

Paolo Bosisio
(a cura di)



Storia della regia teatrale in Italia

AZIMUT

 **MONDADORI**
UNIVERSITÀ

azimut

sezione umanistica
diretta da
eva cantarella e giulio guidorizzi



STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

a cura di
paolo basisio

storia della regia teatrale in italia



STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

© 2003 Mondadori Università
Edmond Le Monnier S.p.A.
Tutti i diritti riservati

L'Editore ha esperito tutti i tentativi di rintracciare gli aventi diritto e rimane a disposizione dei medesimi per eventuali omissioni di citazione

In copertina
Emanuele Luzzati, Studio per le scenografie di *La bottega del caffè* (part.)
Copertina di Luisa Conti

Indice

Premessa

La nascita della regia in Europa

di Paolo Bosisio

Luchino Visconti

di Federica Mazzocchi

Giorgio Strehler

di Alberto Bentoglio

Luigi Squarzina e Gianfranco de Bosio

di Valentina Garavaglia

Aldo Trionfo e Giuseppe Patroni Griffi

di Luisella Carnelli

Mario Missiroli, Giancarlo Cobelli, Maurizio Scaparro

di Mariagabriella Cambiaghi

Luca Ronconi

di Livia Cavaglieri

Massimo Castri, Egisto Marcucci, Cesare Lievi

di Elena Cantarelli

Gabriele Vacis, Nanni Garella, Beppe Navello

di Elena Cantarelli

Garinei & Giovannini: la via italiana al musical

di Mariagabriella Cambiaghi

Bibliografia

Indice dei nomi

Premessa

La recente riforma degli studi universitari ha consentito il moltiplicarsi della specializzazione all'interno delle offerte didattiche di ciascuna area disciplinare: nell'ambito degli studi teatrologici ciò ha comportato lo sviluppo di interessi nei confronti di argomenti di stretta contemporaneità legati all'ambito strettamente spettacolistico.

In tale contesto il fenomeno della regia, cui si deve indubbiamente riconoscere il merito di avere operato un radicale mutamento di statuto nel teatro del Novecento, si pone come privilegiato fulcro di indagine e studio della più recente civiltà dello spettacolo.

A partire dal secondo dopoguerra, l'Italia ha recuperato con celerità stupefacente uno scarto che ormai da secoli la vedeva arretrata rispetto al resto dell'Europa, dove il fenomeno della regia aveva incominciato a svilupparsi fin dagli anni Settanta dell'Ottocento.

Proprio per sottolineare la unicità del caso italiano, il presente volume prende le mosse da un'ampia introduzione che rende conto dello sviluppo del concetto di regia all'estero, passando in rassegna le principali figure dei padri fondatori e dei grandi teorici, per poi sondarne le reazioni nell'ambito italiano primonovecentesco, mettendo in rilievo i contributi dei «pionieri» della nuova concezione del teatro e dello spettacolo che nel nostro paese ancora stentava ad affermarsi.

Seguono una serie di capitoli, ciascuno dedicato alla figura di uno fra i registi più significativi, oppure a gruppi di artisti che presentino affinità di poetica o analogie nell'itinerario teatrale.

L'ordine seguito è quello cronologico e l'impianto quello manualistico, volto a ricostruire con la massima chiarezza il percorso creativo di ciascuno fra gli artisti presi in considerazione: ciò non ha significato, peraltro, sacrificare la complessità della poetica di ciascuno e rinunciare al piacere di soffermarsi ad approfondire alcuni degli eventi spettacolari dello scorso secolo riconosciuti ormai come capolavori indiscussi.

La scelta di affidare i capitoli alle penne di diversi giovani ed eccellenti studiosi garantisce – credo – una certa vivacità e varietà nella trattazione, anche se tutti gli autori si sono conformati ai principi fondanti della sinteticità, della chiarezza e della completezza dei dati.

Progettato e concepito come agile strumento di studio per gli studenti delle lauree triennali, il volume si rivolge anche al lettore non specialistico offrendogli per la prima volta, raccolta in un'unica trattazione, una panoramica chiara e essenziale dello sviluppo del fenomeno della regia attraverso l'opera delle figure che hanno fatto grande il teatro italiano dell'ultima metà del secolo XX.

Paolo Bosisio
Università degli Studi di Milano

Per decisione redazionale i vocaboli stranieri di uso corrente sono stati trattati grammaticalmente e graficamente come vocaboli italiani.

La nascita della regia in Europa

di Paolo Bosisio

La nascita di ciò che comunemente si intende per spettacolo teatrale contemporaneo può essere situata nel periodo compreso tra lo scorcio dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo: in tale tomo di tempo, infatti, si sviluppa in Europa un'ansia di rinnovamento che impronta di sé tutti gli aspetti del teatro, dalla drammaturgia allo spettacolo, dall'architettura teatrale all'illuminotecnica, dalla scenografia alla recitazione. I fermenti del cambiamento sono strettamente connessi con la crisi dei valori positivisti che avevano caratterizzato i decenni precedenti. L'indebolimento della fiducia in un'analisi scientifica della realtà e nelle sue possibili applicazioni in teatro, mediante la mimesi della realtà stessa, dà luogo a una duplice e contrastante reazione: da un lato, si verifica un approfondimento delle concezioni naturalistiche che vengono condotte alle conseguenze estreme; d'altro lato, si ricercano sistemi alternativi di analisi della realtà che comportano il progressivo distacco dal naturalismo, in direzione della conquista di nuove valenze simboliche in grado di evocare, più che di riprodurre fotograficamente, la vita nei molti e non sempre tangibili suoi elementi costitutivi.

Al di là delle opzioni culturali e stilistiche, l'evento che segna e caratterizza la storia dello spettacolo in tale periodo, trovando origine nei decenni immediatamente precedenti, è certamente la *nascita della regia*. Parallelamente all'ascesa della figura del regista (il termine regia e i suoi derivati sono coniati solo nel 1932 da Bruno Migliorini), si assiste alla fondazione di sale e enti teatrali che si impegnano con piena autonomia nelle scelte artistiche di repertorio, favorendo in tal modo la diffusione di testi e sollecitando la produzione drammaturgica di nuovi autori. La messinscena assume spesso un'importanza autonoma rispetto al testo e persino alla presenza fisica dell'attore, per grande che esso possa essere, indicando suggestioni originali nel tentativo di dare forma e concretezza al simbolo e ai valori ritmici e musicali.

La nascita della regia costituisce un atto di rottura rispetto alla prassi precedente del fare teatro: non si tratta, perciò, di una sorta di razionalizzazione e di perfezionamento del già acquisito, bensì dell'affermazione di una nuova concezione del teatro in cui, in luogo delle superate priorità di valori (letterarietà del testo e virtuosa prestazione attorica), si affermano l'armoniosa e coerente realizzazione d'insieme dello spettacolo nonché l'importanza della messinscena come atto di creazione artistica indipendente.

Allo sviluppo dell'esigenza di un teatro rinnovato certo collaborano l'intervenuto allargamento della base socio-culturale degli spettatori e la conseguente differenziazione della committenza che implicano risposte differenziate: la proposta teatrale non può più essere univoca e non sono più sufficienti un unico modo di fare teatro, un'unica idea di sala teatrale, di scenografia o di recitazione. Alla comune aspirazione al rinnovamento corrispondono perciò teorie e pratiche diverse che consentono la coesistenza di istanze anche diametralmente opposte, come nel caso della perfetta contemporaneità di naturalismo e simbolismo in Francia.

Fra gli elementi che favoriscono la nascita e il radicamento del fenomeno registico, lo sviluppo della tecnologia possiede un'importanza certo non secondaria: l'accresciuta potenzialità tecnologica dello spettacolo (e, in particolare, l'introduzione dell'energia elettrica nell'illuminazione, nella diffusione sonora e nella scenotecnica) e le conseguenti divisione e specializzazione del lavoro determinano la necessità di una figura capace di sottoporre i singoli contributi professionali al vaglio critico di un'interpretazione unitaria e coordinatrice dei differenti codici teatrali.

Non meno significativa e prodiga di esiti è l'affermazione del realismo in teatro: dapprima lo sto-

ricismo (cui conseguono l'esigenza di reinterpretazione dei classici e la necessità di un'ambientazione filologicamente corretta dei testi) e, quindi, il naturalismo (che predica la necessità di ritrarre fotograficamente la realtà sociale) rendono indispensabile la presenza di un mediatore, culturalmente attrezzato e tecnicamente competente, tra pubblico e attori per fare dello spettacolo un'opera d'arte unitaria.

Il duca Georg II di Sachsen-Meiningen (1826-1914) è identificato da molti fra gli storici del teatro come uno fra i primi pionieri della regia teatrale. Appassionato d'arte, egli riesce, infatti, con la collaborazione del già affermato attore Ludwig Chronegk, a fare della propria corte il caposaldo di un radicale rinnovamento teatrale che, a partire da un approfondito riesame delle questioni scenografiche e costumistiche, si proponga di investire anche gli aspetti relativi alla recitazione e all'organizzazione interna della compagnia. I Meininger sono una formazione a carattere prevalentemente dilettantistico che affianca attori principianti a professionisti di modesta caratura, proponendosi di sperimentare un tipo di allestimento che affondi le sue radici nella storicizzazione del testo, nel marcato realismo storico-filologico di scene e costumi, nella perfetta concertazione delle scene di massa e, soprattutto, nell'omogeneità artistica, perseguita attraverso una tenace opposizione al divismo imperante in tutti i teatri d'Europa.

Dal punto di vista scenico, la ricerca di verità storica comporta l'impiego di oggetti e costumi per quanto possibile autentici, o almeno la ricostruzione di elementi architettonici, suppellettili, armi e accessori secondo le indicazioni dei principali trattati d'arte o sulla base di suggerimenti di esperti archeologi. In tale direzione, il duca si propone non solo di sostituire l'approssimazione tradizionale con una precisione storica addirittura pignola, ma attua un profondo riesame del concetto stesso di spazio scenico.

I Meininger sentono la necessità di trasformare lo spazio scenico in una *tranche de vie* cui al pubblico sia dato di assistere: essi intendono aprire la scatola ottica a una ricostruzione illusionistica del quotidiano. E per quanto ciò possa apparire paradossale, un simile intento, destinato a rappresentare il naturalismo e la febbre sociale che lo anima, nasce e si sviluppa all'interno di un piccolo ducato tedesco, superstita rappresentante di un ormai superato mondo aristocratico.

Esercitandosi sul vecchio dramma storico, cui si affiancano soprattutto i testi di Shakespeare e di Schiller, i Meininger mostrano di possedere una rinnovata concezione di palcoscenico, non più inteso come spazio appiattito, circondato da quinte simmetriche, incapace di fornire un supporto alla recitazione dell'attore, bensì come luogo articolato secondo linee variate e asimmetriche, e occupato da elementi architettonici la cui tridimensionalità, in opposizione alla finta profondità delle prospettive dipinte, facilita l'integrazione dell'attore nello spazio scenografato. L'uso del fondale dipinto permane, pur nella consapevolezza di identificare un punto di mediazione tra scenografia pittorica e plastica. La ricostruzione minuziosa di interni e esterni cessa di essere semplice elemento esornativo per qualificarsi in funzione dell'azione drammatica e della dinamica dell'attore: lontana da qualsiasi stilizzazione, la scenografia, letterale nel vero senso della parola, non è più una presenza a sé stante, un contenitore più o meno decorativo entro cui collocare uno spettacolo, ma assume il valore di una funzione intimamente correlata all'azione drammatica e al testo da cui essa si sviluppa. Gli interni cessano di essere salotti di forma più o meno cubica, sempre sostanzialmente uguali a un prototipo di tradizione, per presentarsi declinati secondo una ricca campionatura di variabili, caratterizzate da angolazioni impreviste, piani rialzati, nicchie, mentre le quinte mobili e allineate a pettine sui lati del palcoscenico sono sostituite da pareti reali, dotate di aperture praticabili.

L'allestimento scenico richiede lunghi mesi di preparazione, spesi innanzitutto nella ricostruzione dell'epoca cui il testo si riferisce, ottenuta attraverso l'analisi di una capillare documentazione e la perfetta ricostruzione di dettagli anche apparentemente insignificanti, in netta antitesi rispetto al pressappochismo imperante nel teatro tradizionale. Da un inedito rispetto nei confronti della drammaturgia, la scrittura scenica, rinnovata dall'intervento creativo e soprattutto dalla supervisione culturale della regia, trae il prestigio necessario per liquidare l'approssimazione scenografica e, sul piano attoriale, il mattatorismo e il guittismo.

Anche per quanto attiene all'organizzazione interna della compagnia, i Meininger introducono

significative innovazioni, in primo luogo imponendo agli attori un metodo di lavoro severo e una disciplina rigorosa che comporta per tutti l'obbligo alla puntualità e alla presenza alle prove, estese per un periodo assai lungo, della durata anche di alcuni mesi. In secondo luogo, il concetto storicamente indiscusso di primo attore è abolito, e in suo luogo si instaura il criterio rivoluzionario della *rotazione dei ruoli*.

L'idea di regia come creazione di una messinscena capace di restituire allo spettatore l'impressione di una realtà molteplice e corale, trova piena realizzazione nelle scene di massa, rese possibili dall'impegno finanziario della corte ducale e costruite con paziente precisione nel corso delle prove in cui piccoli gruppi di comparse e figuranti sono coordinati da una guida selezionata cui spetta il compito di istruire gli altri. Il risultato finale è quindi sottoposto a una fase di concertazione in modo da rendere possibile una molteplicità di azioni parallele, di episodi secondari, di quadri di vita comune che, frammentando l'attenzione dello spettatore, contribuiscano a riprodurre la realtà con un maggiore grado di mimesi. Le scene di massa risultano dotate di una singolare carica innovativa anche perché utilizzano traiettorie di movimento inconsuete, quali la diagonale, e gli spostamenti studiamente disordinati delle comparse, al fine di sottolineare un'apparente spontaneità dell'azione. Anche nella prossemica degli attori sono bandite le disposizioni simmetriche, centrali, parallele e in linea retta, causa di sgradevoli effetti di staticità e della conseguente interruzione della fluidità dell'azione: in particolare, si evitano la tradizionale collocazione di un attore al centro della scena, di fronte alla buca del suggeritore, e quella di due attori posti in maniera equidistante rispetto alla buca stessa, così caratteristiche del teatro di repertorio in cui la spropositata ampiezza delle parti da conoscere e l'esiguità delle prove rendeva indispensabile l'impiego di simili artifici. Tali scelte, unite all'infrazione della secolare regola che impediva all'attore di recitare in posizioni diverse da quella frontale rispetto al pubblico e, soprattutto, voltandogli le spalle, o collocandosi in una zona del palcoscenico vicina ai fondali, diverranno la norma in clima naturalista, ma rappresentano, nel caso dei Meiningen, un atto di autentica sovversione nei confronti dei tradizionali moduli recitativi, uno sforzo cospicuo di adeguare l'arte scenica al criterio della naturalezza: lo spettatore viene colpito più dalla forza e dal coordinamento dell'insieme che non dalla bravura dei singoli interpreti, rovesciando una prassi che, dal romanticismo in poi, aveva legato il richiamo e il successo di uno spettacolo al talento e al nome del suo protagonista. Manca fra i Meiningen una piena consapevolezza dell'importanza di indirizzare il lavoro degli attori, i quali, spesso privi di adeguata preparazione tecnica, rispondono in maniera insufficiente alle esigenze interpretative del testo e alle aspirazioni di una regia che finisce per risolversi spesso in una meticolosa e diligente messinscena, in cui scenografia, arredo e costumi assumono un rilievo decisamente prioritario.

A partire dal 1874, la compagnia che, fino a allora, aveva lavorato solo in seno al teatro di corte, intraprende una tournée europea destinata a protrarsi fino al 1890. Grazie a essa, il duca di Meiningen può dare dimostrazione della professionalità conseguita dalla sua compagnia (composta da quasi duecento persone tra artisti, comparse e tecnici), influenzare profondamente figure eminenti dello spettacolo in Europa, da Antoine a Stanislavskij. Ma l'eredità dei Meiningen trascende i confini del naturalismo: i concetti innovativi di scenografia e messinscena, riconosciuti quali parti integranti e funzionali dello spettacolo, l'idea di regia come orchestrazione corale e unitaria, la concezione del movimento come cifra distintiva dell'azione scenica, appaiono, infatti, elementi costanti e portanti della regia novecentesca, tali da influenzarne lo sviluppo anche in ambiti non collegati alle poetiche realistiche.

Naturalismo a teatro (1881) è il manifesto in cui Emile Zola delinea il rinnovamento sostanziale della drammaturgia e della messinscena, respingendo la prassi del teatro coevo, da lui giudicato inutile e superficiale. Secondo Zola il teatro deve spingersi a fondo nell'indagine dell'animo umano e, per riflesso, di tutta la società, prendendone in esame anche e specialmente gli aspetti più crudi e sgradevoli. Tale ricerca di una piena e quasi scientifica aderenza alla realtà si deve realizzare in scena ponendo a frutto non solo un linguaggio il più possibile vicino alla lingua parlata, ma anche e soprattutto una recitazione apparentemente spontanea e lineare, aliena dall'enfasi declamatoria tipica della scuola romantica. Zola, infatti, si oppone con fierezza sia al gusto romantico ormai decaduto a kitsch, sia al

realismo edulcorato e mistificatore alla Scribe, diffusosi sulle scene francesi e impegnato a mascherare dietro a un gusto spettacolare e effettistico, la ricerca del successo fine a se stesso. Zola auspica pertanto una drammaturgia che abbandoni i paludamenti storici per affondare il bisturi nei problemi concreti della contemporaneità; la ricerca di una «verità» recitativa dell'attore e di un'autenticità della scenografia al fine di offrire allo spettatore non un'immagine della realtà deformata attraverso gli stilemi della tradizionale teatralità, ma della realtà stessa, nella sua letterale nudità. Nonostante l'ingenuità di una concezione che prescinde dai coefficienti di finzione impliciti e fisiologici nell'arte teatrale, l'istanza naturalistica si getta alle spalle tutto il ciarpame della tradizione, drammaturgica e scenica, per assumere il significato di un punto di partenza ideale, sicché, dopo il naturalismo, anche se magari in opposizione al naturalismo stesso, il teatro potrà effettivamente rinascere.

Il senso della rivoluzione naturalista risiede nella lenta sostituzione anche sulle scene teatrali dell'uomo metafisico con l'uomo fisiologico, attraverso una modificazione della drammaturgia che, abbandonate le strutture tradizionali, configuri ogni testo come una serie di quadri che, senza preoccupazioni di intreccio e peripezie, ritraggano il più obiettivamente possibile la realtà. La scena - come già avevano intuito i Meininger - non deve essere più mera cornice e contenitore dell'azione, né può limitarsi a rappresentare il luogo in cui l'azione si svolge: essa deve essere, piuttosto, il luogo stesso dell'azione. In stretto rapporto con tale scenografia, l'attore vede incrementare le proprie possibilità di vivere autenticamente, anziché di rappresentare il dramma.

A tale impostazione si ricollega André Antoine (1858-1943), fondatore del parigino *Théâtre Libre* nel 1887: impiegato dell'azienda del gas, dilettante messosi a capo di una compagnia di attori amatoriali, egli assume il rilievo di un autentico fondatore del teatro contemporaneo in Europa e, in particolare, delle molteplici esperienze scaturite in seno alle avanguardie storiche, ponendosi su una direttrice fortemente antagonista rispetto alla tradizionale concezione edonistica e mondana dello spettacolo, condizionato dall'assillo delle necessità economiche.

Costituito in forma di associazione privata, anche allo scopo di sottrarsi ai vincoli della censura, e sostenuto da soci e abbonati particolarmente interessati alla rappresentazione di un repertorio rinnovato, il *Théâtre Libre* si propone di porre in scena opere polemiche nelle quali si propugnano tesi contrarie alla morale corrente. La nuova drammaturgia che trova così modo di affermarsi, richiede interpreti del tutto rinnovati rispetto al passato. Avverte, infatti, Antoine che non è possibile «recitare lavori frutto di osservazione diretta [...] come si interpretano i lavori di repertorio, o come si effettuano le commedie fantasiose [...] Per entrare nella pelle dei personaggi moderni, occorre sbarazzarsi del vecchio bagaglio; [...] una commedia vera deve essere recitata con verità allo stesso modo che una commedia classica vuole essere detta anzitutto, una volta che il personaggio è quasi sempre un'astrazione, una sintesi, senza vita materiale [...] I personaggi delle "nuove commedie" sono persone come noi, che non vivono in ampie sale dalle dimensioni di una cattedrale, ma in case modeste, accanto al fuoco, sotto la lampada, intorno a una tavola; e non già, come nel vecchio repertorio, davanti al buco del suggeritore [...] Han voci come le nostre, il loro linguaggio è quello della nostra vita quotidiana, con le sue elisioni, il suo tono familiare; e non già la retorica e il nobile stile dei nostri classici»¹.

Antoine è la guida carismatica di un gruppo di attori che si fanno strumenti nelle sue mani e che accettano di recitare in scena come se vivessero nelle loro case, lasciando che il pubblico li guardi attraverso una immaginaria *quarta parete* che separa il palcoscenico dalla platea, trasparente solo dal lato rivolto verso la platea. La vita viene così ricostruita nella finzione della scena con minuziosa precisione: gesti e intonazioni sono tratti dall'esperienza quotidiana, senza enfasi né atteggiamenti declamatori. Non a caso, pur proponendo un arredo scenico perfettamente realistico, Antoine mostra di preferire a una ricostruzione filologica della realtà secondo le indicazioni dei Meininger, una ricerca dei suoi aspetti più quotidiani. In sintonia con il pensiero di Zola più che con le esperienze filologiche e archeologiche dei Meininger, Antoine sostiene la necessità di sorreggere le aspirazioni della nuova drammaturgia con un impianto rappresentativo dotato dello stesso potere di «verità». Oltranzistica per certi aspetti finisce per rivelarsi la sua esperienza di naturalismo, caratterizzata da eccessi divenuti celebri, quali i quarti di bue sanguinanti appesi in scena per la rappresentazione dei *Macellai* di Ferdinand Ires

o la fontanella zampillante posta al centro del palcoscenico per *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga. Tale prassi non è, comunque, da considerarsi fine a se stessa, bensì direttamente funzionale all'azione drammatica: la scena, predisposta nei minimi dettagli, condiziona, infatti, fino dalle prime prove la recitazione degli attori, favorendone la piena immedesimazione nei diversi personaggi. «Il profondo significato dell'esperienza di Antoine [...] è quello di aver sostenuto [...] che l'attore possa divenire naturalmente il personaggio soltanto se ne assume la personalità interiore attraverso uno sforzo di adeguamento fisico e morale, soltanto se effettivamente si identifica con il personaggio in tutte le fibre del suo corpo e del suo spirito»². Secondo Antoine «Il più alto ideale per un attore deve essere di diventare una tastiera, uno strumento magnificamente accordato su cui l'autore suoni a suo piacere. Basta che una educazione tecnica, puramente materiale abbia reso duttili il suo corpo fisico, il suo volto e la sua voce, e che un'adeguata educazione intellettuale l'abbia messo in condizione di esprimere con semplicità quello che l'autore l'incarica di dire. Se gli si chiede di essere triste o allegro, per essere un buon commediante nel vero senso della parola, deve esprimere la gioia o la tristezza senza domandarsi il perché. La spiegazione spetta all'autore, che sa quello che fa, ed è il solo responsabile di fronte allo spettatore»³.

Antoine rifiuta categoricamente ogni iniziativa personale concessa agli attori, dal momento che essi «non capiscono nulla delle opere che devono recitare, il loro mestiere consistendo sostanzialmente [...] nell'interpretare nel miglior modo possibile dei personaggi, la cui concezione generale sfugge loro del tutto»⁴: egli ritiene quindi che l'autore - cui ancora compete la posizione centrale in ogni ipotesi di allestimento scenico - debba giovare al meglio degli attori responsabilmente guidando il loro talento e la loro nuova disponibilità. Nell'istanza di immedesimazione da lui proposta si colgono da un lato la denuncia degli stereotipi della recitazione meramente virtuosistica della tradizione, e d'altro lato «la concezione dell'attore come strumento dell'autore, votato [...] a "vivere" la parte anziché rappresentarla, e teso [...] a disciplinare le proprie risorse fisiche e emotive in modo che la propria creazione rimanesse "autentica" nel senso di aderente allo spartito del dramma»⁵. Secondo Antoine la scena deve essenzialmente vivere in funzione del testo drammaturgico: una scena - egli afferma - nata «dalla letteratura e per la letteratura»⁶. Ma l'obbedienza dell'attore al testo-autore non può consistere senza un atto di mediazione interpretativa compiuto da una terza figura che si ponga come garante: per tale via Antoine postula la presenza della regia come imprescindibile in un teatro che voglia essere una forma d'arte compiuta, destinata a un'élite intellettuale, a un pubblico scelto, capace di comprendere le innovazioni della scena. Il compito del regista assurge così a livello di arte, muovendo da una meditata interpretazione del testo che tenga strettamente conto delle intenzioni dell'autore, al fine di ricreare in scena un'atmosfera che superi il semplice mimetismo della realtà per farsi letteralmente realtà ospitando il lavoro degli attori che non recitano, bensì vivono i loro personaggi.

L'esperienza di Antoine si diffonde rapidamente in Europa con la fondazione, in Germania, della *Freie Bühne* (1889) e, in Inghilterra, dell'*Independent Theatre*: il significato letterale dei nomi di tali teatri (*scena libera* e *teatro indipendente*) indica un esplicito riferimento a Antoine e alla sua battaglia per un teatro libero da interessi economici e animato da spirito poetico e da impegno culturale.

A seguito delle più recenti esperienze europee, anche in Russia, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, prende corpo per gradi l'esigenza di uno spettacolo che nella varietà dei suoi elementi costitutivi risponda ai caratteri e alle esigenze del testo rappresentato. Alla mancanza di professionalità, al limitatissimo numero di prove, all'incontrollata tendenza degli attori a proporre una recitazione enfatica e eccessiva, all'uso di scenografie raffazzonate e logore e a un repertorio drammaturgico ormai antiquato, si oppongono per primi Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) e Vladimir Nemirovic-Dàncenko (1858-1943), i quali, constatate le condizioni di arretratezza in cui versa la scena nel loro paese, costituiscono a Mosca il Teatro d'Arte, inaugurandolo nel 1898 con la messinscena di *Zar Fëdor Ivanovic* di L.N. Tolstoj.

