ciliegi, festival di Salisburgo, 1996, regia di Peter Stein. Scene di Karl Ernst Herrmann. Spettacolo raffinato. Cechov è uno degli autori più amati da Stein.



Due immagini dalla *Oresteia* messa in scena da Peter Stein con la Compagnia dell'Armata Rossa di Mosca nel 1994. Stein ha affermato che solo gli attori russi sono oggi in grado di recitare con senso della verità l'antica tragedia greca. Per via delle immense tragedie del loro popolo, per la profondità della loro cultura nazionale, per il senso dell'onore, per la concezione sacra del proprio appartenere alla patria russa.



Tre immagini da *I demoni*, 2009, regia di Peter Stein. Alla domanda Perché uno spettacolo così lungo? Stein rispose: Nella riduzione di Camus si sente la terribile costrizione del busto in cui ha ficcato il testo di Dostoevskij. Il dialogo dei personaggi è ridotto allo scheletro. E invece la vicenda non può che nascere dalla chiacchiera, la chiacchiera russa, che in Dostoevskij è importantissima, “patetica”. Anch’io ho tagliato come un pazzo, ma volevo lasciare questa salsa della chiacchiera, che dà emozioni.



Patrice Chéreau, (Lézigné 1944), regista precocissimo, negli anni Settanta è, con Ronconi, Grüber e Stein, l'incarnazione del giovane regista iconoclasta. Lavora sia in teatro che nel

cinema, per il quale ha diretto un capolavoro dalla intensità barocca, *La regina Margot*. Ottiene grande consenso con la regia *dell'Anello del Nibelungo* di Richard Wagner al Festival di Bayreuth, diretto da Pierre Boulez (1976). Negli anni Novanta dirige *Wozzeck* di Alban Berg (1992) e il *Don Giovanni* di Mozart (1994) al Festival di Salisburgo, nel 2008 *Tristano e Isotta* alla Scala. Nel 2003 una famosa *Phèdre* di Jean Racine. Le sue regie sono ricche, corporee. Chéreau ama l'intensità delle passioni, vissute come dramma, amore e morte. I personaggi si scrutano, si avvicinano uno all'altro di corsa, come portati da un vento, si allontanano altrettanto rapidamente.

Nel 1976 il mondo della lirica fu messo in subbuglio da un giovane regista che *aveva osato* mettere le sue

mani blasfeme sul tabernacolo dei
melomani, Bayreuth. Quel giovane
era un francese di nome

Patrice Chéreau il vento della passione

alla sua prima regia lirica. Si trattava niente di meno che dell'*Anello del Nibelungo*, la tetralogia wagneriana, uno dei capolavori dell'opera lirica di ogni tempo. E sul podio c'era il mitico Pierre Boulez. Prima di allora il trentenne Chéreau aveva diretto *L'héritier du village* di Marivaux nel 1965 e altro di Shakespeare, Molière e Marlowe. Nel 1970 aveva fondato un proprio gruppo artistico, con cui nel 1973 allestì *L'eterna questione* di Marivaux, uno spettacolo che aveva colpito gli appassionati. Aveva anche girato un film, *Un'orchidea rosso sangue*, 1975, tratto da un giallo di James Hadley Chase, ma con scarso successo. Ora il celebre direttore e compositore Pierre Boulez lo chiamava a dirigere l'immensa opera di Wagner. Gli anni Settanta erano anni di aneliti rivoluzionari. C'era molto di vecchio da fare fuori. Il rito di Bayreuth era una di quelle cose che i

giovani artisti non sopportavano più. Regie ripetitive, sempre il solito pubblico, atmosfera da chiesa, mondanità. I contenuti drammatici originali, in questa situazione, avevano finito per sciogliersi nella noia. Chéreau cambiò ambientazione: il fondo del Reno divenne una centrale idroelettrica, gli dei, padroni d'industria in doppiopetto. Il mondo magico della mitologia era diventato il mondo concreto, ferrigno, della rivoluzione industriale. L'opera ne risultò rivitalizzata. I personaggi uscivano dalla naftalina per ritornare alla loro potenza drammatica. Fu uno scandalo, si gridò al sacrilegio, ma poi si capì l'importanza epocale dell'operazione e un po' alla volta quello spettacolo, o meglio quei quattro spettacoli, trattandosi di quattro opere collegate, hanno finito per diventare un classico, intrisi com'erano dello spirito di quegli anni. Chéreau ha una mente inquieta, è sempre in cerca di nuove sollecita-

zioni. Nell'opera ha realizzato altre grandi regie, come il *Wozzeck* di Alban Berg (1992) e il *Don Giovanni* di Mozart (1994) al festival di Salisburgo, per arrivare al *Tristano e Isotta* alla Scala nel 2009. Per il cinema *La regina Margot*, 1994, fosco quadro dalle tinte barocche, che racconta l'eccidio degli ugonotti nelle notte di san Lorenzo; *Intimacy* (2000) e *Gabrielle* (2005), due film sulla potenza della passione erotica, ecc. Anche l'austera *Fedra* di Racine (2003) mette in scena la passione amorosa, non come gioia o soddisfazione vitalistica, ma come tormento e dannazione. Chéreau ha allestito lo spettacolo in un capannone industriale, agli Ateliers Berthier, vicino alla Porte de Clichy. La scenografia di Peduzzi è quasi nulla: gli spettatori si fronteggiano, come testimoni su fronti avversi. L'azione è al centro, nel lungo rettangolo tra le due gradinate. Su un lato c'è la facciata con la riproduzione scenografica di uno

dei tempi mortuari di Petra, che cambia colore durante lo spettacolo, dal blu notte all'ocra al bronzo dorato. Una passerella immette a questa reggia funerea, scomparendo in una porta piccola come un loculo. Sull'altro lato un ascensore porterà alla vista il cadavere di Ippolito. Ippolito indossa una giacca chiara direttamente sulla pelle, senza camicia, sotto un cappottone. Fedra ha una gonna a metà polpaccio, blu scuro, con cappotto anch'essa. Teseo è vestito di rosso, con cappotto che tocca terra. Tutti i personaggi sono avvolti di buio, illuminati dal seguipersona. La regia punta tutta sulla parola, né con Racine si può fare diversamente. Nella parola Chéreau sa trovare la potenza del sesso che trascina alla perdizione. Lo spettacolo inizia senza preavviso, quando ancora alcuni spettatori stanno per sedersi, senza nessun segnale luminoso, buio o altro. Irrompe in scena il giovane Ippolito seguito da Teramene e comin-

ciano il loro dialogo incuranti del breve rumore di sottofondo. Il contatto con il pubblico è strettissimo. Lunghi momenti di stasi, in cui tutto avviene nella parola. Poi improvvisi movimenti, rapidissimi, violenti. Il finale è barocco, sanguinoso, con il corpo di Ippolito coperto di piaghe e il padre Teseo che si sporca la faccia con il sangue del figlio, morto per la sua ingiusta maledizione, Fedra in terra suicida col veleno.



Phèdre di Jean Racine, regia di Patrice Chéreau (2003). Eric Ruf, nei panni di Ippolito, lo sventurato figlio di Teseo. La recitazione è a contatto di gomito con il pubblico.



Phèdre di Jean Racine, regia di Patrice Chéreau (2003). L'entrata di Fedra , Dominique Blanc, posseduta dal desiderio per il figlio del marito e affranta dalla fatica di tenere il segreto del suo amore.



Fedra dichiara il proprio amore *incestuoso* a Ippolito, figlio del marito, che ascolta sbigottito.



Phèdre di Jean Racine, regia di Patrice Chéreau (2003). Teseo, Pascal Greggory, capisce di aver ingiustamente condannato a morte il figlio, dando retta alle false accuse della moglie Fedra.



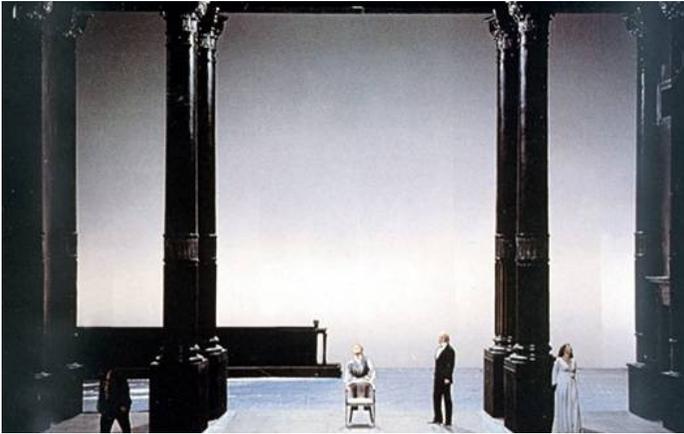
Mentre Teramene, Michel Duchaussoy, racconta
come è morto Ippolito, il corpo del giovane
scende in scena tramite un montacarichi.