Idealmente ricollegandosi a chi in Russia, nei decenni precedenti, aveva lavorato a una riforma dell'arte teatrale rivolta specialmente alla identificazione di un percorso di avvicinamento alla verità del personaggio attraverso l'immedesimazione, Stanislavskij si oppone con fermezza al teatro contemporaneo, dominato dall'esteriorità e dall'enfasi. Dall'esempio dei Meininger egli mutua sia lo scrupolo

filologico e realistico, spinto fino nei particolari più minuti, sia la pretesa dirigistica nei confronti dell'attore, la cui azione scenica, eterodiretta, risalta specialmente nelle scene di massa. In un secondo momento, tuttavia, Stanislavskij mostra l'intenzione di superare i limiti di un realismo esteriore per inoltrarsi nel territorio della ricerca psicologica e dell'interiorità del personaggio.

Nella compagnia, composta da una quarantina di elementi scelti secondo il criterio della qualità artistica e sottoposti a una rigida disciplina, sono aboliti i ruoli, in luogo dei quali si instaura il criterio della rotazione, al servizio di una pratica di allestimento degli spettacoli fondata sul rigore. L'attore, tenuto lontano dalla buca del suggeritore, si muove con naturalezza, recitando anche con le spalle rivolte alla platea, all'interno di uno spettacolo orchestrato collegialmente dal lavoro del regista, dello scenografo, del drammaturgo e degli stessi interpreti.

I primi allestimenti sono accolti dal pubblico con entusiasmo, ma la consacrazione della formazione teatrale moscovita avviene con la rappresentazione del *Gabbiano* di Čechov, in cui la regia di Stanislavskij valorizza al meglio la dimensione profonda e densa di significati presente nel mondo quotidiano e ordinario rappresentato dal drammaturgo, esaltando i rapporti fra i personaggi che possono ora essere colti in una dimensione psicologica più autentica.

La vera novità del lavoro di Stanislavskij consiste quindi nell'aver acquisito consapevolezza dell'incongruenza che si verificava nei precedenti spettacoli tra messinscena e recitazione, e nell'aver intuito che ciò non dipendesse tanto dall'inadeguatezza degli interpreti, quanto dallo stile registico, da quel palcoscenico inondato di oggetti «veri» destinati nelle intenzioni ad accrescere l'effetto illusionistico sullo spettatore, e invece capaci in un certo senso di paralizzare l'attore.

Nell'incontro con Čechov, Stanislavskij trascorre dal realismo esteriore alla Meininger verso un realismo interiore, capace di evocare le atmosfere di cui vive, appunto, la drammaturgia maggiore del grande autore russo. Ciò conduce alla liquidazione del dispotismo registico e alla ricerca di moduli scenici più consoni a una piena esplicitazione della creatività attorica. L'esperienza della drammaturgia anticonvenzionale di Čechov, costruita non più su una solida azione esteriore, ma sulla captazione di stati d'animo profondi del personaggio, impone a Stanislavskij la scoperta casuale e fortuita delle esigenze che diverranno base del suo metodo di lavoro e fondamento della sua teorizzazione.

Mettendo in scena le opere dei più importanti drammaturghi internazionali in memorabili allestimenti e compiendo numerose tourné all'estero, in particolare negli Stati Uniti (1922-1924), Stanislavskij mette a punto un *metodo* di recitazione che, pur essendo scaturito dalla prassi quotidiana di palcoscenico e non discendendo da una formulazione *a priori*, trova nei suoi scritti - *La mia vita nell'arte* (1924) e, principalmente, *Il lavoro dell'attore su se stesso* (1936) e *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, quest'ultimo edito postumo nel 1961 - un'ampia e dettagliata trattazione teorica.

L'ossessione del realismo che si era in anni precedenti esplicitata soprattutto nell'esteriorità dell'allestimento scenico e nella molteplicità dei suoi linguaggi, si trasforma nell'esigenza che l'attore *esista* sul palcoscenico «nelle condizioni di vita del personaggio e all'unisono con il personaggio»⁷: ciò sta alla base del fondamentale concetto stanislavskiano di *reviviscenza*: gli attori devono superare il semplice processo imitativo, facendo riferimento costante alla propria personalità. Attraverso un metodo fondato sulla psicotecnica, oltre che sulla perfetta conoscenza delle tradizionali norme della recitazione, dunque, l'attore deve cercare entro se stesso, nel profondo dell'animo e della sua esperienza biografica, la molla per dare vita ai personaggi, secondo un atto di *pro-creazione*. Ciò può avvenire solo a patto che l'attore impari a usare della propria concentrazione, delimitando entro lo spazio fisico della scena, carico di presenze fuorvianti (il pubblico, le macchine, i tecnici, gli stessi compagni di lavoro) un proprio spazio interiore, in grado di consentirgli, attraverso la conquista della «solitudine in pubblico», una piena attenzione al suo lavoro.

Identificarsi con un personaggio non significa «recitare», bensì «vivere», sicché l'interpretazione drammatica si configura come l'espressione di un'emozione interna autenticamente patita dall'attore. Affinché tale processo possa essere innescato è necessario che l'attore sostituisca a sé il personaggio, rovesciando su di sé gli accadimenti di cui il personaggio stesso è portatore. Stanislavskij definisce «magico se» il passaggio che per tale via si effettua dalla terza alla prima persona, il momento preciso in cui l'attore, accettata la sostituzione del personaggio a sé, cessa di interrogarsi dall'esterno intorno alle

emozioni di cui è depositario il personaggio, per patire direttamente e personalmente l'insorgere stesso di tali emozioni. L'attore troverà le motivazioni che gli sono necessarie per attivare tale gesto sostitutivo in quelle che Stanislavskij definisce le «circostanze date», ossia in tutte le informazioni intorno al dramma che gli derivano dalla lettura e dallo studio del testo, fecondati dalla mediazione del regista. Partendo dalla conoscenza del proprio *io privato*, l'attore deve giungere a sviluppare l'*io creativo* che, a sua volta, produca l'*io personaggio*. Se tale processo è stato efficace, egli risulterà perfettamente credibile agli occhi dello spettatore poiché la verità del personaggio verrà pienamente raggiunta. Infatti, il testo drammaturgico dato (*t*), dopo avere sollecitato l'attività immaginativa dell'attore (*i*), deve essere, per dir così, congelato. Dall'attività immaginativa, prima particolare (*ip*), e, in un secondo tempo, generale (*ig*), ossia proiettata verso l'esterno, nasce il *sottotesto* (*st*), vale a dire ciò che si può supporre stia prima e dopo la vita scenica del personaggio stesso illustrata dal testo, che comprende e motiva il vissuto all'origine della parola scritta. Per ricostruire la vita del personaggio, l'attore dovrà, dunque, ripercorrere il processo che l'autore ha seguito per crearlo e utilizzare la propria memoria emotiva, stabilendo analogie tra la sua personale sensibilità e quella del personaggio entro un continuo scambio vitale. L'attività immaginativa, ricadendo sul testo, si specifica, si precisa, eliminando ciò che è inutile e che non trova verifica nel testo stesso.

Stanislavskij esige dal suo attore una sorta di «spontaneità controllata», ove l'ossimoro illumina il sottile e ambivalente gioco dei rapporti tra apparato cosciente e sensibilità riflessa, considerati in modo che il primo agisca da stimolo e a un tempo da elemento di verifica nei confronti del secondo: al fine di garantire all'attore il pieno e continuo controllo della sua creazione, Stanislavskij raccomanda, infatti, che egli ponga in atto una sorta di sdoppiamento, sicché una parte del suo io, distaccatasi da quella che si è fusa con il personaggio, possa vigilare su eventuali errori e intervenire a correggerli, mentre l'altra parte continua a «vivere» la parte. Afferma infatti Stanislavskij: «L'attore vive, piange e ride in scena, ma piangendo e ridendo osserva il suo pianto e il suo riso. In questa duplice vita, in questo equilibrio tra vita e finzione sta l'arte dell'attore»⁸.

La tecnica specifica introdotta da Stanislavskij, impegnando l'attore e il regista che lo guida in un arduo e prolungato lavoro che va ben oltre il tempo e l'occasione della prova tradizionale fino a invadere nel profondo la vita stessa degli artisti, comporta una rivoluzione dei modi e delle consuetudini propri della prassi teatrale ottocentesca, destinata a lasciare un segno profondo nella storia delle scene del mondo intero.

Fra gli elementi che si possono porre all'origine della regia teatrale hanno una loro importanza la nascita e lo sviluppo delle cosiddette avanguardie storiche. Se il realismo fornisce, infatti, una delle prime spinte alla nascita della regia, il complesso fenomeno della reazione al realismo che si attiva attraverso le avanguardie artistiche svolge un ruolo di grande importanza stimolando l'affermazione della regia stessa. Le estetiche elaborate dai diversi movimenti di avanguardia rifiutano il principio di imitazione della realtà come fondamento dell'arte teatrale, rivalutando gli elementi della creatività e riscattando le componenti visive tradizionalmente sottovalutate dal teatro di prosa.

Il tentativo di identificare teatro e vita, posto in essere entro l'esperienza naturalista, aveva prodotto una sostanziale rinuncia della scena a ogni suo codice specifico per appiattirla su un fantasma di realtà, conducendo a una sostanziale de-teatralizzazione del teatro.

Il simbolismo reagisce a tale impostazione, concependo, da un lato, il teatro come celebrazione della parola poetica, in cui il contenitore scenografico insieme a ogni dettaglio materiale sia sostituito dal prodotto dell'immaginazione dello spettatore; d'altro lato cercando di includere il teatro nel novero delle arti figurative, in netto contrasto con la vocazione illusionista espressa dal naturalismo. In opposizione con la concezione naturalista, che rifiutava il contributo dell'attività immaginativa del pubblico in quanto avrebbe violato la fedeltà riproduttiva, il simbolismo ne propone il recupero, teorizzando un palcoscenico come «trampolino per i sogni». Per tale via, Maurice Maeterlinck arriva addirittura a postulare una scena senza attore, la cui fisicità gli appare incompatibile con la natura allusiva del linguaggio poetico. «Qualcosa di Amleto è morto in me il giorno in cui l'ho visto morire sulla scena. La rappresentazione di un capolavoro per mezzo di elementi accidentali e umani è contraddittoria: i greci non

ignoravano questa antinomia e le loro maschere, che noi non comprendiamo più, non servivano che a attenuare la presenza dell'uomo e a rinforzare il valore di simbolo. Sotto Elisabetta la declamazione era melopea, la recitazione convenzionale, la scena stessa simbolica [...] Il poema si ritrae a mano a mano che prende piede l'uomo. Occorrerebbe forse scartare del tutto l'essere vivente dalla scena. Forse un giorno [...] potrà capitare che l'essere umano sia sostituito da un'ombra, un riflesso, una proiezione di forme simboliche, un essere che abbia le movenze della vita senza avere la vita. Io non so se questo avverrà: certo che l'assenza dell'uomo sulla scena mi sembra indispensabile»⁹. Non troppo diversamente, Stéphane Mallarmé suggerisce l'idea di un teatro «mentale» affidato alla sola parola, al Libro che, facendo a meno della fisicità della scena, possa schiudere allo spettatore la «scena interiore», suggerendone un'immagine immateriale. Il teatro come «trampolino per i sogni» si pone come il corrispettivo della parola poetica, libera del peso semantico e viva solo nella trasparenza del suo valore fonico e suggestivo. Ma proprio Mallarmé, interessato a un teatro affrancato dal peso della fisicità materiale, incapace di esprimerne il senso profondo, indica un'alternativa possibile, sia pure in un certo senso contraddittoria nei confronti del Teatro-Libro. La danza gli sembra il genere di spettacolo che, attuandosi entro il nudo spazio, sappia tradursi in una scrittura scenica capace di assumere, nonostante la sua fisicità, la valenza del puro segno, trascrizione simbolica dell'Idea. «La danzatrice» egli avverte «non è una donna che danza, ma una metafora che riassume uno degli aspetti elementari della nostra forma [...] <Essa> non danza; ma suggerisce per il prodigio di scorci o di slanci, con una struttura corporea, quel che ci vorrebbero paragrafi in prosa dialogata o descrittiva, per esprimerlo nella redazione»¹⁰. La scenografia illusionistica, l'arredo, l'attrezzatura - che tanta parte avevano nel teatro naturalista - risultano affatto inutili al movimento della danzatrice che traccia nello spazio i suoi arabeschi, sostenuti dal flusso della musica, producendo nello spettatore l'attivazione dell'immaginazione creativa. Al fluire suggestivo della musica si piega il corpo della danzatrice, dissolto nel gioco di gesti e posture, creando nel vuoto del palcoscenico il fantasma di una scenografia materialmente assente. Il simbolismo declina, dunque, la propria concezione del teatro su due versanti per molti aspetti contraddittori: se, da un lato, la fisicità dei corpi e degli oggetti, e dunque tutto ciò che è visibile, risulta pesante, opaco, e perciò contrario alla dimensione ideale, sicché il teatro deve optare per una severa *de-teatralizzazione*, contrapponendo alla degradazione della scena tradizionale e realistica la purezza della pagina scritta, d'altro lato il teatro negherebbe se stesso se rinunziasse alla sua vocazione scenico-visiva, sicché proprio nello spazio viene a compiersi la miracolosa fusione delle arti in cui Richard Wagner aveva sognato il Teatro totale. In ambedue le ipotesi, il simbolismo manifesta la necessità di liberare il linguaggio della scena da ogni servitù nei confronti di un'impostazione mimetica, di una soggezione alla verità quotidiana, la quale scolora le caratteristiche di *segno*, proprie del linguaggio teatrale, trasformandolo tout-court in una copia del reale.

Se il naturalismo aveva postulato un teatro scevro da ogni «convenzione» in cui la vita stessa pulsasse, il simbolismo introduce la ricerca di una nuova «convenzionalità», di una inedita forma di stilizzazione, ponendo in primo piano il carattere di finzione dell'evento teatrale che era stato rigettato in nome di una (peraltro solo utopistica) ricerca di verità.

Paul Fort, fondatore del *Théâtre d'Art* (1890) che fra i primi in Francia si oppone al naturalismo in nome di una istanza simbolista, pensa a un teatro del tutto contrario alla volontà di scimmiettare il mondo fenomenico, a una scena intesa piuttosto come «pretesto per il sogno», per un'attività in cui lo spettatore abbia parte rilevante, ispirato dalla magia della nuda parola poetica evocatrice. La scenografia deve perciò liberarsi da ogni aspirazione illusionistica, ponendosi come «finzione ornamentale in grado di rafforzare l'illusione attraverso linee e colori in analogia col dramma, il più sovente un semplice sfondo e qualche drappaggio mobile essendo sufficienti a restituire l'impressione di infinita molteplicità del tempo e dello spazio»¹¹. La tridimensionalità architettonica che nel teatro naturalista aveva in gran parte sostituito la bidimensionalità della carta dipinta per consentire all'attore di muoversi entro una dimensione di credibile materialità, viene ora rifiutata in nome di un ritorno alla pittura. Rimane ovviamente esclusa ogni ipotesi di collegamento con la tradizione della pittura illusionistica, e si ricerca un originale contributo che sappia porsi in maniera antitetica rispetto al trompe-

l'œil. La pur recente professionalità artigianale dello scenografo smarrisce ogni attrattiva agli occhi di Paul Fort, il quale pensa a pittori-artisti (pittori da cavalletto) come ai soli capaci di impiegare il linguaggio dell'immagine secondo strategie simmetriche a quelle poste in essere dal poeta.

Negli spettacoli allestiti al *Théâtre d'Art*, la poesia rimane nel centro ideale di ogni creazione: l'apparato scenico si limita a completare il testo, attraverso analogie di linee e colori, mentre la recitazione tende a sottolineare il senso lirico delle situazioni drammatiche, assumendo un andamento litanante, lontano il più possibile da ogni concreta somiglianza con il parlare quotidiano. Eliminata la *quarta parete*, attraverso la quale il pubblico del teatro naturalista doveva spiare la «realtà» che si viveva in scena, il teatro simbolista recupera dalla tradizione antica una concezione liturgica dell'evento come momento di comunione tra l'attore officiante e l'assemblea degli spettatori, riuniti in un mistico coro al cospetto del mistero della poesia che si palesa. Se il teatro naturalista si era proposto alla fruizione di un pubblico più ampio e eterogeneo, la connotazione sacrale che il teatro simbolista assume presume una distinzione netta tra una maggioranza «barbara» e il cenacolo degli iniziati ammessi alla celebrazione del rito.

Il *Théâtre de l'Œuvre*, fondato nel 1892 da Aurélien Lugné-Poe, già attore del *Théâtre Libre*, rappresenta forse il momento estremo dell'esperienza teatrale simbolista e, a un tempo, il suo superamento. Su un palcoscenico privo della ribalta e lasciato in una penombra nella quale i personaggi si muovono come forme indistinte, utilizzando una gestualità disarticolata e quasi marionettistica, Lugné-Poe mette in scena, oltre a Maeterlinck, le opere di Henrik Ibsen secondo modalità decisamente antinaturalistiche e perciò antitetiche a quelle messe a frutto da Antoine.

Allontanatosi dal simbolismo nel 1897, il regista aveva firmato l'anno precedente uno spettacolo che per molti versi anticipava alcuni fra i caratteri di ciò che negli anni seguenti avrebbero predicato il futurismo e il dadaismo. Nell'allestimento di *Ubu re* di Alfred Jarry, permangono elementi di origine simbolista, volutamente stravolti entro una comicità grottesca e degradata. Lo spazio scenico si apre a una fruizione antagonista, scatenata da Ubu, personaggio simbolico in cui si addensano gli elementi sconosciuti che emergono e, a fatica, si sprigionano dall'interno dell'uomo. Il simbolo permane, dunque, nella sua funzione primaria, ma contemporaneamente si carica del peso di una straripante materialità. Mantenendo un atteggiamento di completo disinteresse nei confronti del teatro illusionistico, Lugné-Poe costituisce una partitura visuale che, nella sua consapevole e programmatica contraddittorietà, anticipa alcuni aspetti che caratterizzeranno il dadaismo e il surrealismo.

A una curiosità nei confronti dell'esperienza simbolista si deve l'apertura di un laboratorio annesso al Teatro d'Arte che Stanislavskij affida a Vsevolod Mejerchol'd, pur senza consentirgli di esporre al pubblico i risultati del proprio lavoro. «Stimolare la fantasia» egli scrive «è la condizione necessaria di un atto estetico, ed è legge fondamentale delle belle arti. Ne deriva che un'opera d'arte non deve dare tutto ai nostri sensi, ma solo quel tanto che serve per orientare la fantasia nella giusta direzione lasciandole l'ultima parola»¹².

Interessato particolarmente alla suggestione delle arti visive, Mejerchol'd conduce a maturazione la poetica del *teatro-quadro*, mostrando di prediligere atmosfere rarefatte entro cui si dispongono le presenze gestuali degli artisti, secondo un processo di assoluta stilizzazione. La scrittura scenica si compone di linguaggi differenti che si pongono come altrettanti equivalenti simbolici del significato immanente nella drammaturgia, sostituendo all'inadeguatezza espressiva della parola la capacità evocativa e poetica di un insieme di arti. «Se la parola» scrive ancora Mejerchol'd «fosse l'unico strumento atto ad esprimere l'essenza della tragedia, tutti potrebbero recitare sulla scena. Pronunciare le parole, sia pure bene, non significa dire qualcosa. Di qui la necessità di mezzi nuovi per esprimere l'inespresso e rivelare quanto è celato»¹³.

Altra cosa è, dunque, il «dramma», altra lo «spartito verbale», il primo comprendendo il secondo, cui si aggiungono necessariamente altri codici espressivi per darne piena rivelazione. Valutando nella sua centralità l'attore, Mejerchol'd sostiene che il compito del regista debba ridursi all'illustrazione della propria interpretazione del dramma, concedendo all'interprete la piena libertà di riviverla facendosi creatore a sua volta dello spettacolo. Ma Mejerchol'd rifiuta una recitazione marcatamente gestuale,

a essa preferendo la concentrazione che nell'attore può scaturire dall'immobilità: «Se manca il movimento nello sviluppo del soggetto [...]» egli annota «è necessario un teatro immobile [...] La tecnica del teatro immobile preferisce perciò gesti legati e movimenti limitati; teme i movimenti superflui perché distraggono lo spettatore dai complessi sentimenti interiori che si possono afferrare solo in un fruscio, in una pausa, nel tremito di una voce, in una lacrima che vela gli occhi dell'attore»¹⁴. Intendendo abolire nella voce come nella gestualità ogni sottolineatura enfatica, il regista mostra di preferire una dizione fredda, «senza lamentose coloriture», una gestualità il più possibile rattenuta, raccogliendo gli attori entro figurazioni astratte, cariche di forza simbolica. L'interpretazione drammatica si fa in Mejerchol'd «trama di atteggiamenti sublimi» che gli attori tracciano disponendosi «contro il piatto fondale come una vegetazione cromatica di fantocci sonnambuli, di congelate figure egizie»¹⁵.

Deluso dall'impossibile identificazione tra teatro e pittura e affascinato dalla tridimensionalità del corpo umano, Mejerchol'd si converte alla *statuaria plastica*, a un palcoscenico cioè nudo nella sua profondità, aperto al gesto ritmico dell'attore, che si staglia nel gioco dei fasci di luce dei proiettori, senza che ciò implichi nel regista la rinuncia a pensare il teatro come ancella delle arti figurative.

Entro coordinate affini si pone l'esperienza di Sergej Pavlovic Diaghilev, fondatore dei Balletti russi, giunti a Parigi nel 1909 e attivi per circa un ventennio in tutta Europa. La compagnia godette della collaborazione di grandi coreografi (Michail Fokin, Leonide Massine e il danzatore-coreografo Vaslav Nijinskij), di celebri musicisti (Igor Stravinskij, Rimskij Korsakov, Claude Debussy) e di pittori famosi (Picasso, Braque, Matisse, De Chirico, Miró) in una sorta di «alleanza delle arti» posta in essere in nome del rinnovamento e della libertà creativa. Guidato dalla volontà di restituire dignità artistica al balletto assicurando pari valore ai tre linguaggi che ne costituiscono l'anima vitale (musica, coreografia, scenografia), Diaghilev giudica necessaria una stretta collaborazione fra i responsabili dei singoli codici compositivi al fine di conseguire un assoluto sincronismo fra tempo musicale, danza e scenografia. Prescindendo da una sceneggiatura prescrittiva che negherebbe al balletto la sua stessa natura di *opus in fieri*, Diaghilev affida la creazione dello spettacolo a una collaborazione effettivamente collettiva che, muovendo da «una vaga idea che sorge, si sviluppa e prende forma attraverso il contatto reciproco di pittori, musicisti e coreografi»¹⁶.

Nella intima fusione di musica, danza e pittura (scenografica) si configura l'attualizzazione del wagneriano *spettacolo totale* «in cui agli elementi visivo-uditivi, sottratti a ogni ipotesi naturalistica, fosse affidato il compito di offrire allo spettatore l'emergenza di uno stilizzatissimo universo, fatto di proiezioni fantastiche, di tramature oniriche, in ogni caso agli antipodi della realtà quotidiana»¹⁷.

L'esigenza di una coerenza visuale per lo spettacolo, spinge Diaghilev a intendere il balletto come «pittura animata», assegnando allo scenografo il ruolo primario tradizionalmente mantenuto dal coreografo: la scena è intesa come uno spazio iconografico di cui il pittore abbia dipinto il contenitore, affidando ai danzatori il compito di colmare lo spazio lasciato incompiuto dall'artista. Il pittore, autore di scenografia e costumi, assume, dunque, in tale concezione del balletto, un ruolo equivalente a quello del regista nel teatro drammatico.

Anche sotto il profilo della tecnica, i Balletti russi si pongono contro la tradizione accademica, respingendo le figure canoniche per porre un'inedita attenzione nei confronti del ritmo e della libera espressione del danzatore, fondando i presupposti della danza moderna, sulla scorta delle decisive acquisizioni di grandi maestri da Isadora Duncan a Jacques Dalcroze. Ispirati alla libera espressività del corpo, i Balletti russi ignorano le combinazioni di passi codificati dalla tradizione, per dare vita a figure originali, che scaturiscono dall'incontro tra la creatività dei diversi artefici di ogni spettacolo: danza e mimica si pongono al servizio dell'azione drammatica e rifiutano facili effetti, utilizzando tutte le risorse del movimento corporeo. I primi spettacoli voluti da Diaghilev scandalizzano il pubblico: ciò avviene, per esempio, con *Après-midi d'un faune* (1912) la cui coreografia, creata da Vaslav Nijinskij, è incompresa nella sua ispirazione complessiva scaturita dall'idea drammaturgica di Mallarmé, dalla musica di Debussy, dalla scenografia di Bakst, dall'atmosfera creata dalle luci.

Se da un lato i Balletti russi contribuiscono con memorabili allestimenti a innovare la nozione stessa di teatro, con l'impegno di liberarla dalla sudditanza nei confronti del testo letterario, d'altro lato

la sottopongono a un vincolo eccessivo nei confronti delle arti figurative, a detrimento della propria specificità.

Attraverso differenti sperimentazioni, il teatro cerca, in questo tomo di tempo, una propria consistenza estetica, rivolgendosi senza successo a codici esterni, quali la letteratura e la pittura. Esso avverte ora l'esigenza di «riteatralizzare il teatro», come annuncia Georg Fuchs nel 1909.

Con le riflessioni di Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, pur molto diverse tra loro, prende corpo l'esigenza di identificare una specificità originale e inconfondibile per il teatro, affrancandolo da ogni ancillarità nei confronti di altre arti. Il *movimento* appare come la caratteristica essenziale e fondativa del fatto scenico: il teatro è, infatti, eminentemente un'arte cinetico-visiva che, fondata su gestualità, ritmo e azione, soffre la limitazione implicita nello statuto pittorico, all'interno del quale il movimento dell'attore è costretto a rattrappirsi in una spazialità bidimensionale. La pittura potrà ritrovare una sua collocazione sulla scena solo come ingrediente di un impasto di differente complessità, assumendo piuttosto la trasparenza del colore e della luce.

Il ginevrino Appia (1862-1928), apprezza la riscoperta simbolista della musica quale strumento elettivo di espressione, capace di veicolare, senza sottostare alla mediazione intellettualistica della parola drammaturgica, la realtà profonda che soggiace a ogni fenomeno. Discordando dai simbolisti, Appia ritiene, tuttavia, che la musica sia rivelazione immediata dell'inconoscibile, mentre la parola *significa e non esprime*, predominando in essa il peso semantico sul puro valore fonico. La musica appare a Appia quale autentico principio regolatore del dramma: il sistema di notazione musicale si impone con «precisione matematica» all'interpretazione dell'attore, che, divenuta essa pure funzione musicale, plasma lo spazio scenico che dovrà essere concepito dal regista in modo da essere dotato di «un grado di espressività capace di legarlo intimamente all'essere vivente»¹⁸.

Appia auspica che il drammaturgo prescriva in una puntuale «notazione rappresentativa» geroglifica, omologa alla partitura musicale cui si riferisce, ogni elemento costitutivo dello spettacolo come da lui originariamente concepito in uno con l'idea originaria, in tal modo affrancando gli interpreti da ogni possibilità di lettura arbitraria. «Uno dei grandi vantaggi della notazione rappresentativa» scrive Appia «sarà di liberare radicalmente, e dall'inizio, da ogni responsabilità gli interpreti, permettendo loro di affrontare il dramma dal mero punto di vista rappresentativo [...] Se l'attore perviene al contenuto espressivo del proprio ruolo solo per il tramite delle proporzioni formali interne a esso, il meraviglioso mistero del poeta-musicista gli sarà progressivamente svelato. Questa iniziazione conferisce all'obbedienza dell'iniziato un valore del tutto superiore a qualsiasi interpretazione perché, lungi dal ridurre a zero l'indispensabile spontaneità dell'attore, la riafferma al più alto grado. Come la musica ha lasciato filtrare nel drammaturgo solo la più pura essenza della sua concezione personale, così sulla scena non si possono tollerare che i più nobili elementi della personalità dell'attore»¹⁹.

L'opzione illusionistica del naturalismo appare accettabile ad Appia nel solo caso del teatro drammatico che, incapace di coinvolgere il pubblico emotivamente, è costretto a fare ricorso a una rappresentazione che rispecchi le modalità in cui l'uomo è abituato a leggere la realtà. Ma ciò appare fortemente riduttivo in quanto l'opera d'arte non può limitarsi a riprodurre la realtà, ma deve trasportare lo spettatore in una «visione straniera» affrancandolo dalle sue consuetudini percettive. Il dramma di musica e parola, il wagneriano *Wort-ton Drama*, si declina in Appia entro una gerarchia dei linguaggi teatrali al cui vertice sta il corpo dell'attore che, a differenza del materiale che occupa la scena, sordo e inerte, fa suo il senso ultimo della musica per tradurlo nella plastica in cui si integra la partitura e si completa l'idea di spettacolo. Nel ritmo del corpo del danzatore la musica «diviene essa stessa spazio», traducendo la propria spazialità potenziale in spazialità effettiva. Per accogliere l'azione del danzatore la scenografia deve essere architettonica e perciò capace di essere praticata dall'attore, ma nel contempo assolutamente essenziale e stilizzata, in quanto pura funzione dell'espressività musicale. «Nello stesso modo in cui» scrive Appia «il drammaturgo che si serve della musica rinuncia alla molteplicità e allo sviluppo dei motivi accidentali per poter esprimere l'essenza intima di un numero ristretto di fenomeni, così la messinscena del suo dramma deve rinunciare a larga parte della propria significazione intelligibile in favore dell'espressione [...] Basta dunque una semplice indicazione per informarci sulla na-

tura accidentale dello spettacolo. Una volta che questa sia fornita, alla messinscena non resta che esprimere, nel luogo scelto dal poeta, quanto risulta corrispondere all'essenza intima rivelata dalla musica, vale a dire l'aspetto eterno che si cela dietro le combinazioni contingenti»²⁰. Nella concezione rinnovata dello spazio e del suo arredo, grande importanza assume la luce, il cui linguaggio scarsamente debitore nei confronti delle convenzioni, appare idoneo a «comunicare liberamente la vita esteriore nella sua forma più espressiva»²¹. Secondo Appia la luce è *espressiva* quanto la pittura è solo *indicativa* e, nella sua fluida mobilità, risulta analoga alla musica. «Colorata» scrive Appia «la luce modifica i rapporti cromatici di cui gli oggetti potevano essere portatori: proiettando serie di colori o di immagini, crea sulla scena un ambiente e perfino oggetti inesistenti sino al momento della proiezione [...] È dunque con la luce che il poeta-musicista compone il suo quadro: non sono più i colori immobili a figurare la luce, ma la luce ad appropriarsi di quanto, nel colore, si oppone alla sua fluidità»²². Appia attribuisce all'attore-danzatore la responsabilità di accentrare in sé «l'opera d'arte vivente» che è il teatro e, stemperando la tradizionale distinzione tra spettatore e attore, passivo il primo e attivo il secondo, Appia avverte che *l'opera d'arte vivente* nel corpo dell'attore deve essere «scrittura collettiva», atta, dunque, a «essere vissuta e non solo contemplata». Cade perciò anche il concetto di rappresentazione in quanto implica in sé la presenza di un fruitore passivo che assiste a ciò che altri ha creato: non avendo più meri spettatori poiché coloro che «la vivranno [...] le assicureranno, in forza della loro stessa attività, un'esistenza integrale»²³, il teatro sarà espressione elettiva della vita sociale, mentre lo spazio dell'azione sarà spazio della ecclesialità in senso cristiano, e il corpo dell'attore diventerà elemento sacrale, simbolo della totalità dell'io. Sia il regista sia il musicista dovranno porre al centro del loro percorso creativo il corpo dell'attore che dovrà, per parte sua, rendersi disponibile e perfettamente plasmabile.

Appia giunge a concepire gli *spazi ritmici*, ossia progetti di scenografie - strutture geometriche astratte, parallelepipedi, scale, disposti in scena a simboleggiare scansioni ritmiche e musicali - concepiti come punti di partenza per un impiego ideale dello spazio in funzione del movimento ritmico dell'attore, senza riferimento ad alcun testo drammaturgico. La scena smette di «rappresentare», smarrisce il suo tradizionale valore di «segno» per farsi spazio dell'«espressione pura», pensato per ospitare il gesto in cui si attualizza la musica. In tale concezione dello spettacolo, ogni elemento dell'allestimento deve dipendere dalla scelta di una sola persona che diviene il vero autore dello spettacolo: per strade differenti da quelle percorse dai Meininger, Antoine e Fort, Appia perviene, dunque, a conclusioni analoghe, giudicando indispensabile affidare le sorti del nuovo teatro alla figura demiurgica del regista.

Ma solo con Edward Gordon Craig (1872-1966) il rinnovato statuto del teatro e la conseguente concezione della produzione di spettacolo si incardinano nella supremazia professionale e artistica del regista.

A differenza di Appia, Craig sente la fisicità dell'attore come uno spessore opaco che gli impedisce di farsi veicolo dell'interiorità, sicché, per quanto il suo merito d'arte possa essere grande, esso risulta comunque *imperfetto*, segnando l'impossibilità di trasformare il corpo in puro segno. Ritenendo sommamente dannosa la compresenza sul palcoscenico di «elementi stranamente contraddittori, irrimediabilmente mescolati d'organico e di inorganico»²⁴, e in opposizione decisa al naturalismo, Craig ritiene necessario eliminare dalla scena l'attore, testimone di una vita cui si contrappone l'auspicata totale «artificializzazione» della scrittura teatrale. Da tale presupposto germina il concetto di *supermarionetta*, affatto impermeabile a qualsiasi contatto emotivo con lo spettatore, chiamata a surrogare la tradizionale figura dell'attore. Nulla dividendo con la marionetta tradizionale, meccanica e rigida copia dell'essere umano, la supermarionetta intende porsi come incarnazione dell'Onnipotenza nella sua assoluta indifferenza alle passioni e ai sentimenti umani, nella sua totale disponibilità a seguire le pieghe del movimento richiesto in scena. In perfetta antitesi con la radice stessa del teatro del grande attore di ottocentesca memoria, Craig intende recuperare la natura simbolica del linguaggio scenico concependolo come mezzo ideale di rivelazione della radice profonda e ultima dell'arte. Se da un lato Craig si rivela sensibile al fascino del simbolismo, come dimostra la sua concezione dell'arte quale suggestione e l'esigenza di affrancare la scena dalla prorompente presenza dell'attore, d'altro lato egli ricerca uno specifico teatrale, estraneo a ogni dipendenza nei confronti di letteratura e arti figurative, pervenendo

all'affermazione della centralità della regia, come principio creativo cui tutto si sottomette nella ideazione e nella realizzazione dello spettacolo.

Craig identifica il momento genetico della «degenerazione» del teatro con l'affermazione della parola sulla visività, con l'introduzione di una chiara separazione fra spettatori e attori, e l'adozione di una struttura scenica dominata dalla piattezza illusionistica della pittura. La riteatralizzazione del teatro dovrà quindi porsi come una sorta di ritorno alle origini, liberando il teatro dall'influenza di professionalità aspecifiche, come lo scenografo e il drammaturgo.

Occorre distinguere tra *dramma* e *poema drammatico*, osservando che nei capolavori della drammaturgia, verosimilmente risultanti da un lavoro a più mani compiuto sui palcoscenici (si pensi ai comici dell'arte, o ancora alla tecnica compositiva di un Goldoni e in seguito di un Pirandello), la teatralità pura che ne costituiva lo scheletro originario risulta tradita dall'operazione di trascrizione verbale compiuta dal drammaturgo per assicurare una veste definitiva a quanto, per essere frutto di mera compositività scenica, sarebbe rimasto soggetto allo statuto dell'effimero. Entro la dialettica testo-rappresentazione, il primo deve svolgere una funzione puramente ancillare di materiale incompiuto, «insoddisfacente alla lettura o all'ascolto» per trovare solo nella sintesi della scena, nella sinergia dei linguaggi posta in essere dal regista, il suo completamento estetico. Il teatro è, infatti, arte scenica per eccellenza e «non si identifica colla recitazione o con il testo, e neppure con la scenografia o la danza, ma è sintesi di tutti gli elementi che compongono quest'insieme: di *azione* che è lo spirito della recitazione; di *parole*, che formano il corpo del testo; di *linea*, di *colore* che sono il cuore della scenografia; di *ritmo*, che è l'essenza della danza»²⁵.

Craig è convinto che non solo la parola poetica sia in grado, come volevano i simbolisti, di farsi veicolo dell'idea, bensì che anche i linguaggi non verbali, ove opportunamente messi a frutto dal regista, sappiano smarrire parte della loro fisicità per divenire mezzi espressivi: l'intervento dell'artefice, sia esso il drammaturgo o il regista, l'attore o lo scenografo, è ciò che trasforma la materia bruta in opera d'arte. Tale concezione cela, in uno con la valorizzazione delle caratteristiche artigianali del fare teatro, la volontà di vedere riunite nella sola persona del regista tutte le doti e le capacità che ne fanno l'artefice ultimo dell'evento teatrale.

Azione, scena, voce sono i principi che Craig indica nel suo libro *L'arte del teatro* (1905) quali elementi fondanti della teatralità, cui il regista deve attingere per costituire una scrittura scenica che sappia porsi come l'omologo del testo drammaturgico e delle sue ultime ragioni poetiche. L'opzione realistica gli appare perciò divergente rispetto a tale indicazione poiché indirizzata a spiegare anziché a suggerire. Il regista deve saper cogliere le risonanze arcane che la lettura del testo drammaturgico fa scaturire nella sua immaginazione per trasferirle poi entro un complesso impasto visuale, caratterizzato da un tipo di fruizione analogica. Ogni opera drammaturgica si apre perciò a una gamma pressoché infinita di possibili interpretazioni, ognuna valida in sé, poiché frutto della risonanza che l'opera stessa suscita nella mente del regista: non a caso lo spettacolo non discende esclusivamente dal testo drammaturgico, bensì anche dalle ossessioni personali del regista che inevitabilmente segnano la cifra interpretativa del testo stesso. Nelle regie di Craig l'uso geniale delle luci in funzione suggestiva conduce a quella che si potrebbe definire *dinamizzazione dello spazio*, secondo la quale oggetti e corpi finiscono per smarrire la loro materialità per divenire elementi compositivi di una suggestione simbolica, vaga e fascinosa. In tale quadro l'attore non è autonomamente creativo né centrale nell'evento teatrale, essendo piuttosto solo uno dei materiali a disposizione della compositività registica. *L'unità globale della rappresentazione* deve nascere dal coordinamento di tutti i linguaggi della scena intorno al nucleo che il regista identifica come chiave della sua lettura interpretativa del dramma.

In una fase successiva della sua esperienza artistica, Craig si oppone al *teatro dell'interpretazione* dando vita all'«utopia di un “teatro durevole”, inteso come susseguirsi silenzioso di visioni, come rivelazione dell'invisibile tramite la categoria dematerializzante del movimento»²⁶. Alla ricerca di una *teatralità pura*, che nulla abbia a che fare con la riproduzione della realtà fisica e psicologica, Craig coglie nell'epifania del *movimento*, ossia nel carattere cinetico-visivo, il mezzo per esprimere in teatro il pensiero perfetto. E per tale via egli giunge a configurare la creazione teatrale come *sequenza di sinfonie visuali*, di movimenti di elementi architettonici che si dispongono nello spazio come omologo cinetico-

visivo della composizione musicale. La parola e l'uomo che ne è portatore cessano di avere il ruolo di protagonista, che passa a un elemento architettonico (per esempio una scala) che assume il peso di entità vivente intorno a cui le ombre, le luci, l'apparizione di silhouette si alternano per porre in evidenza il pulsare emotivo dell'oggetto stesso. Approfondendo i termini della sua utopia, Craig giunge a immaginare un palcoscenico costituito da tante sezioni mobili ognuna delle quali è la faccia superiore di un parallelepipedo, che può a piacere emergere dal sottopalco. Tale struttura si ripete al contrario sul soffitto, mentre le quinte si trasformano in paraventi che possono muoversi per restringere o dilatare lo spazio scenico. Entro tale spazio scenico Craig immagina di dare vita a *sinfonie visuali*, con l'ausilio fondamentale del linguaggio della luce. Gli screen, vale a dire una serie di paraventi, divisi in vari pannelli articolati e capaci di assumere ogni tipo di angolazione adeguandosi al gioco delle luci, rimangono a testimoniare la grande utopia craighiana di un teatro senza testo e senza attori, di un'arte del movimento puro.

Nato in campo letterario e figurativo, il futurismo italiano incide una traccia significativa nella vicenda della scena teatrale novecentesca, pur senza portare un contributo diretto alla nascita della regia: a tale movimento di avanguardia possono essere ascritte le primissime rivoluzioni del concetto tradizionale di spettacolo, volte a minare i principi codificati delle convenzioni teatrali. In Italia il futurismo si pone come la prima radicale contestazione del concetto tradizionale di teatro psicologico e realistico i cui autori sarebbero schiavi del facile effetto, della banalità e della ripetizione. Di gran lunga preferibile appare loro *La voluttà di essere fischiati*, come si afferma provocatoriamente nel sottotitolo del *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911). Una prima dichiarazione della nuova estetica futurista appare nel 1909 in un articolo di Filippo Tommaso Marinetti, caposcuola e fondatore del movimento, che precisa il suo programma in una serie di opere di carattere teorico, fra le quali il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), *Il teatro di varietà* (1913), la raccolta di pièce *Teatro futurista sintetico* (1915) e *Il teatro della sorpresa* (1921).

Concentrandosi sulla relazione che intercorre fra testo, attori e pubblico, i futuristi intendono rifondare il concetto di comunicazione teatrale: al rifiuto della tradizione si accompagnano un'elaborazione teorica e una sperimentazione scenica eversive e dirompenti, che scuotono violentemente gli spettatori allo scopo di renderli consapevoli dell'evento cui stanno partecipando: al movimento futurista spetta, infatti, il merito di avere per primo con decisione cercato di capovolgere l'atteggiamento del pubblico, tradizionalmente passivo, ponendo nella giusta luce l'importanza di una retta considerazione del ruolo che lo spettatore viene di volta in volta ad assumere nei confronti dell'evento scenico. Così, nel manifesto del *Teatro di varietà* (1913) si dichiara: «Il teatro di varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti impreveduti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti»²⁷.

Scegliendo consapevolmente la via della provocazione e del disturbo al fine di suscitare reazioni violente negli spettatori, i futuristi ribaltano le consuetudini teatrali italiane, con le celeberrime soirées, sorta di esibizioni declamatorie di manifesti e poesie o performance mimico-grottesche, di forte sapore satirico, esposizioni di arte visiva e *sinfonie rumoristiche* cui si alternano elaborazioni drammaturgiche brevissime, di durata non superiore a qualche minuto. Per esempio, in *Detonazione* (1915) del poeta Francesco Cangiullo la scena mostra una stradina solitaria di notte: pochi attimi dopo si ode uno sparo dopo il quale cala il sipario. O ancora ne *Le basi* (1915) di Marinetti, il sipario rimane alzato per tutta la durata dello spettacolo soltanto quanto basta per mostrare le gambe degli attori in scena. Nel 1915 Marinetti pubblica con il manifesto del *Teatro futurista sintetico* una sorta di dichiarazione programmatica ove sono esplicitate le nuove funzioni del teatro come mezzo di comunicazione di massa: esso deve essere *sintetico* cioè brevissimo, condensando nel giro di pochi minuti situazioni, idee, sensazioni, eventi e simboli; *atecnico*, per eliminare i condizionamenti che normalmente limitano la libertà creativa del drammaturgo a differenza di ogni altro letterato; *dinamico* e *simultaneo*, ossia scaturito dall'improvvisazione nel fuoco degli eventi, dalla fulminea intuizione e non dal lavoro di preparazione svolto a prescindere dalla immediata attualità. Assai significativo sotto il profilo della formulazione

teorica, il futurismo lascia tracce non irrilevanti nella prassi scenografica di Giacomo Balla, Fortunato Depero e Enrico Prampolini. Quest'ultimo, nel manifesto *La scenografia futurista*, giunge a ipotizzare una scena occupata da pure forme e meccanismi in movimento, luce e colori, da cui sia esclusa la presenza dell'uomo.

Tra il 1915 e il 1930, attraverso un recupero variamente consapevole di elementi del futurismo, si sviluppano in Russia movimenti di avanguardia tra cui il costruttivismo, fondato nel 1913 dallo scultore e scenografo Vladimir Tatlin, che si impone rapidamente in campo teatrale grazie all'operato di Vsevolod Mejerchol'd che al movimento si accosta nella seconda parte della sua carriera. Negli anni della rivoluzione d'ottobre, Mejerchol'd elabora la teoria sul lavoro dell'attore nota come «bio-meccanica», in opposizione a quella di Stanislavskij. Osservando come, nell'era dell'automazione, ogni evento possa essere ricondotto a leggi meccaniche, egli si dice convinto che gli attori, in quanto «macchine», suscitino una risposta emotiva automatica negli spettatori in base ai movimenti che compiono sulla scena, sicché a ogni movimento corrisponde una determinata emozione. Sulla scorta di tale convinzione, Mejerchol'd formula il principio dei *riflessi fisici e emotivi*, secondo cui, per esempio, per comunicare il sentimento della gioia al pubblico, anziché ricorrere al desueto mezzo del sorriso, l'attore debba compiere un salto mortale. All'attore è richiesta una straordinaria duttilità espressiva che richiede un training ginnico e acrobatico particolarmente intenso che assicuri il dominio assoluto di tutti i mezzi espressivi. Analogamente l'allestimento scenico è debitore del medesimo gusto meccanico: ostile alle ricostruzioni archeologiche tipiche del naturalismo, Mejerchol'd elimina quinte e fondali, a essi surrogando costruzioni praticabili e elementi mobili, i cui ingranaggi restano bene in vista. Al regista spetta il compito di comporre i diversi elementi in un insieme organico, alla luce dell'idea unitaria che egli si è fatto dell'opera prima di iniziare le prove, in tal modo necessariamente inserendosi tra il lavoro del drammaturgo e quello dell'attore.

Nel 1916 un gruppo di artisti, provenienti da vari paesi, fonda a Zurigo un movimento dai toni fortemente provocatori che prende il nome di «dada», un vocabolo di fantasia, identificando il proprio esponente in Tristan Tzara (1896-1963) e impegnandosi a denunciare gli stereotipi della tradizione, per affermare il diritto all'incoerenza e all'irrazionalità: è la rivolta morale contro le nozioni impoverite dell'etica tradizionale, accompagnata da un atteggiamento di rifiuto totale e da uno spirito satirico e violento nei confronti dell'estetica e della cultura tradizionali. Ne deriva una concezione dell'arte decisamente anarchica che indica nel caos e nella dissonanza il suo credo e, per quanto riguarda il teatro, si caratterizza per l'illogicità e la gratuità di un dialogo costantemente iterato. Illustrate in sette manifesti, pubblicati tra il 1916 e il 1920, le riflessioni dadaiste sul teatro si traducono nella prassi di brevi azioni spettacolari, spesso danzate, in cui l'autore stesso è interprete del proprio testo; realizzate in teatri, gallerie d'arte o musei, sfociano solitamente in una sorta di teatro-festa, di contatto molto vivace e provocatorio con il pubblico, in qualche modo anticipatorio nei confronti degli happening statunitensi di qualche decennio successivi.

Il primo manifesto del surrealismo compare in Francia nel 1922, a firma di André Breton. Solo in una seconda fase della sua vita il movimento mostra un prudente interesse nei confronti del teatro laddove esso riesca a superare la logica quotidiana per approfondire la lettura dell'inconscio. «Tutto quello che appartiene all'illeggibilità e al fascino magnetico dei sogni, questi strati della coscienza, che sono tutto quello che ci preoccupa nello spirito, vogliamo vederlo splendere e trionfare su una scena, anche a costo di perderci, di esporci al ridicolo di un fiasco colossale». Il «trampolino per i sogni» dei simbolisti si trasforma in una «piattaforma per l'immaginazione» proiettata su un di là affatto estraneo alla realtà quotidiana. La struttura drammaturgica si caratterizza per la discontinuità della favola, organizzata in sequenze sovrapposte, secondo la logica contraddittoria del sogno, e i personaggi conflaiono su piani psicologici differenti esibendo insieme il conscio e l'inconscio e muovendosi entro coordinate spazio-temporali dilatate o per converso assai sintetizzate.

Dalle file dei surrealisti proviene Antonin Artaud (1886-1948), già collaboratore di Lugné-Poe e Georges Pitoëff. Dopo essere stato allontanato dal movimento, egli fonda con Roger Vitrac, nel 1926, un suo teatro, l'Alfred Jarry, dove opera per un breve periodo come regista. Artaud ha l'occasione di cono-

scere il teatro balinese in tournée a Parigi nel 1931; ne rimane folgorato e, quattro anni dopo, mette in scena *I Cenci*: primo e unico spettacolo di quello che egli definirà «teatro della crudeltà». Alla fine di una vita tormentata dalla malattia mentale e da un ricovero decennale in ospedale psichiatrico, Artaud dà un ultimo e sconvolgente contributo al teatro con una conferenza tenuta presso il *Vieux Colombier*, il cui succo è rintracciabile nell'unica opera teorica compiuta dell'autore, *Il teatro e il suo doppio* (1938). La definizione di «teatro della crudeltà» esclude il concetto di *rappresentazione*: esso è, al contrario, la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile. «Il teatro» scrive Artaud «deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale, a quell'aspetto individuale della vita in cui trionfano i *caratteri*, ma a una sorta di vita liberata, che spazzi via l'individualità umana e in cui l'uomo non è più che un riflesso»²⁸. Rifiutando l'idea di arte come imitazione della realtà, egli precisa: «L'arte non è l'imitazione della vita, ma la vita, e l'imitazione di un principio trascendente con cui l'arte ci rimette in comunicazione»²⁹. Con forte provocazione, il teorico avverte che il teatro della crudeltà deve «espellere Dio dalla scena» dando luogo a uno spazio non-teologico, ossia liberato dalla tirannia della parola, dal disegno di un *logos* primo che non appartiene al luogo teatrale e lo dirige a distanza, dalla incombente presenza di un autore-creatore che, magari morto o assente, utilizza il testo come un'arma per determinare la rappresentazione, lasciando che essa *rappresenti* il testo appunto nel suo cosiddetto «contenuto». Nel teatro tradizionale, in tal modo architettato, attori e registi altro non sarebbero che schiavi, obbligati a farsi interpreti fedeli dei disegni provvidenziali del «drammaturgo-padrone», il quale, da parte sua, non crea alcunché, contentandosi di imitare la realtà, trascrivendola in un testo che destina alla rappresentazione a sua volta imitativa. In un simile disegno il pubblico è passivo e formato da spettatori-consumatori voyeur. I diversi linguaggi figurativi, gestuali, musicali, luminosi caratteristici del teatro occidentale si limitano a illustrare e abbellire un testo che si *dice* in partenza. «Se dunque l'autore» scrive Artaud «è colui che dispone del linguaggio della parola, e se il regista è il suo schiavo, ci troviamo di fronte a un semplice problema di parole. C'è una confusione di termini, dovuta al fatto che, per noi, e stando al senso che generalmente viene attribuito al termine regista, quest'ultimo non è altro che un artigiano, una sorta di traduttore destinato eternamente a trasferire un'opera drammatica da un linguaggio in un altro»³⁰.

Rovesciare la tirannia del testo significa per Artaud «trionfo della pura messinscena», definitivo rifiuto della perversa e seduttiva mistificazione posta in essere dal teatro tradizionale. Il regista e i partecipanti (una moltitudine in cui si mescolano senza distinzione attori e spettatori) cesserebbero di essere strumenti e organi della rappresentazione. La scena smetterebbe di rappresentare e cioè di porsi come una mera illustrazione sensibile di un testo pre-scritto. Anche attraverso una nozione rinnovata di spazio e tempo, la rappresentazione saprà acquisire una visibilità che non si limiti a essere puro spettacolo allestito dalla parola del padrone. «Finché la messa in scena continuerà a essere, anche nelle intenzioni dei registi più aperti, un semplice mezzo di presentazione, un modo accessorio di rivelare le opere, una sorta di intermezzo spettacolare privo di significazione propria, potrà reggere solo in quanto riesca a dissimularsi dietro le opere che vorrebbe servire. E le cose rimarranno così fintanto che [...] la letteratura prevarrà sulla rappresentazione»³¹. Artaud ci invita a intendere il termine «crudeltà» come «rigore, applicazione e decisione implacabile»³², anche se, all'origine della crudeltà, si pone una uccisione e precisamente un parricidio consumato contro il detentore abusivo del *logos*, contro il padre, contro il dio di una scena soggetta al potere della parola. Essa non dovrà necessariamente essere assente nel teatro della crudeltà, ma cesserà di dominare la scena, venendo a occuparvi uno spazio delimitato. La parola e la sua scrittura saranno abolite solo per quanto esse presumevano di essere un *dettato* e, insieme con la «superstizione teatrale del testo», scomparirà anche la *dizione*, che per tradizione faceva del teatro una sorta di esercizio di forbita lettura. La parola e la scrittura assumeranno nuovamente la loro funzione originaria di *gesti teatrali*, scoprendo, a detrimento di un superfluo contenutismo, il valore profondo della parola, la sua carne, la sonorità, l'intonazione, l'intensità, quel tanto appunto di *gesto* oppresso che in essa è immanente. Il linguaggio verbale e gestuale potrà così riacquistare la sua «antica efficacia magica, la sua efficacia fascinatrice, integrale»³³. «Avendo preso coscienza» scrive Artaud «di questo linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, grida, luci, onomatopée, il teatro è tenuto a organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici, e servendosi del loro simbolismo e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani»³⁴. In sintonia con

le esperienze del teatro balinese, egli immagina che gli attori divengano geroglifici animati e il regista maestro delle cerimonie. Nel teatro della crudeltà lo spettatore è al centro di uno spettacolo che lo circonda: scompare lo spettatore (inteso come colui che guarda, fruisce passivamente), e insieme si dissolve l'idea di spettacolo (come oggetto dello sguardo passivo). Subentra il concetto di *festa*, liberata da tutti gli obblighi tipici della teatralità classica, ossia delle opposizioni necessitanti tra rappresentato e rappresentante, significato e significante, autore, regista, attori, spettatori, scena e sala, testo e rappresentazione. Il teatro della crudeltà deve, inoltre, manifestare una natura *politica*: la festa deve essere un atto politico e non la trasmissione più o meno pedagogica di un concetto o di una ideologia.