Phèdre di Jean Racine, regia di Patrice Chéreau (2003). Fedra muore suicida. Si è avvelenata in preda al rimorso per aver ingiustamente accusato Ippolito di aver tentato di violentarla.



Teseo si imbratta il viso con il sangue del figlio, ucciso da un mostro evocato da una sua maledizione. Lo aspetta un futuro di solitudine e di rimorso. La sposa è morta suicida. Il figlio è morto innocente.



Due immagini da *L'anello del nibelungo* di Wagner, regia di Patrice Chéreau, Bayreuth, 1976. Spettacolo storico, che ha interrotto una tradizione ormai sclerotizzata.



Due scene dal *Tristano e Isotta* di Wagner, regia di Patrice Chéreau, scene di Richard Peduzzi, costumi di Moidele Bickel, direttore Daniel Barenboim, La Scala, 2007. Anche qui cappotti, abiti di uomini e donne del nostro tempo, ma senza precisa appartenenza. Il rapporto tra amore e morte è un tema centrale nella visione di Chéreau. Bevuto il filtro d'amore, i due prima si guardano da lontano, poi si avvicinano gli occhi fissi negli occhi, lui si inginocchia e bacia il lembo della sua veste. Infine si buttano uno sul corpo dell'altro con una passione fuori da ogni controllo.



Bob Wilson è uno dei più prestigiosi registi internazionali. Collabora con le più importanti istituzioni teatrali e operistiche e realizza spettacoli giganteschi con centinaia di attori e budget altissimi, come nel caso di *Civil Wars*, realizzato in occasione delle Olimpiadi di Los Angeles. Ma i suoi spettacoli più originali sono quelli in cui ha proposto un modo del tutto nuovo di percepire lo spettacolo. Si è trattato di *landscape play*, cioè di spettacoli da guardare come si guarda un paesaggio, muovendo lo sguardo qua e là e costruendosi così una propria verità. *Quadri* in lento movimento più che spettacoli nel senso proprio del termine. Azioni lentissime, oggetti proposti senza alcun apparente nesso logico. Il

tutto tenuto insieme da strutture compositive rigide, simili a quelle della musica seriale. Il suo capolavoro, *Einstein on the Beach* (1976), con musiche di Philip Glass, è una vera opera, anche se non racconta nessuna storia. Una delle invenzioni teatrali e musicali più innovative del secolo XX. Azioni ripetute in modo ossessivo, incantatorio, con variazioni minime, appena percettibili. Musica adeguata, ipnotica, di rara bellezza. Meraviglioso uso delle luci. Grande potenza visionaria.

Robert Wilson ingegnere del tempo

(Waco, Texas, 1941). Ogni regista sa che sulla scena il ritmo è tutto. I significati e le emozioni sono percepibili solo se inseriti in un ritmo. E il ritmo è l'incarnazione del tempo. Bob Wilson ha concertato tutto il suo lavoro registico sulla sperimentazione ritmica. Il suo grande soggetto è il tempo. Già nel suo primo spettacolo *Deafman's glance* (*Lo sguardo del sordo*, 1970) lo spettatore si trova proiettato in una dimensione temporale insolita. Wilson aveva lavorato al recupero di ragazzi cerebrolesi. Lo spettacolo è la conseguenza di questo lavoro. Le scene vengono proposte dentro una lentezza straniante. Il gran correre del mondo rallenta e lo spettatore contempla i fatti e le cose. Il tempo necessario per osservare e conoscere è lungo. Anche in Wilson, come in tanti altri registi del secolo XX, agisce fortemente la cultura tradizionale d'Oriente. La sequenza *Assassinio dei bambini* che fa parte di *Deafman's glance* è composta di tredici

azioni base della durata di un'ora. Il movimento è talmente lento da risultare quasi impercettibile. Il gesto è scomposto nei suoi elementi costitutivi. Il concetto poetico che sta alla base di questo e dei successivi lavori di Wilson è che l'*opera* (così chiama i suoi spettacoli Wilson) non è un dramma sequenziale, coi fatti che si susseguono nella linea del tempo, ma un *paesaggio*. Il paesaggio è fermo. È lo sguardo di chi lo osserva che si muove. il paesaggio non scorre nel tempo. Si tratta della poetica del *landscape play*, già teorizzata da Gertrude Stein. Gli spettacoli del regista texano sono quadri che lentamente si muovono. Con la sua Byrd Hoffman School of Byrds Wilson realizza spettacoli sontuosi, di grande impegno finanziario, di solito su palcoscenici d'opera: scenografie grandiose, costumi, canto, danza, moltissimi interpreti. Unanimemente è *Einstein on the Beach* (1976) lo spettacolo considerato il suo capolavoro. Budget di un milione di dollari. In questo caso si

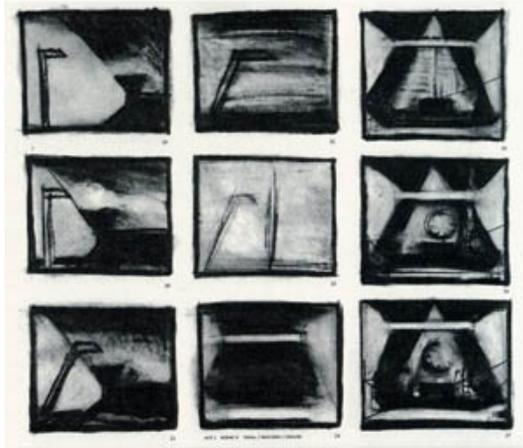
tratta di una vera e propria opera con tanto di libretto e di musica vocale e strumentale. La musica è quella ipnotica di Philip Glass. Presentata al festival di Avignone il 25 luglio 1976, l'opera viene immediatamente riconosciuta come un capolavoro epocale. *Einstein on the Beach* è articolata in quattro atti, nove scene e cinque *Knee Plays*, interludi orchestrali di raccordo (*knee* in inglese vuol dire ginocchio), che vengono eseguiti davanti al sipario, mentre dietro si cambiano le scene. Non c'è una trama, come non c'è in nessuno degli spettacoli di Wilson. Tutti gli elementi dello spettacolo, le strutture scenografiche, i corpi degli attori, le voci, la musica, sono in relazione spazio-temporale tra di loro. Non c'è una storia da raccontare, ma una serie di immagini che si sviluppano, secondo regole di simmetria, di opposizione, di aggregazione e di scomposizione degli elementi. Wilson ha usato a proposito l'espressione "costruzione di un edificio". È una sorta di edificio magi-

co-numeric, simile a certe costruzioni letterarie o figurative tipiche dell'utopia rinascimentale. Ogni sequenza, dalla più piccola azione al susseguirsi delle scene, è strutturata secondo l'ordine elementare 1-2-3. Schema dell'opera: *Knee Play 1*, atto primo (1. Treno I, 2. Processo I); *Knee Play 2*; atto secondo (3. Campo-astronave I, 1. Treno II); *Knee Play 3*, atto terzo (2. Processo II, 3. Campo-astronave II); *Knee Play 4*; atto quarto (1. Edificio del treno, 2. Letto del processo, 3. Astronave - interno della precedente astronave); *Knee Play 5*. Wilson ha strutturato l'*Einstein* anche come una sequenza ripetitiva di tre differenti tipi di angolazione o piani pittorici: i *Knee Plays* sono eseguiti in primo piano, di fronte al sipario (mentre viene effettuato il cambio delle scene). Le scene del treno, del palazzo, dell'aula di tribunale e della cella di prigione sono a una profondità di campo intermedia. Le scene in cui agiscono i danzatori - il campo aperto e l'immenso interno