Attraverso il meccanismo, ben noto al teatro orientale, della trance, il teatro sfugge all'illusione per divenire una realtà pericolosa e coinvolgente: fra attori e collettività si instaura una comunità di malattia liberatrice, che non si sa tuttavia se sfocerà nella morte o in una nuova vita. Il «teatro-pesto» non può essere paragonato alla catarsi aristotelica, in quanto non svolge una funzione di purificazione, bensì esercita un contagio. Lo spettacolo non potrà, infine, essere ripetuto perché la ripetizione nega concettualmente la forza e la vita, limitandosi a raccogliere e conservare il presente o il passato assegnandogli il peso fittizio di una verità assoluta. La festa della crudeltà dovrebbe pertanto avere luogo una sola volta: «Riconosciamo» scrive Artaud «che ciò che è stato detto non è più da dire; che un'espressione non vale due volte, non vive due volte; che ogni parola pronunciata è morta, e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata; che una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un'altra»³⁵. La performance teatrale deve essere conclusa in se stessa, non lasciando dietro a sé traccia alcuna: non è un libro, né un'opera, ma un'energia e, se la scrittura è lo spazio e la possibilità della ripetizione, lo spettacolo è la sola arte della vita, della differenza e del dispendio senza economia, senza riscatto, senza storia. Per questo «bisogna porre fine a questa superstizione dei testi e della poesia scritta. La poesia scritta vale una volta, e poi sia distrutta»³⁶. Artaud mostra di avere, tuttavia, piena consapevolezza della propria utopia scrivendo: «E ora dirò una cosa che potrà forse sbalordire molte persone: io sono il nemico del teatro, lo sono sempre stato. Quanto io amo il teatro, tanto io sono, per questa ragione stessa, il suo nemico»³⁷.

Nato in Germania nel primo decennio del secolo, l'espressionismo delega al teatro la diffusione dei propri contenuti ideologici, dando vita a un clima e a un linguaggio scenico assai originali. Considerando la crisi di ogni possibilità comunicativa nel mondo contemporaneo e opponendosi radicalmente ai valori della società industrializzata, l'espressionismo rappresenta il disagio dell'uomo contemporaneo, solo in un mondo dominato da leggi a lui estranee. Nel cuore della drammaturgia si pone l'eroe colto nel suo doloroso percorso alla ricerca di un'identità perduta e circondato da un mondo irriconoscibile e vano. Viandante disperso in un universo da cui è scomparso anche il minimo segno del sovrannaturale, il personaggio del teatro espressionista ricerca nella sofferenza un suo *ubi consistam*. Fermarsi, trovare radici, recuperare a un ordine il caos del cosmo sono gli obiettivi irraggiungibili che si pone il personaggio espressionista, che drammaturghi come Kokoschka, Barlach, Von Unruh, Hasenclever conducono attraverso dolorosi itinerari dal buio verso la luce. Per quanto percorsa da un inquietante senso di morte, la loro drammaturgia è caratterizzata da un vitalistico impulso alla rinascita, che si esprime nel faticoso cammino dell'eroe, articolato scenicamente nella tipica forma dello *Stationendrama*, ossia un dramma articolato in momenti separati e successivi che illuminano di scorcio la dolente via crucis dei protagonisti. Il palcoscenico si piega alle esigenze di tale drammaturgia, rinunciando in modo categorico a ogni ipotesi di ricostruzione illusionistica: cortine e sipari consentono con la loro fulminea apertura il dirottamento dell'azione verso nuove spazio-temporalità, mentre sciabolate di luce tagliano il palcoscenico, isolando il protagonista dalle altre presenze agenti sullo sfondo e le ombre si ingigantiscono fino a provocare visioni da incubo e inquietanti giochi di chiaroscuro. La regia espressionista spoglia e riduce all'essenziale l'apparato scenografico, puntando verso un palcoscenico cavo che sappia farsi cassa di risonanza per il gesto, la vocalità, il movimento dell'attore. Dall'esperienza pittorica il teatro espressionista mutua il ricorso alla deformazione grottesca, che si risolve in una galleria di ritratti caratterizzati da proporzioni completamente stravolte in cui l'elemento bestiale sopraffà quello umano: a tale risultato contribuisce un trucco pesante e antinaturalistico, che si accompagna a

una mobilità a scatti. I personaggi della scena espressionista smarriscono ogni connotazione individuale e si muovono nel corso dell'azione senza alcun apparente sviluppo psicologico: sono privi di personalità e appaiono come caricature irreali distinte solo da un nome comune: il Padre, la Madre, il Giovane, il banchiere. Il rifiuto dei mezzi toni a favore di una recitazione non comunicativa che privilegia l'enfasi, il grido, il gesto puro, si traduce in uno spettacolo in cui l'elemento verbale smarrisce rilievo a favore del movimento, dello spazio, della luce e del colore sfruttati simbolicamente e ricombinati secondo diverse possibilità.

Verso la metà degli anni Venti, le acquisizioni espressionistiche si preciseranno in senso sociale e politico nel teatro epico. Con Erwin Piscator (1893-1966) lo scopo del teatro diviene quello di «convincere» lo spettatore aderendo alla realtà del momento.

All'interno del movimento dadaista, Piscator si convince della necessità improrogabile di intendere l'arte teatrale come veicolo per raggiungere uno scopo politico, attraverso la propaganda e l'educazione dello spettatore. Negli anni 1920-1921 si colloca l'esperienza berlinese del *Proletarisches Theater*. «Non si trattava di un teatro destinato a mettere in contatto i proletari con l'arte» dichiara Piscator «ma di propaganda completa; non di un teatro per il proletariato, ma di un teatro proletario, semplicemente»³⁸. La creazione teatrale sarebbe dovuta scaturire, sulla base di una rigorosa critica della società borghese e di un uso consapevole delle concezioni storicistiche del marxismo, dal proletariato stesso, innescando un processo collettivo di crescita culturale. Il *Proletarisches Theater* era finanziato interamente da migliaia di soci tesserati e si fondava su di un collettivo di lavoro di cui facevano parte, insieme a giovani artisti di sinistra provenienti di preferenza dal gruppo dada, anche attori proletari dilettanti. I temi affrontati dai testi erano squarci di attualità politica e sociale presentati in una forma scarna e violenta, emotivamente efficace, e semplificativa in modo da rendere comprensibili anche concetti relativamente complessi. Aggravato da difficoltà finanziarie e attaccato da destra e da sinistra, il *Proletarisches Theater* chiuse i battenti nella primavera del 1921. Nonostante la sua esiguità temporale, tale esperienza rappresenta un significativo serbatoio progettuale di problematiche sature di implicazioni teoriche e metodologiche rivoluzionarie: l'esigenza di un «rapporto organico» tra spettacolo e pubblico, che renda possibile l'elaborazione di una cultura collettiva (e alternativa); l'idea di lavoro drammaturgico, ampiamente inteso come processo creativo di un gruppo ideologicamente omogeneo, su materiali derivati dalla propria esperienza socio-politica; il tentativo di autogestione proletaria, al di fuori di ogni circuito ufficiale, del mezzo teatrale; la valorizzazione dell'efficacia comunicativa del teatro, rispetto al suo valore estetico; la proposta del «dilettantismo» dell'attore come garanzia della sua «genuinità». Dopo il 1923 Piscator fu chiamato a collaborare con la *Volksbühne* (Teatro del popolo), la grande organizzazione teatrale della socialdemocrazia che produceva «arte» in dignitosa confezione per le masse avviando un processo che renderà il suo teatro progressivamente meno «proletario» e più «politico».

Fra i linguaggi sperimentati da Piscator ha una sua rilevanza l'uso di proiezioni fisse in funzione drammaturgica, come commento e riflessione sull'azione scenica, cui subentrano poi filmati o documentari appositamente realizzati come mezzi di dilatazione «epica» dell'azione, con spiccate funzioni didascalico-celebrative: negli anni successivi, spostando la ricerca, che nel *Proletarisches Theater* riguardava soprattutto i contenuti, agli aspetti formali dello spettacolo teatrale, Piscator concentra i suoi sforzi sull'organizzazione della scena. Egli inaugura nel 1927 la *Piscator-Bühne* e si impegna a progettare insieme a Walter Gropius un nuovo modello di edificio teatrale, capace di superare i limiti imposti, specialmente nella gestione degli spazi, dalle strutture architettoniche tradizionali: il *Totaltheater*, come avrebbe dovuto chiamarsi il nuovo teatro, mira a ottenere il pieno coinvolgimento dello spettatore, da porsi anche fisicamente al centro dei fuochi nei quali si sviluppa l'azione scenica: come insegna Gropius, lo spazio teatrale deve potersi modificare e adattare allo scopo di investire il pubblico con provocazioni visive e sonore, provenienti da strumentazioni ad avanzata tecnologia, con ovvio e conseguente discapito del lavoro dell'attore. L'idea di spettacolo elaborata da Piscator si proponeva con violenza allo spettatore nella sua autosufficienza ideologica, non presumendo di essere posto in discussione, bensì di essere accettato (o rifiutato) globalmente. L'«epicità» del suo teatro non era dialettica e non creava i presupposti per una discussione critica, ma si traduceva in pura «epopea» celebrativa, in

teatro del consenso.

In un contesto di alta tecnologia e di una complessa macchina scenica, il regista diviene nella concezione piscatoriana l'unico creatore dello spettacolo, al quale tutti gli altri elementi devono essere subordinati. L'opera drammaturgica è assunta come pretesto più che come testo, imponendo Piscator ai drammaturghi continue e sostanziali modifiche dei loro drammi.

In Bertolt Brecht (1898-1956) le premesse del teatro epico raggiungono la più matura espressione. Passato attraverso l'esperienza dell'espressionismo, Brecht si avvicina ai problemi della regia dapprima come *Dramaturg* del *Deutsches Theater* di Berlino, quindi collaborando con Piscator. Dallo studio del *Capitale* di Marx egli trae stimoli per riorganizzare nella nuova prospettiva della dialettica storica la ricerca di una via all'impegno individuale e artistico, di un modo efficace per indirizzare il cambiamento della società. «La totale trasformazione del teatro» egli scrive «non deve seguire una vena artistica: essa deve corrispondere ad una totale trasformazione spirituale del nostro tempo»³⁹. Partendo da una prospettiva marxista egli scopre *a posteriori* che i drammi da lui in precedenza composti erano tentativi di scrivere sull'alienazione dell'uomo nella società dei consumi. Da allora in poi Brecht concepisce la sua drammaturgia come un processo di apprendimento, destinato a sostenere la causa del proletariato, sia pure muovendo da un'ottica borghese. Già nel saggio *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera «Ascesa e caduta della città di Mahagonny»* (1931), egli identifica le differenze tra il teatro drammatico tradizionale, di derivazione aristotelica, e quello moderno, che egli definisce epico: se nel primo prevale la forma attiva, nel secondo predomina quella narrativa; al coinvolgimento emotivo e sentimentale del pubblico il teatro epico contrappone un rapporto di fruizione razionale e critico; alla continuità logica delle azioni, disposte secondo un andamento lineare e deterministico, si giustappongono le strutture a scene isolate, il salto, il brusco cambiamento; alla tensione verso lo scioglimento finale, l'attenzione nei confronti dello svolgimento. Se nel dramma tradizionale l'uomo viene presentato come una entità immutabile e conosciuta, in quello brechtiano è offerto come oggetto di indagine, come entità capace di modificare se stesso e la realtà che lo circonda. Il teatro diviene così strumento di riflessione e di trasformazione della società. Brecht sostiene, infatti, che il suo modello di teatro «non fa [...] un uso inconsiderato dell'immedesimazione dello spettatore, del suo abbandono alle suggestioni dello spettacolo. [...] Applicandosi ad insegnare allo spettatore un certo comportamento pratico che ha per mira di cambiare il mondo, [...] deve fargli assumere [...] un atteggiamento fondamentalmente diverso da quello che gli è abituale»⁴⁰. Egli giunge così alla formulazione della teoria dello *straniamento* (*Verfremdung*) che sta alla base della concezione del teatro epico. L'effetto di straniamento consiste nel mostrare ciò che è noto e quotidiano in modo che esso appaia inedito e impreveduto, generando sorpresa, stimolando il pubblico a porsi interrogativi. «Straniare una vicenda o il carattere di un personaggio» annota Brecht «significa in primo luogo togliere semplicemente al personaggio o alla vicenda qualsiasi elemento sottinteso, noto, lampante e farne oggetto di stupore e curiosità»⁴¹. La recitazione straniata comporta la capacità di rifiutare l'immedesimazione e la memoria delle emozioni volute da Stanislavskij, cui subentra la capacità da parte dell'attore di entrare e uscire dal personaggio, facendolo vivere dall'interno e, contemporaneamente, guardandolo dall'esterno e giudicandolo. La recitazione delle battute deve piuttosto apparire come una citazione, come cioè se l'attore riferisse le parole di un altro anziché esprimere il proprio pensiero di personaggio: a tale scopo può rivelarsi utile aggiungere mentalmente prima della battuta «egli disse» e poi continuare a recitare in terza persona e al tempo passato, oppure recitare le didascalie mentre se ne realizza scenicamente la prescrizione. Quanto alla codificazione scenica, Brecht rigetta ovviamente l'illusionismo di stampo naturalistico come pure la dimensione onirica, metafisica e simbolica suggerita da certe avanguardie. La scenografia brechtiana lascia in vista i propri trucchi e le proprie strutture: è costruita con strutture modificabili a vista nel corso dell'azione e arricchita con oggetti spesso discordanti dall'insieme. Brecht si serve, inoltre, con sobrietà, di alcune tecnologie piscatoriane, quali proiezioni filmiche o fotografiche e registrazioni sonore, per illustrare documentariamente brani di realtà che integrino criticamente la rappresentazione. Cartelli sui quali sia indicato il titolo dell'episodio o il nodo problematico che sta per essere affrontato vengono mostrati al pubblico espletando funzioni didascaliche. L'illuminazione, spesso violenta e fredda (proiettori a scarica preferiti alle incandescenze), con i corpi illuminanti a vista, sancisce il complesso della codificazione scenografica

tesa a annullare qualsiasi coinvolgimento del pubblico che non sia di ordine razionale e critico. L'esecuzione dal vivo dei brani musicali da parte di un piccolo ensemble di musicisti e la frequente frammentazione dell'intreccio in episodi ciascuno in sé concluso contribuiscono a interrompere il flusso d'attenzione degli spettatori scongiurando il pericolo di un'immedesimazione totale e pericolosa in quanto foriera di passività nello spettatore che, al contrario, deve mantenersi vigile per giudicare con distacco, confrontando l'azione scenica con la sua esperienza di vita. L'emozione non deve, peraltro, essere azzeccata, bensì finalizzata allo scopo strumentale di sottolineare le contraddizioni che emergono dalla rappresentazione. Ciò non significa che il teatro, per essere didattico e formativo, debba essere necessariamente «noioso»: Brecht, infatti, concepisce la conoscenza come gioia del conoscere e dell'agire. Al proposito, scriverà Strehler: «Ricordatevi sempre che se l'agguato del teatro realistico è quello della limitazione, della contrazione, dell'«eccesso» di partecipazione psicofisica, della nevrastenia, del troppo «carico»; l'agguato del teatro epico è quello del grigio, del lento per il lento, del semplicemente pronunziato sintatticamente (ed è già qualcosa, amici miei, dire le cose con il loro giusto peso sintattico, lessicale, grammaticale!) del senza peso, senza spessore»⁴². E ancora: «Il teatro di Bertolt Brecht - parlo della teoria e della pratica teatrali - non è realizzabile, a mio avviso, se non assumendo coraggiosamente le sue implicazioni politiche e accettandole nella loro fondamentale caratteristica di scienza della realtà in movimento, quindi mai come formula, ma al contrario sempre come scoperta continua del dato reale. Togliere a Brecht il suo carattere dialettico equivale a distruggerlo»⁴³.

Nella teoresi e nella pratica registica specialmente posta in essere con il gruppo del *Berliner Ensemble*, Brecht concepisce il lavoro della compagnia in termini collettivistici, rifiutando la netta prevalenza di una figura professionale sulle altre. Il compito del regista consiste nel suscitare e nell'organizzare l'attività produttiva degli attori e dei collaboratori artistici. Non capo, dunque, ma piuttosto mediatore e coordinatore di un'opera collettiva in cui spiccano le figure cardinali del *Dramaturg*, che elabora il testo in funzione della scena, e degli attori che producono comportamenti.

La storia della regia francese contemporanea prende avvio da Jacques Copeau (1879-1949): il manifesto che accompagna l'apertura del *Vieux Colombier* bandisce ogni forma di esibizionismo primatistico, fondando l'ipotesi di un nuovo teatro sulla scabra essenzialità di un'arte figlia della poesia e dell'intelligenza. In opposizione alle cattive abitudini della scena francese, Copeau reagisce contro il divismo e in favore dello spirito di gruppo, contro le scelte drammaturgiche commerciali e a favore di un repertorio contemporaneo di qualità, ma innanzitutto, in favore dei classici. Opponendosi sia al sovraccarico decorativo della scenografia illusionistica propria del teatro naturalista, sia alle elucubrazioni spesso vaniloquenti delle avanguardie storiche, egli afferma: «Svaniscano pure le altre illusioni e, per l'opera nuova, approntiamo un palco semplice e nudo!»⁴⁴. Copeau intende riportare gli spettatori al gusto del teatro puro, nel più rigoroso rispetto del testo: il regista deve essere, a suo avviso, il mediatore tra la poesia del testo e lo spettatore. Proprio in forza del carattere fondante che il testo possiede nei confronti dello spettacolo, decisivo diviene il compito del regista: la coerenza stilistica dello spettacolo, la forma specifica dell'allestimento dipendono in primo luogo e in assoluto dall'interpretazione che il regista fornisce del testo. La sua azione deve essere sempre presente, e pur tuttavia invisibile, nel pieno rispetto della personalità dell'attore e del pensiero del drammaturgo. Il suo talento deve porsi al servizio dell'uno e dell'altro. Il linguaggio è per lui un materiale scenico, e le «parole non sono altro che spigoli vivi di un incatenamento di pause e movimenti»⁴⁵. La messinscena, affrancata da inutili eccessi scenografici e scenotecnici, deve trovare il proprio centro nella recitazione, intesa nella sua unità infinitamente variata di espressione vocale e mimico-gestuale. Tra espressione e significazione Copeau propende decisamente per la seconda: attraverso uno studio serio e rigoroso, il regista deve scoprire il nucleo vitale del testo per presentarlo al pubblico entro un allestimento stilizzato e astratto, dominato dall'intelligenza e privo di gratuite coloriture a effetto. Con Copeau, dunque, la regia assume il compito preponderante di interpretazione critica del più autentico e intimo significato del testo drammaturgico, da condursi attraverso la collaborazione intelligente e consapevole dell'attore ricercando per lo spettatore un teatro di forte emozione e suggestione intellettuale e morale.

Con Copeau si conclude la succinta panoramica delle origini del moderno teatro di regia in Europa,

lasciando necessariamente, per ragioni di brevità, in ombra molte figure pur assai significative di teorici e artisti che hanno contribuito alla fondazione di un teatro d'arte nel secolo *xx*.

Rispetto al resto d'Europa l'Italia rivela un netto ritardo e un'anomalia singolare quanto al fenomeno della nascita della regia: nonostante sullo scorcio dell'Ottocento si manifesti una certa inquietudine attraverso una serie di proposte riformatrici in direzione di un più efficace controllo dell'autonomia attorale e di un accentramento di responsabilità nell'allestimento scenico, l'Italia rimane sostanzialmente estranea al rinnovamento che in altri paesi europei ha già condotto all'affermazione della regia, il cui esercizio vi è reso possibile dall'esistenza di formazioni artistiche stabili e solidamente strutturate. Né la figura del direttore, caratteristica delle nostre compagnie girovaghe, può in alcun modo essere giudicata analoga a quella del regista, essendo quegli meramente un attore più esperto degli altri, intento a impartire direttive limitate all'interpretazione nel corso in genere brevissimo delle prove, senza cura alcuna per la chiave interpretativa del testo e la cifra stilistica dello spettacolo. Fra i fattori che concorrono a spiegare il ritardo nell'affermazione della regia nel teatro italiano, va segnalato, in primo luogo, il fenomeno del «grande attore»: fondata su una tecnica interpretativa affidata al talento e alla personalità del singolo interprete, sulla trasmissione familiare dell'arte in assenza di scuole adeguate, sul nomadismo delle compagnie e sul sistema dei ruoli, la tradizione all'antica italiana si perpetua ancora all'inizio del secolo *xx* incardinandosi sulla figura del mattatore, preminente rispetto ai colleghi e a ogni altro elemento della rappresentazione e sostanzialmente indifferente nei confronti di una concezione globale dello spettacolo. I limiti delle compagnie italiane di tradizione risiedono nelle forme e nei ritmi di elaborazione dello spettacolo che, facendo della personalità del primo attore il nucleo generatore dell'allestimento, finiscono per azzerare le altre componenti del linguaggio scenico: la scenografia è spesso ridotta all'impiego dei modesti materiali in dotazione del teatro o presi in affitto su piazza senza alcuna progettazione preventiva; il numero delle prove è ridotto al minimo, in ragione dei frequenti spostamenti della compagnia tra una città e l'altra e della necessità di variare continuamente la proposta dei drammi in repertorio; i costumi sono in genere limitati al corredo personale dell'attore; carente è la preparazione culturale dell'attore, funzionale soltanto alla parte che di sera in sera deve recitare, e nata sulle tavole del palcoscenico, secondo la tradizione dei figli d'arte; poco o affatto curato è il lavoro di insieme, sicché accanto al grande attore lavorano spesso generici di scarsa o nulla preparazione, senza neppure l'affiatamento che potrebbe derivare da un prolungato lavoro di prova.

Fra i precursori della regia in Italia, Virgilio Talli (1858-1928), attore e direttore di importanti compagnie, si distingue per l'impegno profuso nell'orchestrazione dello spettacolo e per la capacità di disciplinare l'estro prorompente del mattatore. «Virgilio Talli è forse il più acuto critico letterario che oggi esista in Italia» scrive Antonio Gramsci. «L'energia critica del Talli si rivela e si esaurisce nell'ambito della compagnia drammatica di cui è direttore: i suoi saggi sono le interpretazioni che la compagnia crea dei drammi e delle commedie, la sua specifica opera è diventata spontaneità, naturalezza negli attori, adesione del gesto, della musica vocale con l'intimo spirito dei personaggi rappresentati. La personalità del Talli viene così a sparire nell'insieme, è difficilmente rintracciabile»⁴⁶. E Sergio Tofano aggiunge: «Il nome di Talli è legato a un'infinità di spettacoli, nei quali si poteva sempre scoprire la genialità della sua unghia, perfetti non solo per l'interpretazione dei singoli attori, ma per l'orchestrazione dell'insieme, la creazione di un'atmosfera, lo svisceramento del testo e lo sfruttamento di tutti gli elementi concorrenti al successo»⁴⁷. Dalla scelta del repertorio, aperto a novità ardite, alla distribuzione di volta in volta studiata in modo da favorire la migliore adesione di ciascun interprete al personaggio (prescindendo dal vincolo tradizionale dettato dalla gerarchia dei ruoli), dall'estensione temporale straordinaria da lui pretesa per le prove all'impegno speso nell'impostazione e nel controllo della recitazione e della dizione, dall'approfondimento e dall'intelligenza del testo alla ricerca della varietà stilistica, Talli rivela una singolare intuizione del ruolo eversivo, soprattutto nel caso della tradizione italiana, che la regia può esercitare, pur senza averne piena consapevolezza professionale e senza ancora esercitare, per conseguenza, una decisa scelta di campo. E appunto in questo senso, Talli si rivela non solo regista ante litteram, ma regista che nega e scavalca la fase «spettacolare» e «sperimentale»

della messinscena d'avanguardia, precorrendo il tempo della regia come «lettura critica» del testo, secondo l'intuizione di Gramsci.

Primo fra i drammaturghi italiani contemporanei a interessarsi personalmente di questioni direttamente connesse con lo spettacolo, Gabriele d'Annunzio interviene a dirigere gli allestimenti di alcuni suoi drammi, rivelando interessi e competenze che saranno propri del teatro di regia. Egli intuisce la possibilità di superare la banalità e la monotonia proprie della prassi scenica coeva per dare luogo alla concezione di un teatro inteso in termini eminentemente visivi, spettacolosi e scenografici, impliciti nella sua drammaturgia. Il suo impegno personale gli consente, oltre che di fare salve le sue opere drammaturgiche dallo scempio di interpreti scadenti, di mettere a frutto il suo gusto raffinatissimo e finanche esasperato per il colore, la plastica, l'armonia entro una visione totalizzante dell'arte. Ne *Il fuoco* egli scrive che il dramma dovrebbe porsi come «una rivelazione di bellezza, comunicata alla moltitudine», recuperando l'originario carattere di «cerimonia» e sfruttando la forza insita nell'unione mistica della parola poetica con la musica e con la danza. La mescolanza di linguaggi ipotizzata in sede teorica attraverso l'accostamento di poesia, musica e danza, si precisa nella ricerca di una scrittura scenica composta determinata da scenografia, arredo, costumistica, illuminotecnica, musica e coreografia. Tali esigenze postulano l'esistenza di una figura creativa che si faccia carico delle responsabilità artistiche connesse con l'atto della messinscena, che d'Annunzio esige rispettosa della priorità del testo, e impegnata nella evocazione di un'atmosfera scenica di mistero capace di accrescerne le risonanze, affidandone la rivelazione a interpreti tecnicamente preparati e il più possibile equilibrati fra di loro. Fin dall'allestimento italiano della *Città morta* (1901), il poeta cura personalmente la distribuzione, manifestando nella concezione scenica dei suoi drammi una certa coscienza delle coeve sperimentazioni registiche europee. Egli estende enormemente il tempo delle prove da trenta fino a settanta giorni, scrittura artisti famosi per personaggi precisi, instaurando il concetto moderno di una compagnia scelta in ogni suo elemento sulle misure di un determinato dramma. Cercando, in seguito, la collaborazione di capocomici e direttori particolarmente sensibili alle nuove esigenze di un teatro modernamente inteso (come Virgilio Talli per *La figlia di Iorio* del 1904 o Eduardo Boutet e Ferruccio Garavaglia per *La nave*, 1908), d'Annunzio si mostra attentissimo allo stile della recitazione, richiedendo agli attori di compiere un salto qualitativo rispetto alla invalsa tradizione, nella direzione di modalità meno realistiche, ieratiche, maestose, in consonanza con il tessuto poetico del testo e con le atmosfere evocate sulla scena. Per quanto riguarda la scenografia, egli rifiuta ancora le viete consuetudini delle compagnie girovaghe, esigendo progetti e bozzetti, in vista della realizzazione di una scena costruita appositamente per ciascuno spettacolo e realizzata con ogni cura. D'Annunzio manifesta un gusto per ricche e luminose ricostruzioni del passato, documentando opportunamente le proprie scelte che trovano fondamento nel rispetto filologico per l'ambientazione prevista dal testo. Analoghe osservazioni possono farsi per i costumi e per il trucco. Echi o citazioni esatte dell'avanguardia europea, da Paul Fort a Lugné-Poe, da Diaghilev a Appia, Craig e Stanislavskij, si rintracciano in modo sparso, ma più come fattore di decoro che come impiego coerente di principî. Particolare attenzione d'Annunzio riserva all'illuminotecnica (nella *Francesca* del 1901, per esempio, elimina la ribalta) e alla musica, strumentalizzandola come elemento di contrasto a definire gli ambienti o i sacri silenzi. Ma il poeta non ha interessi pedagogici, come Antoine o Stanislavskij, né accetta consapevolmente di assumere la veste professionale di regista, anche se il suo ruolo nella storia del teatro è maggiormente determinato e innovativo sul piano materiale della concreta messinscena che non su quello della scrittura testuale.