dell'astronave dell'apoteosi finale – occupano tutto il palcoscenico. Wilson, che ha una formazione figurativa e di architetto, dà un valore pittorico a questi tre livelli: ritratto, natura morta, paesaggio. Al *ritratto* corrisponde una espressività tenue, “di pelle”, alla *natura morta* una espressività media, “di carne”, al *paesaggio* una espressività esasperata “di ossa”. Il riferimento a Einstein riguarda lo spazio-tempo relativizzato. Ciò che avviene può durare una frazione di secondo o un'ora o un tempo infinito. Dipende dal punto di osservazione. Lo spettatore assiste a una serie di immagini *di sogno*, dove spazio e tempo non sono quelli soliti perché i movimenti sono alterati. Tavole pittoriche come rebus, che spaziano le consuetudini percettive. A molti Wilson appare come un erede dei surrealisti. Porta in scena oggetti che non sembrano avere nessuna relazione con il resto e tra di loro. In *A Letter for Queen Victoria* (1974), per esempio, un cocodrillo impagliato, un vassoio di lat-

tuga, un sasso. In *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), una sedia che pende dal soffitto, una spiaggia di sabbia su cui sta seduta una donna nera con un uccello impagliato, una tartaruga che attraversa lentamente tutta la scena, gente che corre, quaranta bambinaie nere che ballano, Freud e sua figlia. La realtà che tiene tutto è la struttura spazio-temporale ferrea. Gli oggetti e gli eventi si inseriscono dentro una partitura in tutto simile a una vera partitura musicale. È lì che trovano il loro senso. Una immagine si forma lentamente, sfuma, mentre un attore attraversa la scena camminando a ritroso. Ci mette venti minuti. È il suo movimento che aggrega quello che gli avviene intorno. Intanto scendono cose dal soffitto. Si accende una luce, arriva una musica di danza. Cambia il colore della scena... ogni evento in relazione numerica, spaziale con gli altri. Un teatro altissimamente formalizzato, inquietante, ipnotico, che sembra voler inneggiare alla incomprendibilità del mondo. Le

cose non sono conoscibili in sé. Si può solo tentarne una interpretazione creando relazioni. Ma l'individuazione del senso non dura. Immediatamente dopo tutto cambia. E ricominciamo a cercare il significato. Gli oggetti si caricano di forza simbolica perché inseriti in un contesto straniante. Accendono la capacità di attribuire significato. Provocano le letture più disparate. O l'abbandono incantato alla presenza delle cose. Come appunto nei sogni. A chi gli ha chiesto di cosa parlano i suoi spettacoli, Wilson ha risposto: *di niente. Come quando sei piccolo e i tuoi genitori ti chiedono che cosa stai facendo, e tu rispondi: oh, niente!*



Storyboard di Bob Wilson per *Einstein on the Beach* (1976). Wilson prepara I suoi spettacolo con cura meticolosa, creando formidabili strutture complesse, simili a partiture musicali.



Robert Wilson. *Einstein on the Beach* (1976).
<http://sdcc3.ucsd.edu>



Una immagine di *Einstein on the Beach* al
Metropolitan di New York.

Photo © Byrd Hoffman Foundation, Inc. Source:
Katharina Otto-Bernstein, *Absolute Wilson: The Biog-
raphy*, (Munich: Prestel, 2006), p. 152.



Una immagine di *Einstein on the Beach* a Bobigny nel 1992. Gli interpreti di Wilson sono più danzatori che attori.

L'Italia arranca...

Nella prima parte del Novecento il sistema teatrale italiano è paralizzato. Mentre in ogni parte d'Europa si va imponendo secondo varie modalità il teatro di regia, in Italia domina ancora il teatro dell'attore. Ci sono scarsi fermenti. Le suggestioni che arrivano da fuori smuovono appena le acque stagnanti. Virgilio Talli, che è un capocomico straordinariamente intelligente, stimatissimo tra l'altro da D'Annunzio, del quale mette in scena varie opere, si lamenta, in una lettera del 1928 a Pirandello: *Io conosco questa sciagurata gente, amico mio, l'ho attorno da trentacinque anni, e ti posso garantire che non è cambiata d'un attimo. – Gli stessi bassi calcoli, le stesse violenze a base di interesse, di solo tornaconto personale, le solite invidie, le identiche vanità – e soprattutto la stessa ignoranza.* Sta parlando ovviamente degli attori. La ventata, intorno al 1910, del Futurismo con il suo *teatro di Varietà*

non ha risolto nulla, anche se ha messo in luce la necessità, sentita con eguale forza da ogni teatrante innovatore d'Europa, di coinvolgere il pubblico, di smuoverlo dalla situazione borghese di chi subisce lo spettacolo senza reagire in nessun modo. Il fatto è che è sbagliato l'obiettivo. Nessuno in Italia ha chiaro in mente che il rinnovamento del teatro può essere realizzato solo dall'avvento del teatro di regia, cosa che avverrà soltanto nel secondo dopoguerra. Silvio D'Amico (che pubblicò nel 1929 un libro intitolato *Il tramonto del grande attore*) sognava un teatro dove gli attori fossero sottomessi non al regista ma all'autore. Il *metteur-en-scène* (la parola *regista* entrerà nel vocabolario italiano solo nel 1932, inventata dal linguista Bruno Migliorini) secondo lui doveva essere il garante del messaggio dell'autore, il responsabile della corretta messa in scena delle intenzioni dell'autore. Una battaglia di retroguardia. Ancora in Italia non si ha la sensazione che lo spettacolo è una

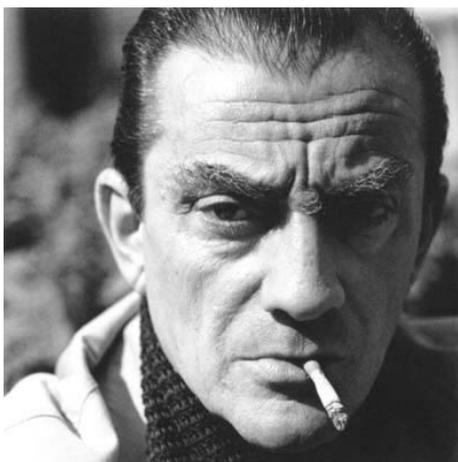
cosa autonoma rispetto al testo e che è il regista l'autore dello spettacolo, come già era ormai assodata in altre parti d'Europa. Nel 1926 nel manifesto del *Revisore* di Gogol, sotto il nome di Mejerchol'd c'era stampato appunto *Autore dello Spettacolo*. A Silvio D'Amico va comunque attribuito il merito di aver ottenuto dal regime fascista la fondazione di una Accademia d'Arte Drammatica a Roma, dalla quale usciranno schiere di attori preparati, abituati allo studio, e anche registi. Anche Pirandello si disperò a lungo lottando contro la palude teatrale italiana, fondando il Teatro d'Arte di Roma, che fallirà presto per motivi finanziari, ma che in ogni caso era anch'esso nella linea autore-attore. Manca all'Italia di quegli anni l'opportunità di vedere al lavoro coppie simili alle favolose coppie Cechov-Stanislavskij o Majakovskij-Mejerchol'd. Il grande autore c'era: Luigi Pirandello. Non c'è stato il grande regista. Perché non c'era la

cultura nazionale necessaria. E le regie più interessanti degli straordinari testi del drammaturgo siciliano saranno a lungo fuori dall'Italia. Regie come quella dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Georges Pitoëff (1923), che porterà Pirandello stesso a modificare considerevolmente il testo del suo capolavoro per l'edizione del 1925, facendo tesoro delle intuizioni del regista. In quello spettacolo, tra l'altro, i sei personaggi arrivavano in scena non da una porticina di servizio, come previsto dall'autore, ma dall'alto, calando sul palcoscenico con un montacarichi, avvolti di luce verdastra. Prima D'annunzio poi Pirandello hanno capito che il mestiere del regista deve essere autonomo rispetto a quello dell'autore e preminente rispetto agli attori, ma la situazione italiana, per la fortissima tradizione attoriale, per la miopia della classe politica (contro cui Pirandello scrive lettere di fuoco dal suo esilio tedesco, seguito alla chiusura del Teatro d'Arte di Roma), per l'arretratezza

culturale della borghesia, per mille altri elementi di ritardo civile, non permette la rigenerazione del teatro. Ci vogliono alcuni decenni ancora. E una guerra mondiale.

... e poi si mette al passo

Nell'immediato dopoguerra (1947) Paolo Grassi e Giorgio Strehler fondano il *Piccolo Teatro* di Milano, il primo teatro stabile in Italia. Il *Piccolo* diventa presto insieme alla *Scala* uno dei simboli culturali di Milano e uno dei maggiori teatri italiani. La guerra tra regista e attori è ancora dura. In una lettera Giorgio Strehler racconta: "Venti prove, erano un miracolo! Una lettura di un testo, una novità sconvolgente e noiosa. Ruggeri, là seduto, che durante una prova mi diceva: *Prego, Strehler, mi dica, com'è questa battuta?* E io giù a recitare la battuta davanti ai suoi occhi di ghiaccio. *Ah, è così, signor Strehler?*". Ma è una svolta. Ormai il teatro di regia è ineludibile anche in Italia. E i risultati saranno grandiosi.



Luchino Visconti famoso regista di cinema, è stato anche un grande regista di teatro. I suoi spettacoli degli anni Cinquanta hanno portato una ventata di aria fresca sui palcoscenici italia-

ni, ancora legati ai vecchi sistemi ottocenteschi, mentre in tutta Europa l'operazione di svecchiamento era iniziata già da tempo. Visconti è il primo vero *tiranno della scena* italiano. La sua personalità fortissima gli permetteva di dominare totalmente la situazione e di chiedere agli attori un impegno maggiore e diverso rispetto al passato. Impone lunghe prove a tavolino. Si pone come l'interprete unico del testo. Lui spiega cosa vuole e gli attori eseguono. Cambia il modo di concepire gli spettacoli goldoniani, che prima erano tutto un vezzeggiare folkloristico *finto Settecento* e li trasforma in verosimili affreschi. Ambienti e personaggi ne sono rinvigoriti, tornano a essere *veri*. Stessa cosa con l'opera lirica a partire da una *Traviata* alla Scala con Maria Callas, che diventa subito una pietra di paragone, perché fa giustizia di tutte le tradizioni ormai fasulle per riandare alla sostanza drammatica, ai conflitti interiori e tra i personaggi

Luchino Visconti il Goldoni mai visto

(Milano 1906 - Roma 1976), famosissimo regista di cinema, fu anche un grande regista teatrale. A lui si deve una potente azione di svecchiamento della scena italiana. Il lavoro di Visconti si basa sul dominio della visione del regista. Gli attori devono sottoporsi a una severa disciplina. Visconti è il primo che riesce ad abolire il suggeritore. Impone dieci, a volte quindici giorni di lavoro a tavolino sul testo. Lavoro utile, certo, ma preliminare. Imporre prova a tavolino così lunghe ha un valore simbolico. Il portatore della verità sul testo è il regista. O meglio, la visione del testo del regista è quella che verrà messa in scena. È lui che, come un insegnante, spiega agli attori il significato del testo in generale e di ogni singola battuta. *È il regista che ha la responsabilità dello spettacolo*, afferma Visconti, *ed è lui quindi che deve decidere ogni dettaglio, non l'attore, che ha una visione parziale*. Nel 1952 va in scena una memorabile *Locandiera* di Goldoni, che è una

rivoluzione. Goldoni non è visto come un autore di gustosi quadretti popolari, pittoreschi, *settecenteschi*, da mettere in scena con qualche pannello dipinto, nèi, tricorni e parrucche, da recitare con moine, inchini e leziosaggini, come era sempre stato. Il Goldoni di Visconti è quello che poi sarà per tutti: un grande drammaturgo del *vero*. La scena della *Locandiera* del '52, scenografo Piero Tosi in collaborazione con lo stesso Visconti, è luminosa, bianca, con una veduta ariosa sui tetti di Venezia. La recitazione concreta, da persone vere e non da maschere di carnevale. Grazie a questo spettacolo viscontiano, anche in Italia appare chiaro a tutti ormai che solo il teatro di regia è capace di veri atti critici nei confronti del testo. Un Goldoni così nessuno se l'era mai sognato. Anche in Italia l'attore inizia a cedere il posto al regista. La scena cambia padrone. La visione *storicistica* di Visconti, che è stato aiuto del regista Jean Renoir, maestro del cinema naturalista francese,

si impone sulla scena italiana. Visconti rivoluziona anche la messa in scena dell'opera lirica. Nella stagione 1954-55 allestisce per la Scala tre opere: *La vestale* di Spontini, *La sonnambula* di Bellini e *La traviata* di Verdi. *Traviata*, con la Callas, ha lo stesso effetto dirompente della *Locandiera*. Per la prima volta un'opera è messa in scena con intenti naturalistici. Quando Violetta canta il lungo monologo "E' strano" una cameriera riordina il salone. Quando attacca la cabaletta, Violetta getta per aria le scarpe! Di colpo Visconti cancella cent'anni di abitudini interpretative diventate stantie e riporta alla originaria potenza drammatica il dramma verdiano. E tutta l'ipocrisia borghese, che in nome di un perbenismo feroce condanna la protagonista dell'opera di Verdi al sacrificio estremo d'amore, balza agli occhi dello spettatore come mai prima. Nella *Ifigenia in Tauride* (1957) di Gluck Visconti sposta l'ambientazione dalla antica Grecia al Settecento, avviando una pratica di-

ventata poi comune: spostare le epoche di ambientazione per trovare nuovi significati. Con Visconti il teatro d'opera finisce di essere soltanto musica, da ascoltare e basta, con scene approssimative e recitazione abborracciata, e diventa vero e proprio teatro, con la differenza che gli attori invece di parlare cantano.



Una scena della *Locandiera*, regia di Luchino Visconti (1952). Goldoni non è più un autore rococò, ma un osservatore acuto della realtà del suo tempo. Via paraventi e decorazioni leziose, la scena diventa una poetica realtà di colori chiari, ispirati alla pittura di Pietro Longhi e di Giorgio Morandi. La scenografia era dello stesso Visconti e di Piero Tosi.



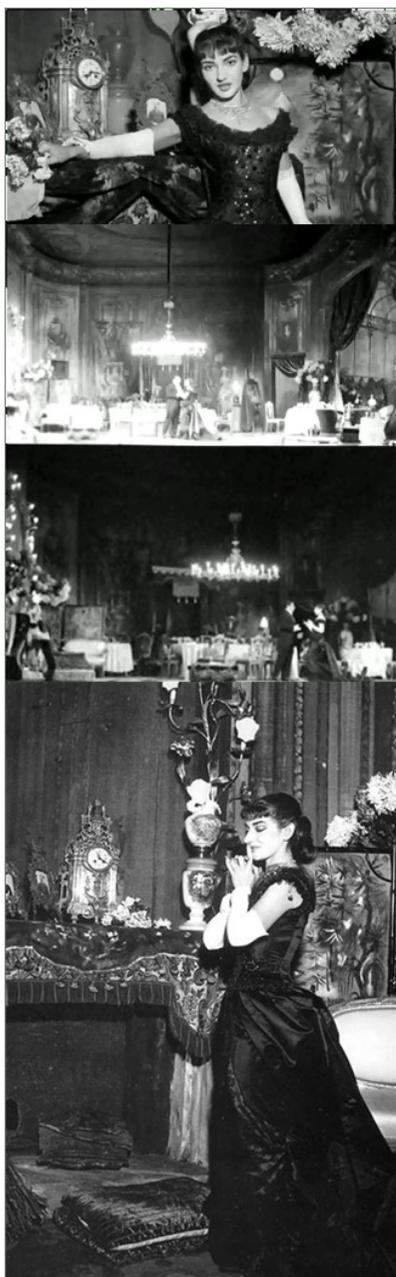
La locandiera di Visconti aveva un cast eccezionale: Marcello Mastroianni era Ripafratta, Paolo Stoppa Il Marchese, Gianrico Tedeschi Il Conte, Rina Morelli Mirandolina, Giorgio De Lullo Fabrizio e Rossella Falk Ortensia. Nella foto, a sinistra la Morelli, in centro Mastroianni, a destra Giorgio de Lullo.



Visconti, con il farfallino, alla prima della *Locandiera*. I panni stesi divennero proverbiali, il simbolo di questo allestimento. Portavano sulla scena la vita di tutti i giorni. La verità quotidiana al posto delle falsità smancerose. A destra l'armadio semiaperto fa vedere il suo contenuto di altra biancheria. Visconti è un maestro del cinema neorealista italiano (*Rocco e i suoi fratelli*) e la sua attenzione per la materialità della vita ha determinato le sue innovazioni teatrali.



Maria Callas nella *Vestale* di Gaspare Spontini,
regia di Visconti, Teatro alla Scala , 1954.



Maria Callas la traviata nella Traviata di Verdi, regia di Visconti, Teatro alla Scala, 1955. La cantante statunitense seguì con talento i consigli del regista e diede dell'eroina verdiana una interpretazione memorabile, realistica. Tra tutte le cantanti liriche, la Callas fu quella più dotata dal punto di vista della recitazione. Il suo era un temperamento d'attrice fortemente drammatico. Donna, colta, musicista di piena competenza, dalla personalità prorompente e dalla vita sentimentale romanzesca, Maria Callas era adorata dal pubblico di tutto il mondo e divenne uno dei primi fenomeni divistici di massa. Fu anche splendida attrice cinematografica nella Medea (1970) di Pier

Paolo Pasolini, dall'omonima tragedia di Euripide.