Il problema della traduzione (e dell'involontario tradimento) che ogni ipotesi di realizzazione scenica consuma nei confronti di una creazione drammaturgica, costituisce uno dei grandi temi presenti nell'opera di Luigi Pirandello, che su di esso articola la trilogia del teatro nel teatro, ma costituisce anche un nodo teorico centralissimo nella riflessione dell'autore a partire dagli anni Venti, ossia dall'inizio della sua esperienza di palcoscenico con il Teatro d'Arte. Riguardo al rapporto testo-scena, Pirandello riconosceva nel suo fondamentale saggio giovanile *Illustratori, attori e traduttori*: «[...] dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. [...] Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la

rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria»⁴⁸. Con *Questa sera si recita a soggetto* (1930), Pirandello prende posizione sul ruolo e il significato della regia in teatro: contrario a una presenza massiccia e troppo liberamente creativa del «regista», egli sembra apprezzare la presenza discreta di un responsabile dell'allestimento, volta a frenare gli eccessi e gli arbitri dei grandi attori, a coordinare il lavoro di insieme, a valorizzarlo attraverso un uso consapevole e moderato dei mezzi tecnologici (primo fra tutti l'illuminazione elettrica) che in quegli anni arricchiscono le potenzialità linguistiche del linguaggio scenico. Egli rivendica, tuttavia, analogamente a d'Annunzio, la centralità del drammaturgo e la conseguente necessità del massimo rispetto del regista nei confronti del testo. Benché Pirandello non ami discutere intorno agli indirizzi estetici e ai nuovi criteri tecnici della recitazione e della messinscena, è indubbio che, vivendo e lavorando per lunghi periodi all'estero e specialmente in Germania, egli sia aggiornato sugli sviluppi più recenti dell'arte teatrale, di cui apprezza e valuta il contributo, pur senza aderire ad alcuna delle tendenze in voga.

Nonostante le riflessioni di significato certamente riduttivo svolte nei confronti dell'attore e dell'arte scenica in generale, Pirandello è uomo pratico e «di teatro» in senso pieno, o almeno lo diventa. Sicché dopo avere iniziato la sua attività sulla scena scrive: «Fui, per molti anni, direttore di teatro e *metteur en scène*. Non stupitevi perché sarebbe assurdo: mi sono ingegnato, mettendole in scena, a diminuire ed a guastare le mie proprie opere... È vero che mi sono consolato vendicandomi su quelle degli altri. Non ho neanche fatto troppi sforzi, nell'esercizio del mio mestiere di *metteur en scène* per accostare il più possibile l'attore al personaggio ch'egli rappresentava, per costringerlo a dimenticarsi, a fondersi col suo personaggio. Dovetti accorgermi che vi sono, per tutti gli attori, dei momenti privilegiati (più o meno frequenti, a seconda della loro sensibilità di artisti) durante i quali essi diventano il Personaggio. Essi continuano a parlare secondo il testo stabilito dall'autore, ma è come se lo creassero essi spontaneamente e si ha la precisa impressione che una battuta improvvisata non li metterebbe in imbarazzo, che essi potrebbero seguire, almeno per un certo tempo, a parlare spontaneamente senza tradire la loro "parte": tanto vi si sono immedesimati»⁴⁹. L'interesse di Pirandello per la messinscena è testimoniato, tra l'altro, dalle didascalie, il cui ingombro aumenta massicciamente nelle opere posteriori al 1925, rivendicando nella loro esuberanza quantitativa e nella loro ricca varietà contenutistica, riferita a ogni aspetto della messinscena, sia l'attenzione dell'autore nei confronti della scrittura scenica, sia la sua preoccupazione di assumere indirettamente e per quanto possibile la responsabilità registica, al fine di difendere il proprio testo da ogni possibile manomissione futura, fornendone per così dire l'interpretazione autentica. Pirandello mostra un determinante interesse per la recitazione che deve adeguarsi alle innovative istanze espressive dei suoi personaggi. Non è più sufficiente la partecipazione oggettiva dell'attore al personaggio, caratteristica del teatro naturalista: nel teatro di Pirandello l'unità psicologica, infatti, si spezza perché nel personaggio il pensiero e il giudizio che egli ha di sé convivono con il pensiero e il giudizio che di lui hanno gli altri. Ogni personaggio è, inoltre, per lui unico e irripetibile, proprio come una creatura umana, e la sua singolarità «avrà un modo particolare di esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi, nel fuoco dell'azione, e non dal suo autore»⁵⁰. Gli attori «dovranno studiare accanitamente, in casa loro, soli, nel silenzio e nella meditazione. E quando verranno sul palcoscenico, non dovranno essere più gli attori, ma i personaggi stessi della commedia e del dramma che dovranno recitare. Così avranno in se stessi una realtà non relativa, ma assoluta, non la falsa verità del palcoscenico, ma quella positiva e inconfutabile della vita»⁵¹. È possibile cogliere in queste parole una analogia con il pensiero di Stanislavskij, forse conosciuto da Pirandello indirettamente per il tramite dell'attrice-regista russa Tatiana Pavlova: ma, mentre l'immedesimazione prescritta da Stanislavskij prevede una ricreazione da parte dell'attore, in Pirandello questi deve essere soltanto il veicolo duttile e pienamente disponibile di una metamorfosi che trasformi il testo drammaturgico in spettacolo, il personaggio della finzione in creatura umana. L'esperienza presso il Teatro d'Arte, dove con Virgilio Marchi ristruttura l'interno della sala, avvisa dell'importanza che Pirandello attribuisce al rapporto palcoscenico-sala e alla natura estesa e molteplice del concetto stesso di spazio della scena. Nelle opere della maturità di Pirandello lo spazio scenico pretende di farsi «protagonista» del

dramma, centro autentico e necessario dell'azione che da esso promana in perfetta consonanza di atmosfera con l'azione. Fra le acquisizioni più rilevanti della scenografia pirandelliana va segnalata soprattutto la dilatazione dello spazio scenico, il suo raddoppiamento: abolita la quarta parete, Pirandello sente il fascino di uno spazio altro per l'azione drammatica. Non si tratta solo di una trovata, pur geniale come nella trilogia del teatro nel teatro, bensì di un coerente progetto che anticipa soluzioni e idee che troveranno concreta realizzazione nelle esperienze della regia e della sperimentazione solo qualche decennio più tardi. Notevole e modernissima è anche l'importanza che Pirandello attribuisce alla ricreazione dell'atmosfera a mezzo della luce, avendo perfettamente inteso le potenzialità «linguistiche» dell'illuminotecnica all'interno del polimorfo codice espressivo dello spettacolo, sensibile in questo senso alle riflessioni condotte per esempio da Appia.

L'impegno diversamente profuso da d'Annunzio e Pirandello nell'impostazione tecnica e artistica degli interpreti del loro teatro originò due nuovi stili recitativi, assai differenti tra loro. Se, infatti, nel primo caso, le esigenze poste dal *teatro di poesia* sembrano disinnescare gli strumenti tecnici di cui finora gli attori si sono avvalsi, chiedendo loro di ricercare nella melodia del verso, nella cantilena estatica e nell'alternanza quasi trasognata dei ritmi una chiave interpretativa originale e davvero consona ai testi dannunziani, la concezione recitativa di Pirandello mostra non poche analogie con il metodo messo a punto da Stanislavskij, proponendo, in sostanza, uno stile discreto sempre e restio ai facili effetti, sostanziato da una ricerca di approfondimento psicologico del personaggio, capace anche di travalicare le barriere del conscio per penetrare nei recessi più segreti della coscienza. Non a caso, lo stile pirandelliano, pur meno innovativo rispetto all'ipotesi dannunziana, ma sorretto da un lavoro drammaturgico più organico nei confronti della cultura borghese, si affermerà sulle scene della nostra penisola, condannando all'estinzione coloro che nel lirismo più intenso, nell'esasperazione della sensibilità, nella condensazione pseudo-mistica delle arti auspicata dal Vate avevano creduto.

Nonostante la presenza di nuclei sperimentali e di incursioni nella teatralità pura operate proprio da alcuni fra i drammaturghi italiani più significativi, negli anni Trenta prevale, comunque, la tendenza a sottovalutare gli elementi della spettacolarità, investendo il regista del compito precipuo di tradurre rispettosamente il testo drammaturgico in spettacolo, ponendosi al servizio della poesia. A rappresentare emblematicamente, anche a costo di schematizzare, la molteplicità e la contraddittorietà delle posizioni che si distinguono in tale periodo, vanno ricordate due notevoli personalità intellettuali: Silvio D'Amico e Anton Giulio Bragaglia.

Silvio D'Amico (1887-1955) fu critico e studioso illustre, contribuendo più di chiunque altro a disegnare l'attuale fisionomia del teatro italiano, rompendo progressivamente i legami con i modelli ormai invecchiati della tradizione ottocentesca e proponendo un rinnovamento globale. I suoi interventi si concentrarono sulla necessità indifferibile di restituire dignità alla professione dell'attore, allora divisa tra gli eccessi divistici dei pochi grandi e la preparazione approssimativa degli altri. Duro, in particolare, fu l'attacco condotto contro i mattatori: «Il grande attore non eseguisce, ma "crea"; crea purtroppo un suo inimitabile tipo più o meno vero e umano, al quale adatta tutti i personaggi che vien via via raffigurando»⁵². E aggiungeva: «Sempre, da che mondo è mondo, in teatro s'ebbe l'arte soltanto quando l'autore o l'uomo di cultura dominò, e l'attore si attenne il più possibile alla sua parte di esecutore»⁵³. D'Amico sostenne tenacemente l'idea di un teatro in grado di far pensare e di suscitare emozioni, non legate allo stato di grazia dell'interprete, ma alla sua consapevolezza di farsi mediatore della parola poetica, segnalando come punti di forza di tale progetto la formazione degli attori e la regia, intesa come azione unificatrice dei diversi elementi dello spettacolo. Convinto della funzione insostituibile della regia, egli molto si adoperò al fine di persuadere i più importanti teatri d'Italia a ospitare spettacoli firmati all'estero da grandi registi quali Pitoeff, Baty, Jouvet, Reinhardt, e a scritturare Nemirovic-Dancenko, Copeau e lo stesso Reinhardt per dirigere allestimenti originali nella nostra lingua. Ciò nondimeno egli non perse mai di vista la funzione nodale e centrale del drammaturgo, cui solo spettava, a suo giudizio, la paternità dello spettacolo, propiziata dall'intervento maieutico del regista. In un primo tempo, infatti, le sue posizioni erano state assai ostili alla regia, in cui egli vedeva l'incombente minaccia alla libertà espressiva del drammaturgo già pesantemente e tradizionalmente condizionata dalla presenza

del mattatore. Convintosi della improrogabile necessità del rinnovamento, D'Amico dichiara di non accettare un modello qualsiasi di regia, giudicando che compito precipuo ne sia esclusivamente quello di «tradurre il dramma, dal copione alla vita scenica con la recitazione, a cui tutto l'apparato scenico agguincerà un clima utile o necessario ma da solo insufficiente»⁵⁴. E non a caso, il predominio del testo su tutti gli altri elementi della rappresentazione, che caratterizza gli esordi della nostra regia, si spiega con la forte influenza culturale esercitata nel nostro mondo teatrale proprio dall'autorità di Silvio D'Amico, cui sfuggono, peraltro, la *necessità* di un teatro sperimentale, e la funzione dei teatrini come banco di prova di giovani autori, attori, registi, scenografi e costumisti.

Fedele epigono del pensiero di D'Amico, Orazio Costa Giovangigli (1911-1999) è da considerarsi fra i primissimi teorici della regia teatrale che abbia intrapreso tale attività artistica con continuità professionale. I diversi aspetti della sua attività convergono in una direzione unitaria, all'origine della quale è riscontrabile la convinzione che il teatro non sia una qualunque forma spettacolare, ma abbia in sé un potenziale di rinnovamento dei rapporti umani che lo rende necessario in ogni tipo di società. Egli si mostra sempre rigorosamente contrario a un'idea di spettacolo come semplice intrattenimento, in ciò mostrandosi convinto discepolo di D'Amico e di Jacques Copeau, che furono suoi riconosciuti maestri. Grande fu l'attenzione di Costa per un teatro problematico, nel quale la parola poetica si affermi in tutta la sua chiarezza, attraverso l'interpretazione degli attori i quali devono avere la coscienza di compiere un atto altissimo di mediazione, rivolto a una collettività che di quella parola è in attesa. Il regista deve porsi in un atteggiamento di ascolto, che escluda ogni forzatura e ogni stravaganza nella messinscena: l'idea di Costa è così lontana da quella del regista demiurgo, da fargli rinunciare in qualche caso anche alla dizione stessa di «regista», preferendo per sé quella di «coordinatore» a confermare la sua fiducia nella centralità dell'attore, solo in funzione della quale si legittima l'autorità del regista. Nella sua poetica domina la «testocrazia», sicché egli assume a poco a poco un ruolo intransigente di guardiano e censore contro il «regista demiurgo», contro le «miserande dittature, esercitate per lo più nei modi più goffamente politici da inetti autorizzati sopra collaboratori forzati»⁵⁵.

Sul versante opposto si colloca, invece, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), non a caso osteggiato da D'Amico, proveniente dalle file del futurismo e tenace sostenitore delle avanguardie. Molto avversato sia dai critici sia dai letterati suoi contemporanei e tuttavia dotato di una vitalità difficilmente cancellabile, eclettico e orecchiante, disposto a tradurre in italiano tutte le nozioni del contemporaneo panorama europeo, disposto a imbastire repertori nuovi, vari ma senza ombra di progetto, egli riesce a sopravvivere nel contesto del teatro della sua epoca soltanto marginalmente, fondando e faticosamente mantenendo i due unici spazi teatrali allora riservati in Italia ai nuovi autori e alla sperimentazione: il teatro degli Indipendenti, così chiamato sull'esempio dell'*Independent Theatre* londinese (1922-1931), e poi il nuovo Teatro delle Arti (1937-1943). Negli anni del tramonto del «grande attore», mentre molti propendono per un semplice rinnovamento dei repertori, Bragaglia propone un «teatro teatrale», sottratto al dominio dei letterati e affidato a un corègo. Le sue idee sulla regia, raccolte nel saggio *Del teatro teatrale, cioè del teatro* (1929), si oppongono a D'Amico, che privilegiava la parola, per riscattare «il visivo», ossia quel complesso di codici che dalla scenografia alla gestualità formano l'identità più schietta del «teatrale». Nel 1930 Bragaglia enuncia il suo «come metto in scena»: «1. Scelgo l'autore nel clima spirituale del momento [...] 2. [...] Lo eccito a scrivere la commedia sperimentale [...] 3. [...] Essa è pronta per venir rifatta. Lunghe forbici, carta bianca, colla e penna [...] 4. [...] Ora si tratta di far carne il verbo [...] Lo si crea scena per scena; si imposta il gioco dell'azione e si vocalizzano le espressioni, si compongono i quadri di colore e si stringono o rallentano i tempi, si piantano le vette degli acuti e dei forti; si spaziano le pause e i silenzi. Perfino l'intimismo ci fa gioco, a chiaroscuro del teatrale»⁵⁶. Bragaglia seguita disegnando a suo modo un percorso della regia: «Prima vigevo l'equivoco del pittore, poi venne, col verismo, l'equivoco del tappezziere e allora tutti i letterati si sentirono subito mettinscena [allude qui a Stanislavskij e Antoine]. Facevano lontananze a disporre mobiletti e quadrucci, correivano con stoffe. È succeduto poi l'equivoco dell'elettricista: cupole Fortuny, teatri del colore, luce psicologica. Finalmente l'equivoco architettonico, cioè la scenoplastica e gli elementi nudi. Questo equivoco possiede ancora me ma so che è un equivoco»⁵⁷. Egli non predica l'abolizione del testo, ma pensa a un teatro «integrale» in cui

tutta la varietà dei codici e delle arti (pittura, musica, danza) concorra armoniosamente a produrre un teatro «teatrale» il cui modello storico è identificato nella commedia dell'arte. L'istintiva teatralità di Bragaglia non si risolve soltanto nel creare un ambiente di «colori» e di «valori» tanto confusi ad arte quanto suggestivi, ma culmina nel profilarsi d'una 'scrittura non drammaturgica' affidata ai segni della presenza attoriale, della danza moderna, della «scena» e delle sue luci. Dopo gli esordi, nelle sue messinscena il visivo si ispessisce, assumendo contorni e materia; la coscienza che la parola non sia in grado, da sola di «creare l'atmosfera teatrale», comincia a premere verso una scenicità sempre più fastosa, da cui scaturisce una autentica passione per le nuove meraviglie della scenotecnica. In tale genere di teatro la figura del «mettinscena» (come Bragaglia definisce il regista), acquista un rilievo determinante. «Più la regia è meticolosa» scrive egli «e meno è geniale, perché il genio che deve prevalere è quello dei comici entro il materiale fornito dallo scrittore [...] La regia pignola, condizionata, è artificiosa, non artistica [...] Il risultato d'una regia compostina, ordinatella, precisina, assestatuccia (come una strategia da collegio militare) non accenderà mai, davanti allo spettatore, una vampa impreveduta [...] mai assurgerà al meraviglioso teatrale [...] La vera regia teatrale è fatta d'aria, di niente (che è un niente tutto) e riposa su indicibili comunicazioni col comico [...] La poesia è un fatto magico, non matematico»⁵⁸. Non si può, tuttavia, negare come, al di là del consueto culto per il bizzarro, per l'antipedantesco, che lo colloca in apparenza molto lontano da Silvio D'Amico, Bragaglia concordi nella sostanza con lui, sia nell'appiattare la regia al nesso «testo/attori», sia allorché quest'ultimo afferma che la messinscena in sé non esiste, dato che «esistono tanti problemi, quante sono le opere da mettere in scena: ciascuna vuole la messinscena sua». Mentre D'Amico ha una visione «attorica» della regia, e pensandola come un insieme concertato di «interpreti», preme il pedale su gesto e dizione, il direttore degli Indipendenti punta sulla scenotecnica, inseguendo una direttrice visiva: da un lato, la predilezione per Copeau, la convinzione che l'anima del Dramma sia la Parola; dall'altro la passione per le «mutanze», l'assillo degli effetti e delle cromie, il presupposto che lo spettacolare sia impastato di visività.

Al di là di tali chiare prese di posizione, nel concreto la situazione teatrale rimane in Italia assai confusa. La posizione che finisce per prevalere rimane quella in cui il regista si presenta quale «illustratore fedele» del testo. Di qui la notevole presenza dei critici drammatici fra le file dei primi allestitori italiani nel periodo che precede la più schietta affermazione della regia nel nostro paese.

Fra costoro un ruolo eminente ebbe senz'altro Renato Simoni (1875-1952), discreto commediografo, dispotico e olimpico spartitraffico dalla tribuna del «Corriere della Sera» per regolare l'afflusso delle novità e assicurare la tenuta d'un bonario, ma nondimeno rigido convenzionalismo culturale. In un articolo del 1912 Simoni enuncia la sua concezione: «Il teatro ha sempre cercato affannosamente il nuovo; ha voluto essere filosofico, moralista, dimostrativo o banditore di veri sociali; talvolta è stato anche - la definizione è vecchia e per questo autorevole - lo specchio della natura. In verità, non può essere che il regno della fantasia. Tutto il resto è mobile, e importante, ma è transitorio; è il riflesso dell'ora che suona e passa; è il segno dell'attualità, ma anche della caducità». D'altra parte, conclude Simoni «il teatro è espressione, non spiegazione, è proiezione di luce, non ricerca di spirituali penombre»⁵⁹. Egli è l'esempio più autorevole d'una pratica riduzionista e quindi ortodossa per la regia italiana alla soglia degli anni Quaranta. È il giardino fiorentino dei Boboli il luogo eletto per spettacoli allestiti quali *concerti linguistici*, la sede ideale per consacrare la dizione toscana, oggetto di severo addestramento nella coeva Accademia del D'Amico, a protagonista reale della messinscena. Simoni «non parte, come tutti gli altri, da una visione dello spettacolo, per includervi una recitazione, ma dalla maturità della recitazione per condizionarne lo spettacolo. [...] Il lato visivo della recita non lo impegna che all'ultimo momento, e solo per quel tanto che valga a rilevare il miracolo, da una parte, della Parola creativa, e il dono, dall'altra, di presenze fisiche operanti in schietti termini teatrali. Verbo-Attore è il suo binomio; il resto per lui è contorno, decorazione; e lo lascia volentieri agli aiutanti»⁶⁰. Lo scrupolo filologico e liturgico verso la partitura arriva in Simoni a un autentico magistero musicale, a un «miracolo di sottigliezza d'orecchio, una miniera di risorse armoniche e contrappuntistiche, d'intrecci, di fughe, di riposi melodici»⁶¹. Manca, tuttavia, nei suoi spettacoli il segno di una forte personalità critica, di una marcata creatività artistica, sicché essi si configurano piuttosto come garbati allestimenti, pregevoli rispetto alla tradi-

zione proprio per la volontà di non manomettere il testo e di controllare entro misure ragionevoli l'estro interpretativo degli attori, anche grandi, impegnati nello spettacolo.

Dopo mezzo secolo di esperienze prevalentemente straniere, cui in Italia hanno fatto eco solo alcuni tentativi, accomunati dal rifiuto di una autentica consapevolezza professionale, la regia si afferma definitivamente anche da noi negli anni Quaranta. Essa viene riconosciuta come ruolo egemone poiché ne promanano le direttive per ogni fase del lavoro di allestimento e produzione dello spettacolo, svolto da specialisti divenuti sempre più numerosi con lo sviluppo del gusto tardottocentesco del grande spettacolo e con la conseguente divisione del lavoro teatrale. Finita l'epoca in cui lo spettacolo nasceva dal mero trasferimento di un testo drammaturgico sulla scena, docile traduzione subordinata ai valori della parola o, per converso, occasione per lo sfoggio di doti «grandattoriali», esso assume la dignità di un evento creativo autonomo. La regia fornisce un'interpretazione spesso nuova e comunque soggettiva e originale del testo, avvalendosi di tutta la tastiera messa a disposizione dell'arte teatrale e accordandola al proprio progetto unitario. Il regista deve fare sua l'opera da rappresentare, scoprendo in essa eventuali consonanze con il proprio mondo poetico per ricavarne una sintesi capace di dare luogo a una creazione affatto indipendente e letteralmente «nuova». Come il drammaturgo è autore indiscusso del testo (anche qualora esso derivi direttamente o indirettamente da altre fonti letterarie, folcloriche), così il regista è autore dello spettacolo teatrale. Non è un caso che la comparsa della figura che, non senza ironia, viene definita «signora della scena» sia avvenuta in concomitanza con l'affermazione di una nuova concezione dello spettacolo, ora riconosciuto nella sua rilevanza e specificità artistica. Piegando alle esigenze di un progetto interpretativo e creativo i diversi linguaggi dell'arte teatrale (testo, spazio, scenografia, recitazione, prossemica, costume, trucco, musiche, illuminazione), il regista li promuove al rango di codici espressivi, autonomamente significanti. In tale complessiva riconquista dei valori della spettacolarità rispetto alla preminenza assoluta del testo letterario (e, prima di esso, del protagonismo grandattoriale) risiede una delle acquisizioni più significative del teatro di regia.

¹ André Antoine, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, Mondadori, Milano 1923, pp. 188-189.

² Giovanni Calendoli, *L'attore*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, p. 490.

³ André Antoine citato in Adolphe Talasso, *Le Théâtre Libre*, Mercure de France, Paris 1909, p. 175. Per questa e per le successive citazioni da opere in lingua straniera ho provveduto a tradurre i testi in italiano per maggiore comodità di lettura.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Umberto Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972, p. 112.

⁶ André Antoine, *Le Théâtre Libre*, Vermeau, Paris 1890, p. 126.

⁷ Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Laterza, Bari 1968, p. 24.

⁸ *Ibidem*, p. 238.

⁹ Maurice Maeterlinck, *Le théâtre symboliste*, in «La Revue Belge», citato in Roger Bodart, *Maurice Maeterlinck*, Seghers, Paris 1962, pp. 34-35.

¹⁰ Stephane Mallarmé, *Balletti*, in *Opere*, Lerici, Milano 1963, p. 207.

¹¹ Pierre Quillard, *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte au théâtre*, citato in U. Artioli, *op. cit.*, p. 173.

¹² Vsevolod Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵ Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino 1965, p. 116.

¹⁶ Arnold Haskell, *Il balletto*, Ricordi, Milano 1962, p. 79.

¹⁷ Umberto Artioli, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸ Adolphe Appia, *La musique et la mise en scène*, Theater Kultur Verlag, Berne 1963, p. 24.

¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁰ *Ibidem*, pp. 32-33.