La scena della Traviata del '55 era ricca, tutta di oggetti veri. La ricchezza della scena era una vera mania per Visconti che non ammetteva che si creasse uno spettacolo con oggetti finti. Tappezzerie, orologi, arredi, tendaggi, costumi, lampadari, soprammobili, tutto era vero e... molto costoso. Visconti è il prototipo del regista italiano che costa molto. All'inizio delle prove diceva ai suoi aiuti: da questo momento guerra alla produzione. Esigeva per il teatro quello che si spendeva per il cinema.



Giorgio Strehler è il regista per antonomasia, sinonimo di teatro, non solo in Italia. Fonda,

in piena ricostruzione postbellica, il *Piccolo Teatro* di Milano e porta avanti una autentica rivoluzione della scena italiana, basata sul binomio teatro - cultura. Le sue scelte drammaturgiche sono sempre guidate da un progetto culturale: Goldoni, per evidenziarne la potenza realistica e musicale; Shakespeare, per mettere in luce *il gioco dei potenti*, la poesia dell'azione; Brecht, per aggiornare anche il teatro italiano con tematiche sociali. Alle prove Strehler è il depositario della verità. La griglia registica è fitta. Gli attori però non ne risultano schiacciati, ma sublimati. Sicuri di essere guidati come meglio non si può, nuotano nello spazio registico come pesci nell'acqua. Il tocco registico di Strehler è personalissimo. In ogni sua opera si può intuire quasi un aspetto autobiografico. Ama le sfumature di colori, la poesia delle voci ben orchestrate, i silenzi pieni di patos. Ma anche la violenza improvvisa delle decisioni eroiche, i subbugli della storia. Suo lo spettacolo italiano più famoso nel mondo, *Arlecchino servitore di due padroni*, in scena da più di cinquant'anni.

Giorgio Strehler il tiranno mago

(Trieste 1921 - Lugano 1997) è il più glorioso tra i registi italiani di teatro. Strehler considerava il lavoro del regista come un servizio al testo. Questo non mortifica la creatività del regista. Infatti le regie di Strehler, anche quando si tratta di classici, sono molto originali, soprattutto in virtù di una recitazione moderna, che ha abbandonato i *clichés* del vecchio teatro d'attore. Tra i classici italiani il più frequentato da Strehler è Goldoni. Si tratta di spettacoli memorabili. Un *Arlecchino servitore di due padroni*, che a partire dal 1947 Strehler mette in scena per ben dieci volte, sempre con un successo strepitoso. *Arlecchino servitore di due padroni* è lo spettacolo italiano più visto nel mondo. Ed è, quello di Strehler, un gioco ironico-amoroso. Lui, tiranno della scena quanto altri mai, realizza uno spettacolo che è un inno al teatro d'attore per antonomasia, la Commedia dell'Arte. Un omaggio, un saluto pieno di nostalgia, ma anche di allegria, per la tradizione

teatrale italiana più gloriosa. Nella versione del 1993, quella chiamata da Strehler stesso *dell'addio*, verso la fine entra una bufera di foglie e di vento dalla finestra, si spengono le luci e tutti cercano di qua e di là, nel buio, Arlecchino, chiamandolo come da lontano. È il rimpianto per l'infanzia del teatro, irrimediabilmente lontana, finita per sempre. Uno spettacolo che da sessant'anni costituisce una autentica delizia per occhi e orecchie del pubblico, un canto alla teatralità pura, infantile, gioiosa, ottenuta con un lavoro accuratissimo sulla recitazione, in particolare del protagonista, Arlecchino, interpretato per anni da Marcello Moretti e poi da Ferruccio Soleri. Una fisicità felina per entrambi. Fisicità che dà al personaggio una dimensione tra l'umano e l'animalesco. Il ritmo, in questo spettacolo, è tutto. Nella scena in cui il povero Arlecchino si trova a dover servire il pranzo ai suoi due padroni in contemporanea (uno di qua e uno di là della scena, nascosti dietro a due paraventi, si

sentono solo le voci), assistiamo a una performance fisica travolgente, con i piatti che arrivano a raffica dalla cucina, volando per aria, e Arlecchino che li afferra saltando, con una leggerezza che è un insulto alla forza di gravità, e li porta ora all'uno ora all'altro, confondendo le ordinazioni, riparando ai guai sull'istante, rispondendo con la sua voce da gatto che modula un borbottio continuo, un miagolio che conosce tutte le sfumature sonore dei bambini, ai richiami, alle proteste, danzando in punta di gamba, con le sue scarpine nere e la sua mascherina diavolesca. La perfezione del teatro allo stato puro! La *Trilogia della villeggiatura* (1954) è una geniale lettura del testo goldoniano, che riprende la grande lezione del Visconti della *Locandiera*. Ma Strehler va oltre e mette in azione un suo talento spiccato, quello di saper vedere i destini individuali rapportati alle vicende storiche del tempo. Talento che lo renderà grande regista shakespeariano. Con Goldoni siamo, dice, nelle vicinanze della rivo-

luzione francese. Tutto porta là. I personaggi vivono quel tempo irripetibile, saturati dal suo spirito, anche se non lo sanno. Una scena, che Goldoni aveva ambientato in un interno, in Strehler è fuori, in un giardino, con una terrazza sul fondo piena di gente che mangia e beve allegramente e sente musica. Così il dialogo tra i due non è più soltanto un fatto privato, da interno borghese un po' meschino. Il pubblico mette in relazione quelle parole con i personaggi che vede festeggiare inconsapevoli sulla terrazza e le parole acquistano una risonanza più ampia, storica. Altrettanto importante la drammaturgia di Brecht, che a partire dal 1955 Strehler mette in scena frequentemente: *Vita di Galileo* (1963), *L'anima buona di Sezuan* (1958, 1981, 1996), *L'opera da tre soldi* (1956). I testi brechtiani, nelle mani di Strehler, acquistano una leggerezza lirica, che sembra volerli allontanare dal ring della contemporaneità, per trasferirli in un più rarefatto luogo d'osservazione. Strehler ama le sfumature e affida i suoi

spettacoli allo scenografo e costumista Luciano Damiani, che li riveste delicatamente. Anche Strehler, come tutti i grandi registi del tempo, è un padre-padrone della scena. Guida gli attori in modo inflessibile, esigendo assoluta disciplina, prontezza di riflessi e disponibilità al cambiamento. Ma gli attori delle nuove generazioni sognano di lavorare con lui, perché sanno che sotto la sua guida sonderanno i significati profondi delle opere poetiche fino a scoprirne il ritmo segreto, musicale. Le regie goldoniane di Strehler sono perfette partiture musicali. In opere come *Il campiello* (1975), per esempio, o *Le baruffe chiozzotte* (1963), l'impasto delle voci e le sequenze dei movimenti compongono un ritmo suadente, dolcissimamente umano. Una meravigliosa sensazione di *verità* coinvolge lo spettatore, nonostante che la finzione scenica non sia camuffata. Fu anzi una cifra stilistica di Strehler realizzare ambientazioni ricche di suggestione con pochissimi mezzi. *Le Baruffe chiozzot-*

te, scritte da Goldoni nel dialetto di Chioggia, meno musicale di quello veneziano, sono un chiaro esempio della tecnica di base di Strehler. Il regista crea un ambiente fortemente caratterizzato, una precisa ricostruzione dell'epoca, una trama fortemente realistica di intonazioni vocali e di atteggiamenti fisici, in modo che le relazioni tra i personaggi risultino assolutamente *vere*. Questa è la parte più consistente del lavoro con gli attori, che, nelle *Baruffe chiozzotte*, hanno dovuto trovare il modo giusto di dire quel dialetto così ruvidamente legato alla vita del cortile e della barca. Una volta creato un telaio realistico di grande resistenza, il regista aggiunge gag comiche e slanci poetici, di grande generosità spettacolare, che galleggiano sulla densa pasta realistica. Lo spettacolo non perde in verità, ma acquista in leggerezza. Un altro grande autore ricorrente fu Shakespeare. Nell'allestire le opere shakespeariane Strehler ha messo a frutto tutta la sua sensibilità per

i rapporti di potere, la sua analisi profonda delle motivazioni dell'agire. La sua diventa una vera e propria indagine della condizione umana: *Il gioco dei potenti* (1965), *Re Lear* (1972), *La tempesta* (1978). Negli appunti di regia della *Tempesta* Strehler si esprime così a proposito dei suoi rapporti con il testo: *un cammino di conoscenza, un itinerario nel buio per arrivare ad una particella di luce*. Ritorna alla mente Stanislavskij che si isolava con il suo Cechov, per affrontare in piena concentrazione il testo, per estrarne ogni succo di poesia, in assoluta solitudine. E man mano che scopriva i segreti del testo, inviava appunti guida agli aiuto registi che lavoravano con gli attori in fase preparatoria. Strehler è stato anche autore di grandi regie liriche. La regia lirica, affermava, non può esser affrontata con la libertà tipica del teatro di parola. Questo perché la struttura musicale, ineliminabile, è coercitiva. Ma non si tratta, aggiungeva, di un limite negativo, bensì di una necessità inco-

raggiante, l'opera implica una serie di *infiniti compromessi*. Il suo *Don Giovanni* per la Scala resta una delle realizzazioni migliori di sempre dell'opera mozartiana. Scuro, quasi mortuario, con sprazzi di assoluto, sontuoso. La collaborazione di Strehler con la Scala ha generato altri capolavori. Sono da ricordare almeno *Simon Boccanegra* e *Macbeth* di Verdi e *Le nozze di Figaro* di Mozart. La scena della vestizione del velo nuziale di *Nozze di Figaro* con lo stupefacente fandango di Mozart, è magica. Lo spazio della scena è allungato verso il fondo. Lingue di luce entrano dai finestroni a sinistra a cadenzare ritmicamente lo spazio. Il Conte e la Contessa, sono di spalle, seduti a destra e a sinistra sui loro troni. Due piccoli cortei, con i loro costumi a prevalenza cromatica chiara, crema, vengono ieraticamente in avanti, entrando e uscendo dai tagli di luce che entrano dai finestroni. Una perfetta combinazione di musica, colori, movimenti, spazio, luci. Una calda e profonda densità. Alla

fine della cerimonia, usciti i protagonisti, il coro, solo in scena, si scatena in una danza liberatoria, dopo tanta formalità. Il sipario li toglie lentamente al nostro sguardo mentre danzano, saltano, ridono. E non si può fare altro che amarli. Di Strehler è incantevole anche il Cechov. Un *Giardino dei ciliegi* (1974), in particolare, che gronda poesia, tutto bianco, tutto nostalgico, tutto musica di voci, di luci, di gesti, con quel grande cielo di tulle cosparso di foglie secche. In questo spettacolo Strehler raggiunge il quasi impossibile obiettivo di dare corpo e voce all'indicibile, riempiendo i grandi silenzi di sussurri, di pathos esistenziale, secondo una linea di adesione al testo inaugurata tanto tempo prima da Stanislavskij. Il messaggio strehleriano si condensa in un suo spettacolo-testamento, *I giganti della montagna* (messo in scena due volte, nella stagione 1947-48 e nel 1993-94) dal testo di Luigi Pirandello. Testo complicato, misterioso, incompiuto. Non si sa bene che cosa Piran-

dello volesse dire, anche se è chiaro che si parla di arte e società moderna. Strehler, comunque lo interpreta in termini di dolente autobiografia. Il mago Cotrone e sei suoi compagni vivono in una villa isolata, semidiroccata, chiamata *La scalogna*, lontani da ogni contatto con il resto dell'umanità, in una dimensione di esaltazione spirituale. Arriva una compagnia di attori guidata da Ilse che dice di aver tentato inutilmente di mettere in scena un dramma scritto apposta per lei da un poeta morto suicida. Gli *scalognati* propongono a Ilse e alla sua compagnia di mettere in scena l'opera per loro. Ma non se ne fa niente perché non c'è più pubblico disposto ad ascoltare. Il messaggio di Strehler è che il mondo moderno, rappresentato dai giganti che abitano sulla montagna che incombe sulla villa delle apparizioni (simbolo del teatro), sta perdendo il contatto con la poesia, rappresentato da Ilse. Alla fine Ilse muore di scoramento sul palcoscenico mentre inutilmente grida: *se volete ascoltare la favola*

nuova! La risposta è un fracasso senza senso, un balbettio da barbari. Tutta la scena è creazione di Strehler perché in Pirandello non c'è, essendo il dramma incompiuto. I compagni portano via a braccia il corpo esangue della povera Ilse attraversando la platea, con in viso dipinta la disperazione della sconfitta, della fine. Intanto il tagliafuoco scende e manda in frantumi il carretto di legno sui quali gli attori portavano le loro povere cose. È una scena che non si dimentica. Strehler morì nel 1997 mentre stava lavorando alla leggiadra *Così fan tutte* di Mozart. Per il suo lavoro estremo, incompiuto, ha voluto cantanti giovani, belli, disposti a provare a lungo. Ha voluto una scena trasparente, fatta di pochissime cose preziose, con un fondale di cielo. Ha voluto un erotismo fresco, giovanile, vero, con le nudità necessarie, sincere... Come altri grandi vecchi, alla fine della vita cercava la leggerezza.



Il Ratto dal Serraglio di Wolfgang Amadeus Mozart. Teatro alla Scala, 15 maggio 1972, regia di Giorgio Strehler. Foto di scena di Erio Piccagliani. Strehler amava i fondali chiari, illuminati con colori tenui, su cui risaltassero i personaggi.



Ferruccio Soleri Arlecchino

in *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, regia di Giorgio Strehler. Lo spettacolo italiano più visto al mondo. In scena dal 1947. Strehler ne ha realizzato ben dieci edizioni diverse, l'ultima delle quali chiamata *Edizione dell'addio*. "Il mondo degli equivoci si muove vertiginosamente attorno alla figura misteriosa ed eterna di Arlecchino. Si varcano qui i limiti del logico e del possibile. L'assurdo nella sua forza più piena ed assoluta entra sul palcoscenico e non spaventa. Anzi ci trasporta in un mondo più facile, in cui tutti i nodi si sciolgono e infine ci trascina nell'empireo del grande teatro comico che è tutto un inno gioioso di liberazione e di felicità di esistere". (Giorgio Strehler).



Giorgio Strehler durante le prove dell'*Arlecchino Servitore di due Padroni* stagione 1990-91. Archivio fotografico Piccolo Teatro. Strehler era un lavoratore infaticabile, suggeriva agli attori varie intonazioni, vari modi di dire la battuta. L'attore provava, diceva quale *sentiva* meglio. Infine il regista decideva: *questa va bene*. Ma il giorno dopo era di nuovo scontento. Bisognava *cercare* ancora, fino ad arrivare a quel *punto di verità* inequivocabile, necessario, il nocciolo che stava nascosto. Tutto il lavoro registico di Strehler era *al servizio* del testo. Detto diversamente: il testo aveva il compito di fornire gli stimoli alla creazione. La sua era una regia *interpretativa*, ben diversa dalle regie che smontano il testo, lo modificano sostanziosamente, lo rimontano, la cosiddetta *regia critica*. In questo caso gli stimoli provengono soprattutto dal gruppo degli attori. Se il gruppo, per fare un esempio, è formato da quattro uomini e tre donne, la rielaborazione del testo dovrà finire in una partitura adeguata.



Tino Carraro (Prospero) e Giulia Lazzarini (Ariel)
nella *Tempesta* di Shakespeare,
regia di Giorgio Strehler (1978). Dieci anni di studio
e lunghe prove per uno spettacolo che fece scalpore.



I giganti della montagna di Luigi Pirandello, regia di Giorgio Strehler, stagione 1993-94. Al centro Andrea Jonasson nei panni di Ilse, simbolo della poesia e del teatro. Archivio fotografico Il Piccolo Teatro di Milano.



Le Nozze di Figaro di Mozart. Regia di Giorgio Strehler. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciapino. Ripresa del 2006 a cura di Marina Bianchi. Nella foto la prima scena con Figaro e Susanna. Come da didascalia la scena è vuota. L'architettura è messa in rilievo dalla luce che entra dai finestroni in alto. In mezzo il *seggiolone* che servirà a nascondere Cherubino.



Le Nozze di Figaro di Mozart. Regia di Giorgio Strehler. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciarapino. Ripresa del 2006 a cura di Marina Bianchi. All'arrivo del Conte, Cherubino si nasconde dietro il *seggione*. Susanna ha paura.