- ²¹ *Ibidem*, pp. 12-13.
- ²² *Ibidem*, p. 64.
- ²³ Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Atar, Paris-Gèneve 1921, p. 85.
- ²⁴ Edward Gordon Craig, *The theatre advancing*, in *Le théâtre en marche*, Gallimard, Paris 1964, p. 95.
- ²⁵ Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 83-84. Corsivi miei.
- ²⁶ Umberto Artioli, *op. cit.*, p. 315.
- ²⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Il teatro di varietà (art. 8)*, in Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977, p. 100.
- ²⁸ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 188.
- ²⁹ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1956-1966, vol. IV, p. 310.
- ³⁰ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 190-191.
- ³¹ *Ibidem*, p. 180.
- ³² Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, p. 120.
- ³³ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 184.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 167.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 158.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 160.
- ³⁷ Antonin Artaud citato da Jacques Derrida, «Prefazione» a *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. XXIX.
- ³⁸ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino 1960, p. 34.
- ³⁹ Bertolt Brecht citato in Klaus Volker, «Bertolt Brecht», in Antonio Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 195.
- ⁴⁰ Bertolt Brecht, *Note a La Madre*, in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1975, vol. III, p. 85.
- ⁴¹ Bertolt Brecht, *Il teatro sperimentale*, in *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 166.
- ⁴² Giorgio Strehler, *Lettera agli attori di «Vita di Galileo» (1963)*, in G. Strehler, *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, Piccolo teatro, Milano 1998, p. 111.
- ⁴³ Giorgio Strehler, *Il lavoro su (con) Brecht è appena iniziato*, *ibidem*, p. 123.
- ⁴⁴ Jacques Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux Colombier*, in Silvia Carandini, *La melagrana spaccata*, Levi, Roma 1988, p. 219.
- ⁴⁵ Jacques Copeau, *Registres II. Molière*, Gallimard, Paris 1976, p. 64.
- ⁴⁶ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950, p. 228.
- ⁴⁷ Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Bulzoni, Roma 1985, p. 179.
- ⁴⁸ Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano 1960, pp. 213 e 224.
- ⁴⁹ Luigi Pirandello in «il Dramma», n. 213, 1 luglio 1935, p. 4.
- ⁵⁰ Luigi Pirandello, *Illustratori, attori, traduttori*, cit., p. 214.
- ⁵¹ Luigi Pirandello citato in Dario Niccodemi, *Tempo passato*, Treves, Milano 1929, p. 220.
- ⁵² Silvio D'Amico, *Ermite Novelli se ne va*, in *Cronache del teatro*, Laterza, Bari 1963, p. 29.
- ⁵³ Silvio D'Amico, *La sorte dell'Argentina*, *ibidem*, p. 49.
- ⁵⁴ Silvio D'Amico, *Per una regia italiana*, in «Scenario», n. 10, 1933.
- ⁵⁵ Orazio Costa, *Crisi della regia*, in AA.VV., *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978, p. 84.
- ⁵⁶ Anton Giulio Bragaglia, *Come metto in scena*, in «Comoedia», 1, gennaio 1930, pp. 12-13.
- ⁵⁷ *Ibidem*.
- ⁵⁸ *Ibidem*.
- ⁵⁹ Renato Simoni, *Due libri di Domenico Oliva («Corriere della Sera», 27 marzo 1912)*, in R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, SET-Ilte, Torino 1951, vol. I, pp. 25-27.
- ⁶⁰ Corrado Pavolini, *Simoni regista*, in «Scenario», n. 9, agosto 1939, p. 344.
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 345.

Luchino Visconti

di Federica Mazzocchi

La figura di Luchino Visconti (1906-1976) occupa un posto di assoluto rilievo nella storia dello spettacolo contemporaneo. Celebre cineasta, creatore di memorabili allestimenti lirici, Visconti si distingue anche nella prosa per l'impulso straordinario dato all'affermazione della regia e al rinnovamento della scena in Italia. Artefice di spettacoli minuziosamente progettati, autorevole guida per gli attori, scenografo e costumista di gusto, Visconti può essere indicato quale primo e compiuto esempio di regista teatrale moderno nel nostro paese.

Il suo esordio nel teatro di prosa cade in un anno cruciale per la storia recente della penisola. In un'Italia sfigurata dalla guerra e ancora tagliata in due dalla Linea gotica, nel gennaio del 1945 va in scena all'Eliseo di Roma *Parenti terribili* di Jean Cocteau, che si rivela immediatamente con i caratteri del grande evento. L'aura leggendaria che circonda lo spettacolo si giustifica *a posteriori* valutando l'impatto che ha avuto nel teatro italiano del dopoguerra. Tutti i contemporanei ebbero chiara coscienza del cambiamento epocale che si era verificato: fra i tanti Gerardo Guerrieri, *Dramaturg* e collaboratore del regista, e lo stesso Vittorio Gassman - di cui pure si narrano clamorosi scontri con Visconti - riconobbero che quella messinscena rappresentava un avvenimento storico, segnando di fatto uno spartiacque tra due modi assolutamente diversi di concepire lo spettacolo e il lavoro dell'attore. Certo, Visconti non opera nel vuoto. Pensiamo a Strehler che tra poco fonderà insieme a Grassi il Piccolo di Milano, a Squarzina che fresco d'Accademia ha dato inizio al suo itinerario registico, e prima di loro al lavoro di Orazio Costa, di Bragaglia, all'azione instancabile di Silvio D'Amico in favore della regia... Eppure *Parenti terribili* è uno spettacolo-manifesto, perché esprime in un lampo l'idea del cambiamento, fotografa lo slancio del teatro italiano verso forme e repertori inediti, segna una data simbolica per l'uscita dal provincialismo, dalla ripetitività e dallo scarso livello culturale del regime.

Aristocratico e ricchissimo, educato all'amore per l'arte, la letteratura e la musica, Visconti si accosta al teatro sin dalla fanciullezza. Nel palazzo avito a Milano c'è, infatti, un teatrino nel quale l'intera famiglia realizza recite. Il secondo luogo cruciale della sua formazione è il Teatro alla Scala, in cui i Visconti possiedono un palco direttamente sull'orchestra e da dove Luchino può osservare il preludere degli strumentisti e studiare i caratteri dello spettacolo lirico. L'inclinazione per il melodramma nata in gioventù lo porterà non solo a diventare un grande regista lirico, ma a nutrire personaggi e situazioni del suo teatro e del suo cinema con forme e temi di quel mondo. Un certo gusto per la monumentalità dell'apparato che caratterizza la sua scena di prosa e la predilezione per testi in cui i conflitti siano spinti al parossismo nascono anche dall'amore per il melodramma; e così il film *Senso* (1954), con le scene iniziali ambientate alla Fenice di Venezia durante la rappresentazione del *Trovatore* di Verdi, oppure *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Morte a Venezia* (1971), concepiti come vere e proprie *partiture operistiche*. Il melodramma non è dunque soltanto passione teatrale profondissima - da lui definito «la forma forse più completa di spettacolo, dove convergono parole, canto, musica, danza, scenografia» - ma vero centro ispiratore di psicologie, caratteri, immagini.

L'arte, la musica, la letteratura (Dostoevskij, Verga, Stendhal, Balzac e soprattutto Proust) e poi i viaggi, la possibilità di uscire dagli angusti confini culturali dell'Italia fascista: è un apprendistato che dà a Visconti quello spessore internazionale, quella consapevolezza europea, quella sicurezza nel gusto e nel gesto che caratterizzerà, sebbene con diversi percorsi, anche Giorgio Strehler. Il 1936 è un anno importante nella vita del trentenne conte Visconti, ormai orientato verso il mondo dello spettacolo. Grazie a Coco Chanel, conosce il regista cinematografico Jean Renoir e lavora come assistente alla regia

e costumista per il film *Une partie de campagne*. Parigi significa, dunque, il cinema, ma anche la politica, il Fronte Popolare, il consolidarsi di una coscienza militante che sfocerà nella lotta partigiana e nel sostegno al PCI.

Alla fine del 1936 dobbiamo a onor del vero datare anche il suo primo incontro ufficiale con il teatro di prosa professionistico. Visconti mette in scena al Manzoni di Milano due testi ormai caduti nell'oblio, *Carità mondana* di Traversi e *Il dolce aloe* di Mallory. Le foto di scena ritraggono allestimenti curati, ma che ancora non lasciano presagire la forza espressiva e la carica dirompente del suo lavoro teatrale dal 1945 in poi. Garbata e cordiale è l'accoglienza della critica per i due spettacoli, e convinta è soprattutto l'approvazione del pubblico per le scenografie eleganti e gradevoli, ma siamo davvero lontani dal provocatorio progetto di rinnovamento che sottende *Parenti terribili* e le scelte drammaturgiche successive. Occorrerà quasi un decennio prima che la scena viscontiana inneschi quella rivoluzione cui alludono Guerrieri e Gassman. Occorrerà passare attraverso la tragedia della guerra e attraverso la tappa capitale di *Ossessione* (1943), capolavoro cinematografico maturato nell'ambiente progressista della rivista «Cinema» e alla base del neorealismo. *Ossessione* provoca nel cinema quello che *Parenti terribili* provocherà nel teatro: l'improvviso e repentino invecchiamento di forme e modi fino a quel momento consolidati. Immediato è il contrasto rispetto al panorama cinematografico italiano, caratterizzato da prodotti in cui l'assenza di conflitti e il perbenismo rappresentavano il tratto comune e ricorrente. Trasferendo la tragica vicenda degli amanti assassini dall'America del romanzo *Il postino suona sempre due volte* di Cain ai paesaggi della Bassa Padania, Visconti mostra personaggi, volti e corpi reali, ne ritrae senza censure le violente tensioni emotive, facendoli agire all'interno di luoghi espressivi e ben riconoscibili. La sofferente e scarmigliata Giovanna di *Ossessione*, con il suo dramma esposto, clamoroso, offerto senza più filtri, è già preludio al viso stravolto della protagonista di *Parenti terribili*. Visconti, insomma, prende bruscamente le distanze dal clima fintamente idilliaco del cinema italiano coevo e, attraverso uno stile corporalmente realistico, insegue l'autenticità dei conflitti e delle passioni umane: egli stesso dichiara che la sua vocazione è per un cinema «antropomorfo», volto cioè a raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse.

Mai nella storia artistica di Visconti si ripeterà un anno teatrale come il 1945, eccezionale dal punto di vista quantitativo con la creazione di ben sette spettacoli di prosa (il 1958, anno altrettanto ricco, coniuga, tuttavia, spettacoli di prosa e operistici). Temporaneamente sospeso l'impegno cinematografico, il regista riversa la sua energia rinnovatrice sui palcoscenici romani dell'Eliseo e del Quirino con messinscene polemiche che, sorrette da un minuzioso realismo, originano opposti e combattivi schieramenti di sostenitori e di detrattori. Con autorevolezza e carisma, egli impone alla scena italiana una decisa sterzata all'insegna del teatro di regia, la spinge con violente spallate al cambiamento. In primo luogo, nel repertorio, finalmente aperto a opere contemporanee in particolare francesi e americane, mai apparse in Italia per ragioni di censura. L'obiettivo di Visconti è quello di colpire il pubblico con aperte provocazioni sul piano politico, di costume e di comportamento sociale. Così, la scena è invasa dalle grida della fragile Yvonne, legata da passione incestuosa per il figlio Michael in *Parenti terribili*; dalla guerra civile spagnola vista da una prospettiva antifascista in *Quinta colonna* di Hemingway; dalla poetica esistenzialista del Sartre di *A porte chiuse* e della moderna *Antigone* di Anouilh, che riflette sulle contraddizioni di una guerra ancora dolorosamente vicina. E ancora Visconti mette a nudo un meschino mondo provinciale e borghese con *La macchina da scrivere* di Cocteau; affronta il tema per quei tempi scabroso dell'omosessualità con *Adamo* di Achard; ritrae con crudo realismo la miseria materiale e morale di una comunità di contadini nella *Via del tabacco* di Kirkland, basato sul romanzo di Caldwell.

Alcuni fra questi testi possono apparire oggi un po' datati, ma allora costituivano l'irrompere nel teatro italiano di una cultura altra: lo sguardo spregiudicato degli autori americani (già promossi in ambito letterario da Pavese, Vittorini, Cecchi...), le istanze etiche dell'esistenzialismo e le tematiche «sgradevoli» della drammaturgia francese. Sempre guidato da gusto e cultura impareggiabili, Visconti strappa lo spettatore alle abitudini di un teatro addomesticato, lo colpisce con la forza di una verità gridata in faccia con violenza, e il pubblico reagisce con adesioni totali e con fischiate memorabili. Un teatro mai consolatorio, sempre «contro»: è questa un'altra fra le qualità più interessanti dell'azione teatrale di Visconti, artista che ama lo scandalo, le prime «rissose», le polemiche sui giornali, le batta-

glie teatrali di sapore quasi futurista. Mai cercato con intenti narcisistici, il contraccolpo violento del pubblico gli conferma l'attualità e la fertilità delle sue proposte, poiché il teatro deve essere un luogo di comunicazione tra palcoscenico e platea, una tribuna che spinga alla riflessione e al confronto.

Il secondo tassello cruciale - accanto al rinnovamento del repertorio - è il lavoro con gli attori. Anche in questo anno di lavoro eccezionale e di debutti a perdifiato, Visconti allunga il più possibile la durata delle prove, sia a tavolino sia in piedi. I quindici giorni a disposizione per *Parenti terribili* - pochissimi, se paragonati ai tempi lunghi che Visconti pretenderà in seguito - gli sono comunque sufficienti per vincere le resistenze degli attori e scardinare il ferreo sistema dei ruoli, assegnando le parti non più in base alla consueta spartizione (prima donna, seconda donna, attrice giovane, promiscua-madre, primo attore, attore brillante...), ma cercando la pertinenza e la coerenza tra personaggio e interprete. Così Rina Morelli, a regola «seconda donna», diventa Madeleine, fidanzata di Michel, poiché dotata delle adeguate caratteristiche d'età e di temperamento per la parte di attrice giovane. Per la Morelli, che rischiava qualche vezzo e qualche affettazione delle prime attrici del tempo, l'incontro con il regista è maieutico, riecheggia l'immagine primordiale del parto. Sotto la sua guida, egli le chiede di fare emergere dall'interno del suo ventre sentimenti e passioni vere che inconsapevolmente ella possiede, in uno sforzo di creazione del personaggio che produce effetti di grande impatto per la forza e la violenza con cui quei sentimenti e quelle passioni si traducono sul palcoscenico. Questa azione radicale di rifondazione dell'attore italiano, allo scopo di affidargli un modo diverso di fare teatro, è evidente anche in rapporto all'altro punto di riferimento della sua scena, Paolo Stoppa, che, a partire da *Antigone* e *A porte chiuse*, progressivamente si libera dall'etichetta di brillante cui il pubblico era abituato, per trasformarsi in attore moderno, dando corpo anche alle sue corde drammatiche, aspre e tormentate. Allo stesso modo, la compostezza un po' impostata di Andreina Pagnani va in pezzi. Attrice elegante e sempre ben truccata, ella si ritrova sulla scena violentemente illuminata dei *Parenti terribili* trasformata in un personaggio sconvolgente, con gli occhi segnati da profonde e autentiche occhiaie, con le mani nervose fra i capelli scompigliati e mal tinti. Una furiosa ricerca di autenticità, un gesto perentorio in direzione di una recitazione vera, pregnante, liberata: il successo di *Parenti terribili* è il successo di una teatralità aggressiva e totalizzante, che quasi non lascia respiro allo spettatore.

Il rapporto intenso con gli attori rivela la centralità che essi detengono nello spettacolo viscontiano: fra tutti i compiti che spettano al regista, la direzione degli attori è quello che egli predilige. Muovendo da una concezione della regia come discorso sull'uomo fatto attraverso «uomini vivi», la sua azione mira a esaltare le qualità umane dell'interprete, al punto che l'«uomo-attore» e l'«uomo-personaggio» giungano infine a coincidere. Portare gli attori a parlare la loro «lingua istintiva», indurli a utilizzare in teatro elementi concreti e propri della loro personalità: è la *pars construens* del metodo viscontiano, sempre intrecciata all'azione di ripulitura da stereotipi e deformazioni. Con Visconti emergono talenti molto interessanti (De Lullo, Marcello Mastroianni, Lucilla Morlacchi...), vengono rilanciati attori in declino (Tatiana Pavlova), convertiti alla prosa interpreti del teatro leggero (la soubrette Olga Villi), utilizzati in maniera inconsueta volti noti del cinema (Vittorio De Sica) e grandi glorie del teatro pre-registico (Ruggero Ruggeri, Memo Benassi...). Proprio questi attori di vecchia scuola suscitano l'entusiasmo di Visconti per tecnica, inventiva, esperienza. Benassi, per esempio, appare a Visconti uno strumento musicale meraviglioso, che ripulito dei suoi vezzi mattatoriali, poteva risultare un «violoncello straordinario»; e così anche l'allora giovane Gassman, che per il regista era incline a un certo cattivo gusto, ma era altresì dotato di qualità eccezionali che bastava sorvegliare e incanalare. Pur illuminato dalla creatività di alcuni grandi interpreti, nel teatro che Visconti eredita e riforma il livello era deludente negli allestimenti come nella recitazione e l'arte scenica aveva estremo bisogno di essere inquadrata in una visione più ordinata, più disciplinata e cioè più culturale, come da anni ripeteva Silvio D'Amico. La parola *ripulitura* ricorre molto frequentemente nel lessico teatrale viscontiano. Senza produrre complessi apparati teorici, Visconti procede con mosse semplici, quasi istintive, che prendono le distanze da un teatro generalmente poco attento all'analisi del testo e allo studio del personaggio. La dilatazione massima dei tempi di prova e l'eliminazione della figura del suggeritore sono funzionali a una graduale appropriazione del personaggio, a una marcia di avvicinamento fatta di letture prolungate, pause, progressive messe a punto. Nelle prove a tavolino a ciascun interprete è lasciata la libertà di lavorare a fondo sul

proprio personaggio, pur sotto la guida sicura del regista, in un rapporto di reciproca fiducia e collaborazione. Ciò fa sì che l'attore si impadronisca della parte e già dalle prime prove in palcoscenico possa fare a meno del suggeritore. Condurre e sollecitare l'attore, sempre con mano ferma, talvolta anche con durezza crudele: in gioventù allevatore di cavalli da corsa, Visconti paragona gli attori a purosangue capaci di grandi performance, quando si lasciano guidare dallo sguardo esterno del regista, che vigila sulla loro prestazione e governa il senso del testo e l'interazione dei diversi temperamenti nell'unità dello spettacolo.

Il terzo momento della sua «riforma» teatrale è una potente idea di spazio scenico, caratterizzata da quel gusto della pienezza del quadro scenico che sarà tratto ricorrente del suo stile. Per Visconti la scenografia non può essere minimalista, né ovviamente generico contenitore. Con un minuzioso lavoro di ricerca e di documentazione condotto accanto ai suoi collaboratori, e sempre partendo dalle suggestioni e dalle sollecitazioni del testo, il regista cerca immagini di forte impatto emotivo, trasforma le promesse della pagina in *fatti visivi* memorabili. E, naturalmente, non mancano le polemiche e il fiorire di una gustosa aneddotica sulle sue presunte megalomanie. La scena viscontiana è sempre una scena *in grande*, ma mai pretestuosa. Agli esordi, il suo primo obiettivo è procedere a un vero e proprio lavoro di bonifica dei palcoscenici italiani, sgombrandoli dal pressapochismo, dalle scene dipinte e «ondeggianti», dalla generale impressione di bric à brac che non era infrequente nel teatro del tempo. Così nasce la scena realistica e iperdettagliata dei *Parenti terribili*, il letto sfatto, il tavolino coperto di medicinali, la porta del bagno aperta in faccia al pubblico, oppure le baracche de *La via del tabacco*, le barbe incolte vere, i piedi nudi e sporchi, le «scorpacciate» di rape degli attori... Sono spettacoli infinitamente più coerenti e espressivi, curati con meticolosità da inquadratura cinematografica, ma questo non è l'unico esito della sua rivoluzione, poiché ovviamente le scene non sono sfondi sorprendenti o sfavillanti davanti ai quali opera l'attore. Nascono sempre anche in funzione del lavoro dell'attore, mettendo a fuoco il delicato e sottile rapporto che intercorre tra *décor* e interprete, non intesi come entità separate, ma come segni che si riverberano e ricadono l'uno sull'altro. La scena dà senso al gesto e alla parola dell'attore, ne raddoppia l'intensità, diviene elemento vivo, mezzo attraverso il quale il personaggio si costruisce, si fa, giacché - secondo Visconti -, anche gli attori più dotati hanno bisogno, per recitare in questo teatro nuovo, di essere immersi in un'atmosfera di autenticità, fatta di cose vere, precise, esatte.

In seguito il suo linguaggio scenico si articola e si diversifica, oscillando proficuamente tra due tendenze generali. Da un lato, egli rimane fedele a un deciso e denso realismo che, dalla minuziosa e radicale puntualizzazione dei primi anni di attività teatrale, si declina nello stile sobrio, filologico e misuratissimo della *Locandiera* del 1952, oppure si apre a suggestioni poetiche e esistenziali con le regie čechoviane, o ancora consegue risultati di straordinario nitore e inventiva scenica con le messinscene dei testi di Arthur Miller. D'altro lato, emerge una prepotente inclinazione visionaria e barocca, che spalanca la scena alla festa, all'esotico e al meraviglioso, per esempio con il discusso *Rosalinda o Come vi piace* di Shakespeare (1948), oppure con *Oreste* di Alfieri (1949). Le immagini teatrali di Visconti - spesso accusato di spreco, di inutili lussi, di capricci d'artista - non perdono in realtà mai di vista i tre centri dell'esperienza teatrale: nascono sempre dal testo, riproducendo scenicamente gli stimoli e le risonanze suscitate da un'analisi mai banale del dettato dell'autore; sono concepite per entrare in una relazione intensa e dialettica con il corpo dell'attore, che quell'apparato è chiamato ad animare e riempire di senso con la sua vivente presenza; e infine si riversano sul pubblico, la cui risposta emotiva il regista perseguiva con tutti i mezzi della sua creatività. Anche il rapporto con lo spettatore viene riformato, per esempio pretendendo assoluta puntualità agli spettacoli. È una disciplina che riecheggia la severità di Toscanini (ma potremmo tornare indietro addirittura fino a Wagner), necessaria per affermare un'idea di teatro non come piacevole occasione mondana, ma come evento culturale cui accostarsi con rispetto e attenzione.

Nel 1946 Visconti crea la Compagnia Italiana di Prosa, poi Morelli-Stoppa, compagnia privata che gli regalerà i suoi più applauditi successi. La lettera inviata al direttore generale del teatro nel settembre del 1946 è una richiesta di finanziamento statale a sostegno dell'iniziativa, ma soprattutto un'importante dichiarazione di intenti. Il suo progetto è una compagnia stabile permanente, che si prefigga fini

esclusivamente d'arte, con un repertorio equilibrato tra classici e novità assolute, animata da un gruppo di attori altamente qualificati e dai migliori scenografi e costumisti. Il regista-direttore si impegna affinché gli spettacoli della compagnia conseguano come repertorio, recitazione e cura nell'allestimento, uno stile definito e rigoroso, che li distingua dalla prassi del teatro corrente, per farne una ricerca d'arte, portando il teatro italiano a livello delle grandi scene europee e mondiali. Particolare attenzione è rivolta anche alla politica dei prezzi, allo scopo di contribuire all'allargamento del pubblico, aprendo il teatro a spettatori di ogni censo. Anche se le aspirazioni di Visconti non verranno pienamente realizzate, colpisce che le mete indicate tanto somiglino a quelle della celebre lettera programmatica del Piccolo di Milano, pubblicata all'inizio del 1947, in cui vengono illustrati gli scopi d'arte e di diffusione della cultura teatrale di quello che pochi mesi più tardi sarà il primo teatro Stabile d'Italia. La ragione è evidentemente la percezione negli uomini di teatro più sensibili della necessità di un impegno diverso che coinvolga non solo gli artisti e il pubblico, ma anche le istituzioni. Eppure una grande differenza separa Visconti da Strehler e Grassi. Il pur raffinato e moderno Visconti non lavorerà per la creazione di un teatro stabile, non coglierà il passaggio cruciale di una casa istituzionale per il teatro in cui gli enti locali e statali siano soci fondatori, e non finanziatori estemporanei. La sua dimensione sarà sempre quella del teatro privato, pur praticato ad altissimi livelli (negli anni Cinquanta, l'Eliseo di Roma e il Piccolo di Milano si contenderanno il primato di teatro più importante d'Italia). Più tardi, attribuirà a un eccesso di pessimismo per il timore di ingerenze politiche il parere negativo espresso «a caldo» all'idea di uno Stabile di Roma - poi fondato da Vito Pandolfi e inaugurato proprio da Visconti con *Il giardino dei ciliegi* nel 1965. Certo, Strehler dedica tutte le sue energie al teatro, mentre Visconti pratica intensamente anche il cinema, ma Guerrieri ci rivela che il modello cosiddetto «tedesco» del teatro pubblico gli è in fondo estraneo e che il suo criterio è piuttosto quello dello «spettacolo volta per volta», a seconda delle occasioni e delle circostanze. Fuori dai teatri stabili nel momento della loro piena affermazione, e dunque, da questo punto di vista, teatrante antico, Visconti tuttavia impone anche agli stabili il suo passo, il suo gusto, rendendo norma una prassi registica di eccezionale profilo.

Apparso sulla scena con opere di contemporanei americani e francesi, egli si accosta presto anche ai classici, proponendo un'inedita versione del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais (1946), in cui prendono pieno risalto gli elementi polemicici e di critica sociale dell'opera, censurata durante il ventennio. La discussa danza macabra di scheletri che chiude lo spettacolo allude al crollo di una società in disfacimento: l'aristocrazia, tema caro a Visconti che riflette sul divenire storico attraverso la decadenza e la sconfitta delle classi egemoni. Il fasto dello spettacolo prelude alla fantasmagoria del celebre *Rosalinda o Come vi piace* di Shakespeare (1948), con scene e costumi del pittore surrealista Salvador Dalí. Appassionato del grande autore elisabettiano (recupererà più di uno spunto dal *Macbeth* per il film *La caduta degli dèi* del 1969), Visconti ambienta la commedia in un variopinto Settecento da favola e inventa una recitazione manierata e leziosa con pose rococò, cadenzandola su musiche, ritmi, danze e canzoni. Spettacolo onirico, di scatenata invenzione fantastica, *Rosalinda* è accolto fra vive polemiche per lo sfarzo delle scene animate da cinquanta attori (fra cui Morelli, Stoppa, Gassman, Ruggeri, Almirante), per le presunte forzature al testo (critiche cui Visconti risponde sollecitando a verificare quanto l'autore lasci spazio alle invenzioni e alla libertà), ma soprattutto per la complessità del discorso poetico del regista che, dopo lo sguardo contemporaneo e schiettamente realistico delle prime prove teatrali, offre ora una festa per gli occhi, un gioco fuori dal tempo, un'opera d'arte *totale* che attiva tutti i codici spettacolari. *Rosalinda*, per alcuni inopportuna fuga dall'attualità, esprime in realtà il diritto del regista a indagare settori dell'esperienza umana che esulino dalla quotidianità sociale. Il teatro si dimostra così in grado di farsi, oltre che specchio critico della società, finestra aperta sulla fantasia. Rivendicando una più ricca idea di teatralità, Visconti ribatte direttamente a quanti lo accusavano, anche da sinistra, di avere tradito il realismo: perché usarlo come confine invalicabile, come limite e legge, come assurda etichetta? - egli si chiede. Piuttosto, rivendica al teatro tutta la sua vastissima gamma di movimento, colore, luce, magia. Non realismo a tutti i costi, ma libera espressione della fantasia, assoluta libertà spettacolare.