Le Nozze di Figaro di Mozart. Regia di Giorgio Strehler. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciapino. Ripresa del 2006 a cura di Marina Bianchi. Alla fine della *folle journée* il Conte, smascherato, chiede perdono alla Contessa.



Così fan tutte di Mozart, ultima regia di Giorgio Strehler (1997-98), ripresa da Carlo Battistoni. I colori tenui, le luci soffuse, la morbidezza dell'insieme sono una caratteristica delle regie mozartiane di Strehler, il cosiddetto *strehlerismo*.



Luca Ronconi erede di Strehler al *Piccolo* di Milano, è da lui diversissimo. Mentre Strehler cercava con istinto da raddomante il ritmo segreto dei testi poetici, Ronconi per prima cosa predispone uno spazio *straniante*, che faccia a pugni col testo. Il testo diventa un pretesto per creare una struttura gelida, che

non lasci spazio alla immedesimazione. La recitazione che Ronconi impone ai suoi attori è *antipsicologica*. Predilige la dizione gridata, spezzettata, rabbiosa a volte con le parole, come se gli attori le dicessero contro voglia, con odio. La struttura, l'organizzazione dello spazio, la presenza invasiva delle macchine, tutto concorre a schiacciare i personaggi, a deformarli, a congelarli in un gesto iterato, in una dizione ripetitiva, come inchiodati non a un destino ma a un tic. Ronconi sorprende i personaggi nella loro falsità e li surgela nella luce fredda. La sua è una specie di *Divina Commedia* senza il paradiso, una *waste land* di fine millennio. Spettacoli pessimi, pieni di immaginazione spaziale, tonificanti. Specchio oggettivo di una sensibilità esasperata, ossessionata dalla morte.

Luca Ronconi la morte e l'infinito

(Susa, Tunisia, 1933) è, insieme a Strehler, il più importante regista teatrale italiano, e, insieme a Strehler, uno dei maggiori in assoluto. Ma, a differenza di Strehler, Ronconi si pone nei confronti del testo subito in modo molto aggressivo, ritenendosi libero dal compito di illustrarne il contenuto storico o psicologico. Il testo viene mantenuto di solito nella sua integrità (infatti gli spettacoli di Ronconi a volte sono lunghissimi, *Strano interludio*, per esempio, sei ore, *La torre* nove ore e mezzo), ma sottoposto a un lavoro di deformazione che lo stravolge anche nei suoi significati. Spesso Ronconi realizza spettacoli anche partendo da testi non teatrali, cosa che non ha mai fatto Strehler. I teatri di Strehler e di Ronconi sono agli antipodi. Il primo amava la poesia, i colori, le sfumature. I suoi spettacoli cercavano il ritmo della vita. Non amava le complicazioni tecniche sulla scena. Il secondo deforma e congela i personaggi che mette in scena,

ama le luci fredde, i movimenti artefatti, la voce che grida, le scene macchinose, eccessive. In questa operazione la grande parte la sostiene la scena. Ronconi predispone degli spazi che non hanno niente a che fare con la classica *ambientazione*. Lo spazio *strano* è il primo modo per delocalizzare il testo, per *straniarlo*, renderlo quasi irriconoscibile. Il resto viene di conseguenza. Dopo una decennale carriera d'attore, Ronconi esordisce con un allestimento goldoniano, unendo in un unico spettacolo dal titolo *La buona moglie* (1963) due testi, *La putta onorata* e *La buona moglie*, e adottando un naturalismo brutale, con gli attori senza maschere. Nel 1966 mette in scena un testo elisabettiano, *I lunatici* di Middleton e Rowley, con il quale si pone tra i registi di punta dell'avanguardia italiana. Avanguardia che da un decennio almeno stava proponendo novità *di rottura*, nel clima fortemente innovativo del periodo. E' il tempo della contestazione giovanile, del *maggio* francese,

della musica rock. Nel 1969 Ronconi mette in scena *Riccardo III* di Shakespeare disponendo sul palcoscenico delle sculture in legno di Mario Ceroli, grandi profili di testa di uomo. Nello stesso anno l'*Orlando furioso* su *mascheratura teatrale* di Edoardo Sanguineti, per il *Festival dei Due Mondi* di Spoleto. Lo spettacolo è un evento dirompente. Ha la forza di una svolta epocale e diventa immediatamente un successo internazionale. La grande novità consiste nella simultaneità delle azioni teatrali. Quarantacinque attori e una cinquantina di macchine mobili si muovono non sul palcoscenico, ma in uno spazio volta per volta diverso, una piazza, una chiesa sconsacrata, un vecchia fabbrica, con il pubblico che può avvicinarsi liberamente ai vari *quadri*. Ognuno finisce per assistere a uno spettacolo diverso, che si è montato da solo muovendosi nel grande carnevale. Ma nessuno poteva vedere lo spettacolo per intero. Una specie di spettacolo infinito, che nella durata di

90 minuti metteva in scena praticamente tutto l'*Orlando furioso* di Ariosto, scomponendolo nelle singole azioni e rendendole simultanee. Un richiamo al teatro medievale e rinascimentale nello spirito di accesa contestazione delle istituzioni teatrali contemporanee, tipica di quel periodo *quasi* rivoluzionario. Lo spettacolo, nelle varie capitali in cui è stato ripreso, ha finito per trasformarsi in un *happening*, una grande festa giovanile, libertaria. La possibilità di *partecipazione* all'evento, muovendosi liberamente dentro lo spazio teatrale, a contatto di attori e macchine, dava agli spettatori l'elettrizzante sensazione di vivere una esperienza teatrale rivoluzionaria, che finalmente la faceva finita con sale di velluto e palchetti borghesi. Negli anni che seguono Ronconi va avanti nella sua ricerca inflessibile realizzando spettacoli originalissimi e coinvolgenti, imponendo agli attori una recitazione artefatta, moderna, priva di intenti psicologici, costantemente sopra le righe, astratta

come un'opera d'arte materica o una musica seriale. Nelle sue mani i testi, anche classici, cambiano faccia. In *Utopia* (1976) da Aristofane, il pubblico è sistemato su due gradonate una di fronte all'altra. All'inizio entrano dei letti con tanto di lucina da notte, montati su ruote e tirati da comparse. Nei letti dormono gli ateniesi del coro. Tutto lo spettacolo scorre tra le due gradonate. Gli attori entrano da una parte, gridano la loro parte camminando o correndo, escono dall'altra, per ricomparire poco dopo da dove erano comparsi prima. Entrano, passano ed escono anche vari e strani oggetti tra cui grossi animali impagliati, automobili, camion pieni di mobili e addirittura un vero aereo della prima guerra mondiale. Come uno spettacolo itinerante medievale. Una moderna processione blasfema. Ronconi smonta ogni elemento del fare teatro per riprogettarlo di sana pianta. Personaggio, dialogo, spazio scenico, rapporto col testo, regia e drammaturgia sono convenzioni che Ronconi scom-

pone in elementi irriconoscibili per poi rimontarli. Il risultato è acido, stimolante, anche se a volte si ha la sensazione di una nuova accademia. Nel 1982, a Spoleto, mette in scena *Spettri* di Ibsen. Si tratta di un allestimento in cui risulta chiarissimo come Ronconi agisce sul testo. Lo spazio teatrale è una serra che comprende sia lo spazio per il pubblico che quello per gli attori. Quest'ultimo è grande più o meno come un campo da tennis. Ne ha anche le proporzioni. Il pubblico è in una gradinata posta sul lato corto. Questo comporta che le parole dette nella zona più lontana risultano impercettibili. Ronconi fa recitare là quelle scene che per lui non hanno interesse. Il testo resta integrale, Ronconi non cancella niente, ma non tutto è udibile. In primo piano un salotto borghese, il tipico spazio ibseniano, ma dilatato in modo abnorme. Tutto in queste dimensioni cambia significato. Gli spettacoli di Ronconi sono splendidamente frigidati, dichiarano l'impotenza d'amare e la costante paura