Oreste di Alfieri e lo shakespeariano *Troilo e Cressida*, entrambi del 1949, proseguono l'originale messinscena dei classici e appartengono al novero degli spettacoli irripetibili. Nel primo, escluso ogni

riferimento al tempo mitico degli Atridi, attori carichi di piume e lustrini recitano in una platea trasformata in favolosa reggia, mentre in palcoscenico, celata da veli di tulle, suona dal vivo l'intera orchestra di Santa Cecilia. L'idea base muove dall'identità Alfieri-Settecento-rivoluzione imminente, per sviluppare l'immagine di una monarchia sommersa, come se tutto si svolgesse in una «Versailles sottomarina»; nel secondo, la città di Ilio, ricostruita quasi a grandezza naturale nei Giardini di Boboli, ospita un cast che Visconti non esita a definire «la Nazionale del teatro italiano», con Ricci, Benassi, Stoppa, Morelli, Tumiatei, Albertazzi, Mastroianni, De Lullo, Tofano, Gassman e moltissimi altri. Ai classici rilette in una chiave sempre sorprendente e densa di suggestioni critiche, Visconti affianca il viaggio nella drammaturgia del presente, in particolare statunitense. Per la prima volta in Italia propone le opere di Tennessee Williams, dalla disperata e diafana malinconia di *Zoo di vetro* (1946) alla morbosa sensualità di *Un tram che si chiama desiderio* (1949, ripreso nel 1951), spettacolo che tratteggia un tipo femminile frequente nell'immaginario di Visconti, attratto dalle situazioni estreme e dalle figure spinte ai limiti della tensione fisica e psicologica. Ben quattro sono, invece, i drammi di Arthur Miller, dal capolavoro *Morte di un commesso viaggiatore* (1951 e 1956) - tragedia di un uomo solo con la consapevolezza del suo fallimento - *all'crogiuolo* (1955), *Uno sguardo dal ponte* (1958), *Dopo la caduta* (a Parigi nel 1965).

Il 1952 rappresenta il vertice della creatività teatrale viscontiana: è l'anno della *Locandiera* (poi ripresa nel 1956) e di *Tre sorelle*. Lo spettacolo goldoniano è il modello di un modo radicalmente nuovo di leggere le commedie dell'autore veneziano, un'aperta sfida a una consolidata quanto ripetitiva tradizione scenica, ed è la sua messinscena forse più carica di conseguenze per la storia del teatro italiano: ne troviamo tracce e riverberi evidenti in alcuni allestimenti goldoniani di Strehler e nelle recenti regie di Massimo Castri, che approfondiscono il taglio rigoroso e realistico della grande lezione viscontiana. Scegliendo un capolavoro del Goldoni maturo e ormai lontano dalle forme della commedia dell'arte, il regista finalmente libera tutta la forza realistica della scrittura del commediografo, svelando la complessità problematica di un testo e di un autore fino a quel momento sistematicamente equivocati. Contro una maniera interpretativa leziosa e tutta riverenze, Visconti fa scoprire un Goldoni asciutto, sobrio, filtrato da un attento interesse storico e sociologico. Rina Morelli, intensa benché minuta e poco appariscente, è una locandiera razionale, un'energica e decisa donna d'affari, che tiene a bada i suoi pretendenti recitando non con battibecchi e civetterie, ma sulla base di un approfondimento psicologico delle singole battute. Chiusa in un costume accollato e semplice, ella si colloca agli antipodi delle precedenti Mirandoline, tutte vezzi e moine, e crea un personaggio dallo charme segreto e sfumato che divide la critica del tempo. Celeberrima anche la scenografia di Visconti e Tosi - ispirata sia alle atmosfere d'epoca del Longhi sia al tenue cromatismo delle «bottiglie» di Giorgio Morandi - che incastona psicologie e caratteri resi più veri in spazi semplici, ariosi, sapientemente illuminati e filologicamente pertinenti, come il bellissimo quadro della stireria attraversato da un filo di lenzuola stese ad asciugare.

Tre sorelle (1952), *Il tabacco fa male* (1953), *Zio Vanja* (1955) e *Il giardino dei ciliegi* (1965) sono le tappe dell'articolato percorso nel teatro di Čechov, autore particolarmente amato da Visconti per lo sguardo acuto e insieme poetico su un mondo in crisi - di cui la vicenda familiare narrata diventa l'emblema, cosicché il crollo delle sue fortune coincide con il crollo di un'epoca. Gli spettacoli esaltano quella cadenza realistica tipica della scena viscontiana e al contempo si aprono alle suggestioni senza tempo di un penetrante male di vivere. Fonte di agganci anche autobiografici (i costumi per *Tre sorelle* sono in parte ispirati alle toilette della madre di Visconti) e con qualche riferimento alle regie stanislavskijane, il primo spettacolo nasce dalla persistenza di un'immagine: il progetto registico prende forma dalla visione dell'ultimo atto, il giardino con gli alberi e le donne intorno. Incipit del processo creativo, quel giardino autunnale, umido e desolato, racchiude il significato profondo dell'opera. Per Visconti esso non dovrà avere che la consistenza del ricordo, dando l'impressione di una vecchia fotografia ritrovata dopo una lunga dimenticanza: è il tema della sconfitta, della decadenza e della perdita, al centro del suo cinema e del suo teatro. Grazie a Čechov, Visconti trova la sintesi perfetta tra il teatro come analisi critica del reale e il teatro come festa, coniugando lo sguardo realistico sulla società e sulla psicologia umana e insieme il grande afflato spettacolare e poetico. Mentre si snoda l'itinerario čechoviano e appare l'affresco storico del film *Senso* (1954), Visconti si accosta per la prima volta alla lirica con *La vestale* di Spontini nel 1954. Mozart, Donizetti, Bellini, Gluck, Strauss, Puccini sono gli autori che

frequenta, ma il suo prediletto sarà sempre Verdi. *La Traviata* scaligera del 1955 è una pietra miliare per l'incontro tra il talento di Maria Callas - cantante espressiva come un'attrice tragica -, l'abilità nel dirigere gli interpreti e la raffinatezza visiva del regista milanese. Anche il mondo della lirica viene rigenerato dalla creatività viscontiana, che fa recitare i cantanti aiutandoli a superare le pose convenzionali dello spettacolo d'opera, in favore di una espressione viva e intensa di sentimenti e passioni.

Dagli anni Sessanta si registra il progressivo distacco di Visconti dalla prosa, sempre più impegnato nel cinema e nella lirica. Dopo il pregevole *L'Arielda* di Testori, censurato per oscenità, il regista polemicamente lavora per qualche tempo a Parigi, dove firma lo sfarzoso *Peccato che sia una squaldrina* di Ford (1961). In seguito, alterna classici (il già citato *Giardino dei ciliegi* nel 1965 e *Egmont* di Goethe, imponente come un'opera musicale nel 1967) a novità italiane (ancora Testori, *L'inserzione* della Ginzburg nel 1969), per prendere infine congedo nel 1973 con *Tanto tempo fa* di Pinter, un «dramma dell'incomunicabilità» per Visconti, in cui esplora la profondità e le angosce dell'animo umano e delle relazioni amorose. L'avventura teatrale del nostro primo grande regista si chiude, lasciando un patrimonio di spettacoli rigorosi, visivamente ricchissimi, nati da una lettura sempre originale e imprevedibile del testo, capaci di riflettere di valore poetico senza tempo e insieme di entrare in rapporto fecondo con le urgenze della contemporaneità, coinvolgendo il pubblico in un'esperienza totalizzante e indimenticabile.

Giorgio Strehler

di Alberto Bentoglio

Personalità di fama internazionale, Giorgio Strehler (Barcola, Trieste, 14 agosto 1921-Lugano, 24 dicembre 1997) ha rappresentato una fra le figure artistiche più importanti nella storia dello spettacolo contemporaneo. Padre fondatore del teatro di regia in Italia, egli ha dedicato tutta la sua esistenza alla creazione e alla diffusione del «teatro d'arte», intendendo con tale definizione un teatro che fosse espressione di un impegno artistico di alto profilo morale e civile, un teatro «necessario», destinato a svolgere un'importante funzione nella coscienza politica, sociale e culturale della nazione. Infatti, è proprio a partire dal 1947, con la nascita del primo teatro Stabile italiano, il Piccolo Teatro di Milano, che si può parlare di una prassi registica consolidata ed eretta a sistema. Tale circostanza ha consentito al regista di muoversi fin dai primi anni con una libertà negata al mercato privato, condizionato da logiche di tipo commerciale. Strehler ha così potuto scegliere, di volta in volta, nuovi percorsi, guidato da un vigilante senso della temperie culturale, da un'apertura senza riserve nei confronti delle drammaturgie straniere, da una volontà ferma di agire in nome dell'arte e della cultura, ma, soprattutto, dall'evoluzione di una personale poetica che lo ha indotto in più di un caso a riprendere esperienze passate per vagliarle alla luce di una più consapevole maturità e di un contesto modificato, per riviverle secondo modalità differenti.

La regia è per Strehler la lettura critica, tendenzialmente obiettiva, di un testo attraverso la «forma» dello spettacolo. E proprio tale obiettività richiede una grande disponibilità da parte del regista critico ad assumere un atteggiamento imparziale, anche «contro se stesso». È pur vero che una regia critica può apparire in alcuni casi un'interpretazione soggettiva e tendenziosa - poiché gli schemi preconcepi di una generazione o di una certa critica letteraria o di una tendenza hanno velato la reale portata di un testo, facendolo diventare altra cosa da sé - ma per Strehler «un testo *non* è quello che si *vorrebbe fosse*: è quello che è. Scoprire questo *quello che è* è il primo compito del regista, anche al di là delle mode, delle false interpretazioni precedenti, degli usi». Il regista ricerca nel testo la realtà, la verità, la sua autenticità («o la sua nonautenticità, se capisci che non è autentico»). Ecco, quindi, che il teatro si configura come un compromesso tra rappresentazione della realtà e astrazione poetica, tra ricerca critica e intuizione, tra ragione e emozione. Infatti, se scopo primo del teatro è per Strehler il «fare vedere», il «mostrare» (senza, tuttavia, volere spiegare troppo il perché si fa una certa cosa piuttosto che un'altra), ogni scelta, anche la più piccola, deve sempre fondarsi su motivazioni critiche, storiche e filologiche in grado di confermare o smentire ciò che si è fatto.

Per Strehler il regista non può e non deve essere un «illustratore». Lungi dal limitarsi a un commento illustrativo del testo, egli deve assegnare all'andamento dello spettacolo un doppio percorso di leggibilità: il primo, più esteriore, ricostruisce il testo, non solo rispettandone la partitura e offrendone una verisimile traduzione scenica, bensì storicizzandolo, ossia facendone il veicolo per comprendere la cultura e la civiltà che in esso si esprimono. Il secondo, più profondo, a volte addirittura nascosto, è costituito dal nesso che il regista deve sapere cogliere tra il testo e l'attualità, soprattutto per i suoi risvolti socio-culturali. E sul palcoscenico tale percorso prende forma proprio attraverso gli interventi del regista, il quale satura gli spazi lasciati aperti dall'autore, mettendo a frutto la propria creatività critica e la propria capacità compositiva. Ma in tutto ciò, il regista deve mantenersi sempre coerente con la scelta di rispettare in maniera assoluta il testo d'autore per fornirne nello spettacolo un'interpretazione personale e meditata che, senza ricorrere a manipolazioni, divagazioni o adattamenti, si ponga come una nuova e spesso originale opera d'arte.

L'atto artistico nasce, dunque, da una conoscenza del reale che, tuttavia, deve necessariamente essere abbinata a qualche cosa che non si sa - o non si vuole - spiegare. Deve essere un riassunto poetico e emozionante, ma reale, in cui il regista presenta tutto ciò che sa o presume di sapere in un'atmosfera magica di «realismo poetico». Utilizzata da Strehler in occasione dell'allestimento del goldoniano *Campielo*, tale definizione sembra venirci in aiuto per meglio individuare la personale cifra di lettura adottata dal regista il quale mette in scena la realtà presente nel testo attraverso il filtro di una poesia che ne smorza le tinte e, contemporaneamente, ne accresce l'efficacia. Per Strehler, la realtà nel suo insieme è spesso misera, mortificante e, quindi, grossolanamente brutta. Tuttavia, essa è poetica o almeno «poetizzabile» in alcuni suoi particolari che, a prima vista, possono apparire insignificanti, o quasi, ma permettono di cogliere reconditi significati. Realismo del «poetizzabile», spesso al di fuori e al di sopra delle vere esigenze della vicenda, che è riletta dal regista appunto attraverso il filtro della poesia: un filtro capace di sfumare i contorni, accrescere la suggestione e l'efficacia della rappresentazione. Questa, in sintesi, potrebbe definirsi la molla prima del «fare teatro» di Strehler: un fare teatro che mette in scena la realtà - anche dove essa è brutta - impegnandosi per renderla più «poetica», attraverso la «grande poesia della scena», di volta in volta declinata sui versanti della rimembranza o dell'evocazione fantastica, scevra sempre, tuttavia, da gratuiti e virtuosistici intellettualismi. In tale mediazione tra rappresentazione diretta della realtà e astrazione artistica, in tale delicato equilibrio di concezione e mezzi interpretativi, costanti nella produzione di Strehler, può essere riconosciuta un tratto fondamentale della sua coerenza di uomo di teatro e d'artista.

Gli assi portanti del suo repertorio sono stati senza dubbio la serie di regie goldoniane e gli allestimenti brechtiani, ma memorabili rimangono gli spettacoli shakespeariani, accanto a importanti escursus nell'opera di Čechov. Anzitutto Carlo Goldoni, che Strehler pone alla base della propria ricerca teatrale e, in particolare, il *Servitore di due padroni*, messo in scena nel 1947 per la prima stagione del Piccolo Teatro. È utile, anzitutto, ricordare come al nascente teatro di regia, proteso a riflettere sulla propria specificità artistica e linguistica, nell'intento di prendere le distanze tanto dal teatro d'attore, quanto da una concezione letteraria dello spettacolo, la commedia dell'arte appaia un punto di riferimento determinante, il modello assoluto del *teatro teatrale*, di un'arte cioè fondata e conclusa nel suo specifico linguaggio. Lo spettacolo prende forma da una sinergia creativa in cui la parola dell'autore non risulta più forte di quella del regista e dei singoli attori. Con tale scelta, Strehler si prefigge, dunque, di variare la programmazione monocorde, dominante sulle scene del nostro paese, e contribuire alla rifondazione di un linguaggio teatrale originale attraverso il recupero del magistero artistico e professionale dei comici dell'arte. E, infatti, in *Arlecchino, servitore di due padroni* prevale un'accezione ludica del teatro, estranea a riflessioni di ordine sociale, morale e storico, oltre alla volontà di recuperare i caratteri specifici della commedia dell'arte. Ciò è dimostrato dalla decisione di Strehler di includere il nome di Goldoni in locandina con la qualifica di «autore dei dialoghi». Sicché *Arlecchino* appare opera «originale» del regista o della compagnia, che utilizzerebbe solo strumentalmente il canovaccio e i dialoghi composti dal commediografo, secondo le usanze tipiche della commedia dell'arte. Reinventati su basi gestuali, i lazzi e la componente acrobatica presenti nella recitazione fisica di alcuni attori deprimono la funzione della parola che, in contrasto anche polemico con la tradizione teatrale contemporanea al regista, smarrisce le qualità semantiche per trasformarsi in puro suono. Strehler ricorre a un punto di riferimento storico e nazionale, quando riprende anche nella dimensione scenografica parvenze allusive al mondo dell'«improvvisa»: lo scenografo Gianni Ratto disegna, infatti, un impianto semplice, costituito da pochi elementi, non lontani dalle essenziali strutture entro cui erano soliti esibirsi i comici dell'arte. Non meno poveri appaiono i costumi, realizzati da Ebe Colciaghi, ancora in sintonia con le scelte dei comici dell'arte. Il recupero della dimensione spettacolare propria della commedia dell'arte conduce il regista a svolgere con gli attori un lavoro mirato alla riesumazione di alcune tecniche proprie della pratica dell'improvvisazione: Strehler lascia grande libertà agli attori in sede di prova, sollecitandoli a proporre lazzi e interpolazioni testuali che, una volta approvati, possano essere fissati nel testo-spettacolo. Ciò significa che, a parziale differenza di quanto accadeva nel corso delle recite dei comici dell'arte, *l'Arlecchino* di Strehler è uno spettacolo definito nei più piccoli dettagli e sempre uguale a se stesso nelle repliche. Protagonista dello spettacolo è Marcello Moretti: attore di straordinaria bravura,

capace di fondere nella sua recitazione, orchestrata in modo perfetto e equilibrata sui registri diversi e complementari della parola, del gesto e del movimento acrobatico, l'intenzione «realistica» con un distacco grazie al quale il pubblico assume la consapevolezza della finzione e del puro gioco in cui viene immerso. Accanto al protagonista (sostituito nel 1963 da Ferruccio Soleri) ruoteranno nelle dieci edizioni dello spettacolo e nelle migliaia di repliche (che proseguono a tutt'oggi senza soluzione di continuità) in Italia e all'estero tutti o quasi i migliori attori italiani.

Fra gli altri importanti spettacoli goldoniani (fra i quali una *Trilogia della villeggiatura* lontana da lazzi e merletti di sapore settecentesco e più vicina a una sensibilità preromantica), Strehler allestisce *Le baruffe chiozzotte*, manifestando ora l'intenzione di leggere il realismo del commediografo secondo una linea più sfumata, mediata dalla magia evocativa del mezzo teatrale, e respingendo le modalità di allestimento del passato, caratterizzate di norma da un'artificiosa vivacità di movimento scenico e dalla sovrapposizione di una comicità caricaturale ai personaggi popolari. Il regista si impegna nella ricreazione «poetica» di un ambiente sociale e di un mondo civile storicamente e geograficamente ben determinati. *Le baruffe* raccontano la vita di una piccola e povera comunità, osservata dall'alto di una malinconia nutrita di consapevolezza storica. Analizzando la struttura drammaturgica dell'opera, il regista rileva l'assenza di vicende e fatti significativi, sui quali concentrare l'attenzione del pubblico, ma intuisce l'importanza di un testo il cui valore quasi «universale» va ben oltre una iperrealistica ambientazione nello spazio e nel tempo. Il pubblico, per Strehler, dovrà uscire dal teatro con la sensazione di avere guardato di lontano agli affanni di un piccolo mondo, caratterizzato dalle proprie dimensioni psicologiche e storiche, eppure capace di evocare per contiguità quasi necessaria il «grande schema della vita». L'attenzione dedicata dal regista a una lettura realistica del testo si unisce, quindi, alla volontà di conseguire risultati di alta suggestione spettacolare sulla base di una poetica delle «piccole cose» consona con le intenzioni dell'autore. Lo scenografo Luciano Damiani (cui si devono anche i costumi) è chiamato dal regista a dare forma a un mondo poetico che, pur non dovendo possedere i caratteri di una concretezza naturalistica, dalla decantazione di quest'ultima, deve fissare il reale in una specie di eternità, ma senza imbalsamarlo. Conscio della difficoltà del dialetto chioggiotto in cui il testo è scritto e dell'importanza che lo strumento linguistico possiede nel teatro goldoniano e nelle *Baruffe* in particolare, Strehler impone alla compagnia, formata da elementi di eterogenea provenienza regionale, un soggiorno a Chioggia per apprendere la pronuncia locale. Fonetivamente rispettoso dell'originale, il risultato crea nel pubblico problemi di comprensione, ma il regista rovescia il difetto della scarsa perspicuità in un dato positivo poiché marcatamente caratterizzante di un mondo popolare e subalterno che egli vuole restituire sulla scena. Smarrita ogni connotazione caricaturale, il chioggiotto delle *Baruffe* diviene, dunque, nella regia di Strehler, uno fra i fondamenti della lettura realistica dell'opera e l'intera compagnia, anche in virtù di tale scelta registica, offre una prova a tutt'oggi ineguagliata.

L'itinerario goldoniano si conclude nel 1975 con la regia del *Campiello*, allestimento che recupera non poche acquisizioni dalla precedente esperienza delle *Baruffe*. Muovendo dal consueto rispetto del testo e delle intenzioni dell'autore, Strehler elabora scenicamente un'opera all'apparenza fragile nella sostanza drammaturgica, fino a porre in evidenza nodi problematici di ordine psicologico e sociale di cui, a una lettura meno penetrante, non si coglie la presenza. All'analisi dei valori simbolici sottesi allo spazio che è al centro della vicenda, Strehler fa seguire una scelta scenografica ispirata a un'interpretazione «teatrale» della realtà: l'impianto realizzato da Luciano Damiani ignora, infatti, l'illusorietà prospettica e ogni concessione alla verisimiglianza. Estendendosi dal palco alle pareti della sala, gli elementi scenici presentano un'infilata di tetti veneziani ricoperti di neve che ambisce a racchiudere anche la platea in un unico suggestivo spazio visivo. La forza interpretativa si esprime altresì nel contrasto che si crea fra i materiali scenografici (la carta e la tela dipinte), impiegati per i fondali, e la concretezza realistica dei poveri arredi, degli attrezzi di scena; tra la neve di carta che cade sulle assi del palcoscenico e l'acqua vera che forma una pozza ghiacciata in cui naviga la barchetta giocattolo di un bimbo. Confermando l'intenzione di condurre a fondo la lettura del Goldoni corale e «popolare» attraverso una sorta di immersione nel mondo evocato sulla scena, di partecipazione discreta allo svolgimento di una vicenda senza inizio e senza fine, il regista desidera ricreare un'atmosfera magica che egli stesso definisce di «realismo poetico» facendo riferimento con tale definizione a una

personale cifra di lettura da lui conseguita nell'interpretazione dei grandi testi goldoniani, sulla scorta di una comprensione approfondita del loro potenziale realistico e di una successiva elaborazione dei dati emersi attraverso il filtro di una memoria capace di accrescere la suggestione e l'efficacia della rappresentazione, senza per questo tradire in alcun modo il rispetto della realtà. La quotidianità, minutamente ritratta da Goldoni, ritorna sul palcoscenico in una trascrizione fedele che riesce, tuttavia, a elevarla a poesia, fondendo, in un'armonica sequenza di piccole scene, tenerezza e comicità per significare una condizione umana.

Il 1956 rappresenta uno snodo cruciale nell'esperienza artistica di Strehler: giunge infatti a maturazione un lungo processo sotterraneo e per la prima volta egli mette in scena una pièce di Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi*, regia che rappresenta un punto fermo non solo nell'iter creativo del regista, ma anche nella fortuna critica del testo e dell'autore. Per Strehler *L'opera* rappresenta «un antico amore», da realizzare quasi per liberarsi del suo peso e, nello stesso tempo, è il testo «più opportuno», nella sua contraddittorietà, per avvicinare il pubblico italiano alla drammaturgia brechtiana e alla poetica del teatro epico, inaugurando uno studio di esse sistematico e prolungato nel tempo. La regia di Strehler (supportata dalle scene «epiche» di Teo Otto e dai costumi di Ezio Frigerio) si muove nella direzione di un chiarimento del teatro epico - che in questo dramma ha una delle sue prime formulazioni - del quale sono indagate le fonti «gastronomiche»: il melodramma, il cinema, il *Kabarett*. L'idea cui approda il regista è quella di considerare *L'opera da tre soldi* una rappresentazione antologica della drammaturgia europea, da usare, come voleva Brecht, quale elemento critico e provocatorio contro la società capitalistica e il teatro borghese. In tal senso, rispetto a una possibile lettura ideologica, Strehler privilegia gli elementi strutturali della drammaturgia e dello spettacolo: attenendosi ai dati concreti e alla vitalità prorompente del testo scritto, l'accostamento all'epicità brechtiana risulta meno intellettualmente intricato e più facilmente risolvibile su di un piano scenico. Folgorato dalla regia di Strehler, Brecht (presente in sala per le prime due recite) ne dà un giudizio assai lusinghiero, riconoscendola come la migliore fra le interpretazioni sceniche fin lì operate di quel testo e decidendo di affidare l'intera propria opera drammaturgica al Piccolo Teatro che, da quel momento, assume la responsabilità di gestirne ogni ipotesi di rappresentazione in Italia.

Se il lavoro sull'attore e sulla recitazione tocca i vertici con *Schweyk nella seconda guerra mondiale* (1961) e con *Vita di Galileo* (1963), entrambi affidati alle doti interpretative e allo straniamento intuitivo di un artista fuori dai cliché, quale Tino Buazzelli, Strehler approda a uno fra i risultati più convincenti nel 1981 con *L'anima buona di Sezuan* di Brecht (che aveva già messo in scena nel 1958 e nel 1977). In questo allestimento, l'idea sulla quale si basa la scenografia (firmata da Paolo Bregni) condiziona tutta la messinscena. La scena è composta da un grande girevole che occupa la quasi totalità del palcoscenico, attorno al quale è sistemato un fondale bianco curvato (un ciclorama). Inoltre, il palcoscenico è irregolarmente coperto con qualche centimetro d'acqua, costringendo gli attori a recitare con i piedi immersi in pozzanghere più o meno profonde. Strehler parte da un dato interno al testo, nel quale si dice che la provincia di Sezuan è afflitta da inondazioni, ma, al contempo, carica l'elemento liquido di ulteriori valori simbolico-metafisici. Il regista sottolinea, in tale modo, l'importanza che ha la metamorfosi nel testo: la continua trasformazione di Shen Te nell'immaginario cugino Shui Ta (entrambi mirabilmente interpretati da Andrea Jonasson) è letta attraverso la metafora dell'acqua, elemento metamorfico per eccellenza: essa è in grado di sciogliere ogni forma per poi lasciarla ricomparire sotto un nuovo, diverso profilo. L'acqua è, inoltre, simbolo del principio vitale, in quanto ricettacolo di tutti i germi e origine della vita: attraverso l'acqua il regista richiama il tema della maternità, che nell'allestimento riceve un valore ben maggiore rispetto a quello riservatole originariamente dal drammaturgo. Fin dai primi quadri, Strehler presenta una Shen Te più vicina a una madre che a una prostituta (come indicherebbe il testo originale), tagliando alcune parole che alludono a tale professione e non mostrando in piena luce l'attrice truccata e vestita in maniera volgare. L'inedito spessore che assume il tema della maternità in Strehler sposta in secondo piano gli altri elementi che Brecht, attraverso la vicenda di Shen Te, intendeva sottolineare: il regista non sembra interessato a scandagliare la dinamica ambigua che sta al fondo dello sdoppiamento di Shen Te. Per esempio, l'intervento del cugino cattivo e il salto imprenditoriale dalla tabaccheria alla manifattura sono letti attraverso l'ottica privata della sola

Shen Te *madre*, laddove in Brecht essi erano stimolati dai bisogni dell'intera comunità. Ciò fa sì che nello spettacolo sia eliminato il fatto che il travestimento in Shui Ta non è una trovata di Shen Te, ma della comunità stessa, che intende tutelare se stessa, tutelando Shen Te. In ombra rimangono anche le valenze dello stesso cugino, al quale pure Brecht affida un significato non secondario e non del tutto negativo: quello di ergersi quasi a simbolo non tanto dei capitalisti occidentali, quanto dei manager rossi, cioè di coloro che avevano il compito di introdurre l'industrializzazione e un capitalismo senza padroni nella giovane società socialista. Dietro al cugino, ridotto quasi a un «cattivo» da fumetto, si nascondono sempre, per Strehler, la poesia di Shen Te e la sua anima buona: è lei, con la sua storia di un amore frustrato e di una maternità tanto sofferta, ma vittoriosa, l'unica vera protagonista del dramma.