della morte. In *L'uomo difficile* (Stabile di Torino, 1990) di Hofmannsthal, c'è una scena d'amore impossibile, una dichiarazione disperata che se ne sta nascosta tra parole strane, confuse, mondane. Ronconi la trasforma in una danza gelida. I due personaggi, Helène e Hans Karl (Galatea Ranzi e Umberto Orsini), si macerano, nel gelo di una illuminazione da sala operatoria, senza riuscire a dirsi quello che vorrebbero, quello che conta. E alla fine, tutto resta come prima. I desideri ritornano giù e si fanno rimpianto. Resta, indimenticabile, negli occhi dello spettatore, la danza appunto di questi due corpi che si sfiorano senza toccarsi, si allontanano, si avvicinano, si girano intorno, attraendosi e respingendosi, incapaci di abbattere la barriera di ritegno che li divide. Nello stesso anno, sempre a Torino, Ronconi mette in scena *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. Si tratta di uno degli spettacoli più grandiosi del secolo, costato alcuni miliardi di lire. Lo sponsor era la FIAT. Nella

sala presse del Lingotto, ex fabbrica di automobili, Ronconi allestisce sei palcoscenici messi a U, attivi in contemporanea. Lo spettatore sta nel mezzo della U, in piedi, e si muove liberamente, passando da un palco all'altro e montando quindi un suo spettacolo particolare, diverso da quello degli altri. *Gli ultimi giorni dell'umanità* parla della prima guerra mondiale, delle conseguenze che la guerra ha su ogni aspetto della vita sociale e individuale. Mentre su un palco si recita una scena di caffè all'aperto con avventori che leggono il giornale e commentano le notizie dal fronte, su un altro palco un ufficiale addestra violentemente una recluta, su un altro ancora il direttore di un giornale censura articoli e notizie, su un altro una buona madre di famiglia spiega come cucinare bene con i surrogati grazie alla pentola Krupp, ecc. In mezzo al pubblico si aggirano alti carrelli spinti da comparse in costume. Su questi *pageant* moderni si celebra il funerale di Francesco Giuseppe e si

aggirano vari personaggi. Sui ballatoi stanno una sessantina di tecnici, come nei grandiosi spettacoli barocchi. Alcuni personaggi scorrono su tutto lo spazio scenico appesi a cavi d'acciaio. Una *full immersion* impressionante, memorabile. A un certo punto entra un vero treno a vapore con carri bestiame, si aprono i portelloni e cadono giù montagne di cadaveri in divisa grigio-verde. Nell'opera lirica Ronconi ha portato tutta la forza del suo carattere di regista, realizzando allestimenti molto originali. In un *Nabucco* del 1977, a Firenze, il regista, per mettere in evidenza il carattere di *mito risorgimentale* dell'opera, crea un doppio spazio scenico. Sul palco c'è un altro palco. Su questo si canta il *Nabucco* di Verdi. Davanti al palco costruito in scena ci sono comparse in abiti ottocenteschi che figurano un pubblico dell'epoca di Verdi. Questo pubblico partecipa vistosamente agli avvenimenti rappresentati nell'opera verdiana, simulando sdegno o adesione incondizionata, fino

all'entusiasmo generato dall'entrata in scena del protagonista finalmente vittorioso, vestito come Vittorio Emanuele II. Da direttore del *Piccolo*, posto che era stato di Strehler, Ronconi mette in scena *Infinities* (2002), dello scienziato inglese John D. Barrow, geniale utilizzazione dello spazio e del movimento per dare visibilità concreta a concetti quanto mai astratti. Il pubblico passa da una stanza all'altra, per assistere a cinque *microdrammi* di venti minuti ognuno, che, replicati ogni sera secondo modalità diverse, mostrano quanto sia irripetibile e sempre mutevole la natura del mondo. I cinque spazi sono scenografati come moderne opere d'arte, installazioni. In uno si vede una carrozza di treno a grandezza naturale, piantata in una finestra. I treni sono spesso presenti negli spettacoli di Ronconi, come sono presenti molti altri tipi di macchine (automobili, ponti di nave, vagoni ferroviari, scale da pompieri, linotype, montacarichi, maniche a vento, aerei, aspirapolvere, cannoni, tapis rou-

lants...). La presenza metallica dei macchinari contribuisce al senso di gelo che emana il teatro di Ronconi, come una costante minaccia per la fragilità corporea dei personaggi. Indimenticabile: in *Wozzeck*, opera di Alban Berg, messa in scena alla Scala nella stagione 1973-74, i figuranti sullo sfondo ballano il valzer su un *tapis roulant* e ballando precipitano nel vuoto. L'idea di un mondo, quello della *belle époque*, che corre ballando verso lo sfacelo della guerra mondiale. Indimenticabile: in *Misura per misura* (1992) da Shakespeare, la scala da pompieri che esce inaspettata dal palchetto di proscenio, con piantato in cima un trono. Una rasoiata negli occhi! Indimenticabile: in *Fedra* (1983) di Racine, l'inizio, con Teramène, il pedagogo di Ippolito, che osserva il cielo stellato al cannocchiale. Tutta l'opera è ambientata in uno spaccato di osservatorio astronomico. Il cannocchiale di Galileo che scruta l'infinitamente complesso del mondo e il microscopio di Racine che scruta

l'infinitamente complesso dell'animo umano, due aspetti della rivoluzione conoscitiva barocca. Indimenticabile: in *Venezia salva* (1994) di Simon Weill, i cospiratori sono arrestati e torturati prima di essere messi a morte. Noi assistiamo alla scena solo con le orecchie udendo i mostruosi muggiti metallici che provengono da una manica a vento, dalla quale poi esce un lungo fiotto di sangue. Infinitamente più crudele di ogni esplicita scena d'orrore. Anche nel caso di *Infinities*, come nell'*Orlando furioso* e in *Gli ultimi giorni dell'umanità*, nessuno può vedere tutto lo spettacolo. Sembra quasi che Ronconi voglia imitare i costruttori di cattedrali del medioevo, che concepivano organismi che nella loro totalità potevano essere visti solo da Dio. Ma il dio per cui celebra Ronconi è il nulla.



L'Orlando furioso spettacolo del 1969 di Luca Ronconi. Uno spettacolo epocale che rompeva con i luoghi e i modi prestabiliti. Il pubblico è coinvolto in una festa teatrale, come succedeva nel teatro medievale. I giovani riconobbero in questo spettacolo il teatro che volevano.

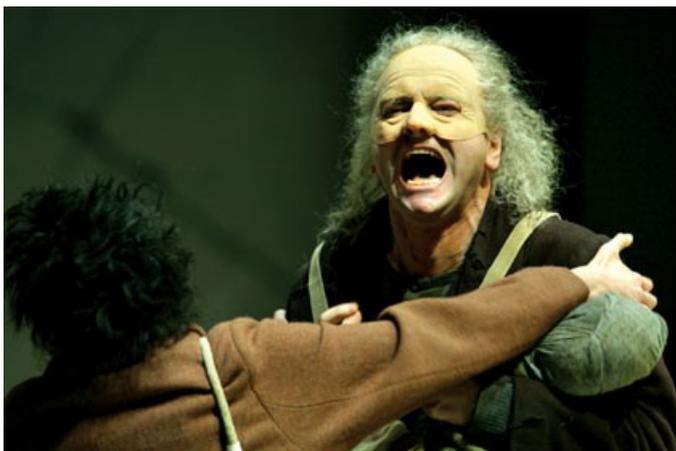


Il viaggio a Reims di Gioacchino Rossini, regia di Luca Ronconi, Pesaro Opera Festival, 1985, diretto d'orchestra Claudio Abbado. Ripreso alla Scala nel 1992 e nel 2009.

Gli spettatori vedono su schermi la gente che assiste al passaggio del corteo regale per le vie della città; quelli al di fuori vedono su altri schermi cosa accade in sala, finché con l'ingresso del corteo in teatro si festeggia l'incoronazione del re.



Tre immagini da *Infinities*, di John D. Barrow, regia di Luca Ronconi, realizzato alla Bovisa di Milano (2003).
Luca Ronconi:
Penso che la rilevanza che la scienza ha oggi anche nel condizionare della nostra vita quotidiana debba riflettersi a teatro in un modo innovativo, ossia vedere non come il teatro può parlare della scienza ma in che modo la scienza può parlare a teatro.



Atti di guerra di Edward Bond, spettacolo messo in scena per le Olimpiadi invernali di Torino del 2006. L'attore Massimo Popolizio indossa una maschera di lattice, che deforma i lineamenti ma non copre le espressioni. Foto di Marcello Norberth.



Una immagine da *Il ventaglio* di Carlo Goldoni, regia di Luca Ronconi, 2008. Intelligentissima modernizzazione di un testo classico della tradizione italiana. Il secondo da destra è Massimo de Francovich, uno degli attori più presenti negli spettacoli di Ronconi.