Sin dagli anni Quaranta, Strehler avvia un profondo lavoro di ripensamento del teatro di Shakespeare, destinato a moltiplicarne la fortuna in Italia. Fra i molti testi da lui messi in scena, *Re Lear*, frutto di un accurato studio critico, storico e filologico, è senza dubbio lo spettacolo che meglio contribuisce a dare vita in Italia a un modo nuovo, più completo e 'teatrale' di inscenare Shakespeare. Ciò che emerge grazie a questo spettacolo, è la consapevolezza che le opere del drammaturgo inglese - anche le più alte letterariamente - sono sempre teatrali, sempre rivolte a un pubblico, sempre concepite per il palcoscenico e solo su di esso compiute e reali. Ritenuto dalla critica ottocentesca irrepresentabile (le numerose e complesse componenti del testo sono percepite come ostacolo alla resa scenica), *Re Lear* compie il suo definitivo ingresso nella prassi teatrale italiana proprio grazie a Strehler, il quale afferma: «la cosiddetta irrepresentabilità del *Lear* non esiste. È una tragedia, anzi, che si intea: tutte le cose del testo che ho capito, le ho capite, giorno per giorno, sulla scena». Se alla base dello spettacolo sta l'idea che, da un lato, il palcoscenico è metafora del mondo, ma, d'altro lato, è il mondo esso stesso, cosicché fare teatro è tutt'uno con il vivere, ecco allora sul palcoscenico «un grande teatro di pazzi, un grande circo-mondo». La scena fissa dello spettacolo, predisposta da Ezio Frigerio, è una grande piattaforma circolare in legno, vuota e desolata, che richiama una pista circense. Il circo diviene metafora del teatro, che, a sua volta, è metafora del mondo. Tutti gli elementi dello spettacolo concorrono a esprimere la metafora circo-mondo, mentre tutto ciò che è sulla scena è simbolo e soggetto di metamorfosi, richiamando così la seconda importante chiave interpretativa che Strehler predilige, quella delle mutazioni, dei travestimenti cui alcuni dei personaggi (*Lear*, Gloucester, Edgar) vanno incontro per compiere il proprio percorso conoscitivo. Al fine di rendere riconoscibili le tappe del cammino interiore più significativo, quello di Lear (Tino Carrara) attraverso la pazzia verso la verità, Strehler le accompagna con una musica ricorrente. Tra queste tappe di conoscenza (la scena di apertura, la tempesta, l'incontro con Gloucester, il risveglio) la più interessante è forse quella della tempesta (che coincide con l'insorgere della pazzia del re), in cui Strehler sottolinea attraverso gli effetti sonori le diverse valenze che la tempesta acquista per i vari personaggi. Per Lear la tempesta è interiore e, dunque, la sua resa è simbolica, metaforica, affidata alla sola musica, mentre per gli altri è un evento meteorologico, e quindi viene restituito con modalità naturalistiche. Osservando il gruppo di personaggi che accompagnano Lear e notando come il *fool* compaia quando Cordelia scompare e svanisce quando ella ritorna, Strehler legge il *fool* come «la persistenza di un bene che è stato cacciato via» e lo identifica con Cordelia stessa, facendone così interpretare la parte dalla medesima attrice. Lo scopo del «matto» (che, rispettando la metafora circense, è ritratto come un vero e proprio clown da circo) è quello di accompagnare Lear nella pazzia verso la luce, ma quando il re emerge dal buio necessita di essere scortato da una diversa figura: la dolce, affettuosa Cordelia, che ai nostri occhi è però lo stesso interprete. Fra i personaggi che accompagnano Lear nel suo viaggio iniziatico (e che con lui mutano) Edgar - Gabriele Lavia - nella lettura strehleriana, assume un certo peso ed è foriero di speranza. Il regista, infatti, mostrando di non condividere l'interpretazione pessimistica che di questo personaggio era stata più volte data, ne mette in evidenza il ruolo drammaturgico di polo positivo: egli viene qui a incarnare l'immagine del nuovo governante, dell'uomo moderno che risolleverà le sorti del regno. Negli intenti di Strehler, *Re Lear* vuole essere uno spettacolo totale, in cui tutte le componenti del testo trovano il loro spazio e il loro equilibrio. Pure, è inevitabile che, soffermandosi sul tema del percorso interiore dell'uomo, il regista lasci in questa riflessione poco spazio ai 'cattivi', visti solamente come coloro che inconsapevolmente guidano gli avversari 'buoni' alla consapevolezza. Per Strehler il cammino interiore di Lear è una metafora della vita, «una

esplorazione nel Profondo» da cui egli stesso afferma di essere riemerso «mutato». Come Lear, attraverso l'esperienza teatrale, il regista rinasce dal suo lavoro più consapevole e maturo: il teatro è anche in questo senso metafora del mondo, e grazie al teatro si può accedere alla conoscenza e alla verità della condizione umana. Non a caso Strehler concluderà nel giugno 1978 la propria riflessione su Shakespeare con *La tempesta*, un'opera metateatrale, un dramma «dell'accettazione della realtà umana», che gli appare «come un cammino di conoscenza del suo protagonista, Prospero, verso la conquista del reale e, quindi, un faticoso cammino di conoscenza per noi interpreti e per noi spettatori».

Indimenticabile, infine, la seconda edizione del *Giardino dei ciliegi* (maggio 1974), alla quale il regista si accosta desideroso di superare le molte impasse e problemi che egli giudica non essere stato capace di risolvere con l'edizione del 1955. La chiave realistica, di matrice stanislavskijana, con cui il regista aveva affrontato il primo *Giardino* gli pare, nel 1974, un limite rispetto alla resa della complessità del dettato čechoviano, il cui nucleo problematico crede di avere allora solo sfiorato. Con un'esperienza teatrale assai ricca alle spalle (e, in parte, modellata sull'imprescindibile Brecht) e desideroso di lavorare su di un materiale letterario coerente e in linea con la propria interpretazione, Strehler affronta una nuova traduzione del testo, ponendosi come obiettivo l'«assoluta verosimiglianza». La sinergia tra traduzione e spettacolo è totale, tant'è vero che il testo giunge a una redazione definitiva solo nel corso delle prove. Semplice e potente invenzione di base dello spettacolo, emblema della volontà registica di unire reale e simbolico, è il velo (ideato da Luciano Damiani, tornato con questo spettacolo a lavorare con Strehler), che dal fondo della scena sale all'arco e da lì si protende, leggero, sulla platea, rappresentando il giardino. Strehler ricava l'idea di bianco totale e luminosità candida dallo stesso Čechov, che parla di un giardino tutto bianco, cosparso dai fiori bianchi della primavera e dalla bianca neve invernale, su cui si stagliano appena i vestiti bianchi delle signore. Il bianco senza stagione del giardino diventa una presenza immanente, un mezzo per attenuare la cesura tra interni e esterni, e anche tra platea e palcoscenico. E bianco è non solo l'elemento poetico e scenografico del velo-giardino: bianchi sono anche lo sfondo della casa e gli abiti dei personaggi (contrapposti a quelli neri della servitù). Il bianco è il colore dell'innocenza, e, dunque, dell'infanzia, alla quale sono rimasti ancorati tutti i personaggi. Attorno alla «camera dei bambini» cui fa riferimento il testo, Strehler costruisce così il secondo cardine della propria lettura: tutti i personaggi del *Giardino* sono finti adulti, incapaci di crescere, inetti ad affrontare la vita reale, il presente, da cui fuggono nelle due opposte direzioni del passato e del futuro. Vittime di questo regresso all'infanzia, essi sono immobilizzati e incapaci di prendere qualsiasi decisione e di gestire una situazione assai grave, sono anzi alla continua ricerca di conforto e rassicurazione. Ma questa chiave, che potrebbe apparire psicanalitica, è risolta da Strehler attraverso il richiamo alle scatole della storia e della vita: il tema del regresso all'infanzia altro non è che il trampolino di lancio verso la rappresentazione «del rifiuto della società di Ljubòv (Valentina Cortese) e di Gaev (Gianni Santuccio), società degli oziosi ricchi al tramonto, a inserirsi nella realtà nuova, che non è solo quella del mercante Lopachin (Franco Graziosi)», come testimonia poi l'esplicito passaggio del viandante-mendicante. Nel secondo e terzo atto, sulla piattaforma bianca e astratta che simboleggia il giardino in salita, si incontrano le giovanili inutili speranze, l'apatia, la cieca fiducia dei personaggi, in bilico tra passato e futuro, sino al punto della rottura della corda di un violino, segno di un sobbalzo profetico, che qui Strehler rende «con un silenzio lungo, un soprassalto rabbrivito dei personaggi e il palpitare e il gonfiarsi del velo, che è insieme spazio e tempo, cielo e stagione». Nel quarto atto, la chiusa è lasciata all'ottimo Firs di Renzo Ricci, dimenticato custode della casa e del passato, steso sul vecchio divano: dall'alto, gli cade addosso il velo-giardino come un sudario, mentre sullo sfondo il rumore ritmato delle seghe in azione apre la strada al futuro e suggella il passaggio di testimone tra classi sociali e generazioni.

Luigi Squarzina e Gianfranco de Bosio

di Valentina Garavaglia

Fra i padri fondatori del teatro di regia in Italia, accanto a Luchino Visconti e Giorgio Strehler, vanno altresì ricordate le figure di Luigi Squarzina e Gianfranco de Bosio che, con percorsi personali e differenziati, hanno contribuito all'affermazione e allo sviluppo della regia critica in Italia.

Dotati entrambi di una personalità eclettica e versatile, hanno svolto un'intensa attività artistica in ambito teatrale, cinematografico e televisivo, mostrando un solido mestiere e un forte impegno civile.

Dalla lettura dei loro profili sarà, quindi, possibile constatare quanto il magistero registico di Squarzina e de Bosio si collochi trasversalmente nel mondo della cultura teatrale italiana, lungo un percorso ricco e articolato che dura ormai da molti decenni.

Intellettuale raffinato, regista di rilievo indiscutibile, drammaturgo in grado, come pochi altri, di sondare in profondità il rapporto dell'uomo con il proprio tempo, studioso di storia teatrale, nonché docente universitario di Istituzioni di regia e Storia del teatro e dello spettacolo, Luigi Squarzina è uno dei padri fondatori del teatro di regia in Italia.

Al di là degli esiti particolari dei suoi spettacoli, frutto dell'incontro fra l'esperienza storico-culturale di un'epoca, filtrata attraverso il testo, con la sensibilità morale del regista, ciò che lo caratterizza è la molteplicità di interessi, nell'ambito della cultura teatrale italiana, cui si è dedicato in oltre cinquant'anni di carriera.

Tale profusione di energie trova intima coerenza in Squarzina e si riflette all'interno di ciascuna delle sue attività con il segno inconfondibile di una ricchezza critica che ha saputo trovare il miglior equilibrio tra teoria e prassi.

Nato a Livorno il 18 febbraio 1922 da genitori romagnoli, Squarzina compie a Roma gli studi classici, laureandosi in giurisprudenza nel 1945. Parallelamente agli studi universitari, egli frequenta, come allievo del corso di regia, l'Accademia nazionale d'Arte drammatica, diplomandosi nel 1945. I saggi di fine corso sono le sue prime esperienze registiche: una riduzione teatrale del romanzo *Uomini e topi* di Steinbeck, prima rappresentazione nella Roma liberata, e *Mousse o la scuola dell'ipocrisia* di Romain.

Animato dal sodalizio e dalla comunione di intenti maturata con alcuni fra i compagni di Accademia - basti ricordare Vittorio Gassman, iscritto al corso per attori, Adolfo Celi e Luciano Salce, allievi del corso di regia -, Squarzina si propone di intervenire sulla fisionomia del teatro italiano dell'epoca, avviando un processo di rinnovamento del repertorio drammatico mediante l'allestimento di testi fondamentali della drammaturgia italiana e straniera in versione integrale.

È, infatti, il teatro contemporaneo statunitense a sollecitare l'attenzione del giovane Squarzina che, dopo un periodo di iniziale collaborazione con Orazio Costa (*Giorni senza fine* di O'Neill, 1946), vi si dedica con assiduità, stimolato anche dagli studi compiuti presso la Yale Drama University nel 1951, dove consegue la specializzazione in Metodologia della Storia dello Spettacolo.

Squarzina affronta l'allestimento di testi pressoché sconosciuti, come *Detective Story* di Kingsley (1951), *Corte marziale per l'ammutinamento del Caine* di Wouk (1954), *Tè e simpatia* di Anderson (1955), *Un cappello pieno di pioggia* di Gazo (1956), *Anna dei miracoli* di Gibson (1960), con intento analitico e originale senso critico, fin dagli albori della propria attività registica, proponendosi di cogliere e sviluppare i numerosi spunti di indagine sociale e morale offerti da un paese, gli Stati Uniti degli anni Cinquanta e Sessanta, percorso da profonde tensioni legate a problematiche umane scottanti, che que-

sti testi riescono a portare sulla scena, celate da trame di stampo apparentemente commerciale, da uno «stile Broadway», come lo definisce Squarzina, che ne permette, però, il passaggio attraverso le maglie della censura preventiva, in vigore in Italia fino al 1962.

La presunta omosessualità di Tom Lee in *Tè e simpatia*, l'ottusità e l'antimilitarismo di fondo dell'*Ammutinamento del Caine*, la tossicodipendenza del protagonista di *Un cappello pieno di pioggia* o il tema dell'handicap in *Anna dei miracoli*, destano il pubblico dal torpore intellettuale e moralistico cui il repertorio disimpegnato e gradevole del ventennio fascista lo aveva abituato.

Una coraggiosa sferzata di novità che, se il pubblico mostra di sapere apprezzare, nonostante in molti casi non comprenda appieno la portata rivoluzionaria degli spettacoli, la critica trascura, riferendo la propria attenzione ai limiti drammaturgici e formali delle singole opere, piuttosto che alla forza polemica dei temi, giudicati troppo scabrosi.

Reduce da una prima esperienza fallimentare come condirettore, insieme a Vittorio Gassman, del Teatro Nazionale di Roma, Squarzina decide di partire per gli Stati Uniti, per fare ritorno in Italia, nel 1952, desideroso di riproporre l'esperimento: fonda con Gassman il Teatro d'Arte Italiano che dirigerà fino al 1954.

Tale organismo, dotato di una compagnia semistabile e di una propria sede presso il Teatro Valle di Roma, si propone di diffondere un repertorio teatrale di qualità, basato sulla messinscena di «classici» e di novità della drammaturgia italiana. Si tratterà di spettacoli firmati, almeno formalmente, «a quattro mani» dai due condirettori che, nonostante la breve durata del sodalizio, producono alcuni fra i più interessanti e innovativi allestimenti della scena italiana di quegli anni.

Da ricordare il primo *Amleto* italiano in versione integrale (1952), con Gassman nei panni di un principe danese dai lineamenti inediti, svincolato da luoghi comuni romantici e postromantici, restituito alla più coerente funzione di specchio di un'età in crisi. Squarzina affronta il testo, di cui cura personalmente la traduzione, con il rigore del filologo, manifestando la necessità di recuperare il dramma nella sua originaria complessità di contenuti, di linguaggio e struttura, ripristinando, per esempio, una serie di passaggi, come l'apparizione finale di Fortebraccio, che una tradizione di mutilazioni, derivate dalla prassi mattatoriale vigente in Italia, aveva sino ad allora eliminato e che la generazione di Squarzina sostituisce con il teatro di regia.

Altrettanto significativa risulta la messinscena del *Tieste* di Seneca (1953). È la prima volta che Squarzina si accosta al teatro degli antichi, ma ne riconosce immediatamente il potenziale di rottura nel coevo repertorio italiano, la fecondità dei contenuti e dei significati, sui quali si appresta a esercitare la propria, sempre innovativa, interpretazione critica. Con questo spettacolo, vera e propria sfida nei confronti del pubblico, il giovane regista riscopre la teatralità, da sempre discussa, dell'autore latino, ponendo lo spettatore di fronte a un mondo primitivo di cui mette in evidenza il barbaro meccanismo che conduce istinti e passioni ad avere il sopravvento su uomini ed eventi.

Un'esperienza quella di Squarzina come direttore di teatri d'Arte, reiterata con l'intento di poter sperimentare, con sempre maggiore libertà, non solo letture registiche originali, ma anche nuovi schemi produttivi e organizzativi in contesti che, liberi da una certa logica commerciale, si prestavano a essere condizione ideale per tentare un rinnovamento globale del prodotto spettacolare.

Rinnovamento sperimentato anche sul piano editoriale, se si pensa alla pubblicazione delle numerose pagine critiche che documentano l'accurato lavoro filologico e di ricerca condotto da Squarzina sui testi degli allestimenti del Teatro d'Arte. Operazione editoriale, questa, che trova un'adeguata collocazione accanto a un'altra di ben più ampie proporzioni: la redazione dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, alla quale Squarzina contribuisce in qualità di responsabile della sezione «Teatro Drammatico» dal 1952. Tale impegno, unito al vasto progetto promosso in collaborazione con Vito Laterza per una collana di studi teatrali e di regia e alla pubblicazione di saggi e volumi dedicati allo studio di discipline teatrologiche e dello spettacolo, testimonia con quanta assiduità Squarzina alimenti la propria carriera di studioso, contestualmente all'attività artistica, contribuendo ad arricchire la propria fisionomia di uomo di teatro nel senso più pieno del termine.

L'anelito innovativo e creativo che ha caratterizzato la produzione registica squarziniana degli anni Cinquanta si trasferisce anche sul versante dell'attività drammaturgica.

L'atteggiamento del drammaturgo si dimostra in perfetta sintonia con quello del regista: entrambi guardano al testo come a uno strumento tramite il quale indagare e rappresentare il rapporto dell'uomo con la realtà che lo circonda, considerata in tutti i suoi aspetti.

Squarzina utilizza sempre uno stile diverso, adattandolo a seconda della pièce per conformarsi alla natura e alla molteplicità degli eventi rappresentati, ai contesti storico-sociali di riferimento e al succedersi delle epoche di composizione. L'attenzione che accompagna la scelta delle parole è rappresentativa del valore attribuito al linguaggio, che diviene interprete della soggettività con cui si possono vivere realtà differenti.

Da testi di stampo brechtiano come *L'esposizione universale* (1948), strettamente legati alla riflessione politica, Squarzina giunge, con *La sua parte di storia* (Premio Pescara 1955) e *Romagnola* (Premio Marzotto 1957), a testi di denuncia, in cui riflette sul rapporto fra gli eventi storici e le vicende di un mondo popolare e contadino. La lingua, caratterizzata in queste opere da una forte matrice ideologica, assume, invece, connotazioni diverse in *Tre quarti di luna* (1952), dramma che s'interroga sulla posizione dell'intellettuale di fronte alla società attraverso la vicenda di un'inchiesta, svolta da due studenti, intorno al misterioso suicidio di un loro compagno avvenuto negli anni politicamente delicati della marcia su Roma e del fascismo. In quest'opera è evidente l'intento dell'autore di non utilizzare il linguaggio in termini meramente illustrativi del reale, per fare, invece, un codice espressivo che mescola momenti lirici a serrati dibattiti concettuali.

A partire dagli anni Sessanta, la produzione drammaturgica squarziniana si evolve in due direzioni: da un lato il dramma di invenzione, che, pur non abbandonando una modalità di rappresentazione realistica, attinge ai mezzi dell'avanguardia - mancanza di punteggiatura, struttura a quadri ecc. - (*Emmeti*, 1966), o enfatizza con intento satirico tratti del costume sociale (*I cinque sensi*, 1987), o ancora inserisce l'elemento metafisico in una apparentemente divertita atmosfera da vaudeville (*Siamo momentaneamente assenti*, 1990); d'altro lato il dramma documento, a sfondo didattico, che ricostruisce mediante uno scrupoloso lavoro di ricerca, fatti storici talvolta ingiustamente dimenticati: *Cinque giorni al porto* (1969) e *Rosa Luxemburg* (1974), scritti con Vico Faggi, e infine *8 settembre* (1971), composto in collaborazione con Enzo de Bemart e Ruggero Zangrandi.

Questi testi nascono in seno a un'esperienza esemplare nell'itinerario artistico di Squarzina: la collaborazione con il teatro Stabile di Genova, che, iniziata come regista esterno con l'allestimento di *Misura per misura* di Shakespeare (1957) e di *Uomo e superuomo* di Shaw (1961), si stabilizza nel 1962 con l'incarico di direttore accanto a Ivo Chiesa.

Gli anni allo Stabile sono particolarmente fecondi per Squarzina: da un lato l'abolizione della censura preventiva (1962) gli consente scelte di repertorio prima impensabili, come per esempio l'allestimento giudicato scandaloso de *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre, d'altro lato la struttura pubblica gli garantisce la possibilità di lavorare con maggiore continuità, una più ampia disponibilità di mezzi economici e, di conseguenza, la libertà necessaria per scegliere un adeguato repertorio di teatro di cultura.

Inizia così un periodo d'oro per il regista, che si avvale della collaborazione di un team di grandi attori, come Alberto Lionello, Giancarlo Zanetti, Omero Antonutti, che rimarranno suoi compagni di lavoro per molto tempo.

Un modo di fare teatro «incline alla lotta ideologica e all'attualità» quello che spinge Squarzina a introdurre nelle pieghe dei testi che si prepara ad allestire, temi di attualità politica o di costume tali da destare una partecipazione attiva del pubblico che, a tratti, a quella realtà socioculturale riconosce di appartenere.

Un modo di fare teatro anticonvenzionale, che gli consente di tradurre in spettacoli di tagliente efficacia i drammi più impervi, superando, sempre con garbo, convenzioni ormai sclerotizzate attraverso una rilettura profonda del testo tesa a fare emergere elementi di norma trascurati.

Pur nel rispetto assoluto e filologico della parola dell'autore, nella restituzione verosimile e realistica del mondo da costui evocato, Squarzina ricerca un confronto tra il proprio tempo e l'opera drammaturgica che - come egli stesso sostiene - solo nell'atto della rappresentazione dello spettacolo raggiunge la sua definitiva compiutezza.

Da tali presupposti nasce il moderno allestimento di *Troilo e Cressida* (1964) per il quale Squarzina

sceglie una chiave di lettura assai attualizzante, una cornice da ultimo conflitto mondiale, con personaggi muniti di armi da fuoco e abbigliati con moderne uniformi, fagocitati da un mondo governato da incoerenza e falsità, in cui l'impossibilità dell'amore e la continua presenza della guerra si prestano a un significativo parallelismo con la situazione contemporanea.

Tale atteggiamento attualizzante si ravvisa, in modo ancor più radicale, nelle *Baccanti* di Euripide (1968), rappresentazione del conflitto tra la razionalità dell'ordine costituito e l'irrazionalità di uno scatenato coro di giovani donne le cui minigonne, tuniche in pelle e jeans rimandano chiaramente alla moda hippie e agli stili comportamentali delle nuove generazioni contestatarie.

Una sperimentazione di nuovi modelli interpretativi che, con intenti differenti, coinvolge anche la drammaturgia goldoniana. Dopo il successo ottenuto con l'allestimento de *I due gemelli veneziani* (1963), spettacolo di puro divertimento, incentrato sulla straordinaria interpretazione di Alberto Lionello, Squarzina realizza per lo Stabile tre commedie della maturità goldoniana: *Una delle ultime sere di Carnovale* (1968), *I Rusteghi* (1969) e *La Casa Nova* (1973), riunendole in un trittico ideale da lui definito «trilogia della partenza». Nello spettacolo inaugurale della trilogia, il *Carnovale* appunto, Squarzina muove da un'analisi affatto contemporanea delle implicazioni storiche e autobiografiche del testo e legge la commedia alla luce della crisi attraversata, in quegli anni, dalla sua generazione di intellettuali e registi.

Nella vicenda del tessitore Anzoletto e nella sofferta decisione che lo porta a lasciare Venezia, Squarzina traduce il disagio e l'inquietudine del regista del dopoguerra che, dopo aver contribuito a un rinnovamento radicale del teatro italiano, assiste al crollo «della regia come istanza totalizzante» per mezzo dell'azione di gruppi di sperimentazione come, per esempio, il *Living Theatre*. È una generazione di successori alla quale Squarzina afferma di guardare con tanta soddisfazione, ma con altrettanto senso di smarrimento per la consapevolezza di una freschezza perduta e per un imminente e fatale passaggio di poteri.

Sui meriti e i limiti della regia, torna a riflettere con l'allestimento di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello (1972). Dopo un originale recupero - quasi una soirée futurista - di *Ciascuno a suo modo* (1961), Squarzina ironizza sul ruolo demiurgico del regista attraverso il personaggio del dottor Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto*, opera nella quale egli si ritrova molte delle questioni del teatro odierno: dalla natura dell'intervento registico sul testo, all'autonomia creativa degli attori, senza arrivare a proporre soluzioni definitive a favore dell'interpretazione o della libera creazione, ma limitandosi a porre una serie di questioni inerenti la teatralità.

Questioni che toccano, del resto, un tema, quello del ruolo della libertà creativa dell'uomo di teatro, cui Squarzina mostra di essere particolarmente sensibile e che pone al centro della propria riflessione con un altro spettacolo capitale di quegli anni: *Il tartufo ovvero vita amori autocensura e morte in scena del signor di Molière nostro contemporaneo* (1971). Il testo, che nasce dalla commistione, operata da Squarzina stesso, tra il *Tartufo* di Molière e *La cabala dei bigotti* di Bulgakov, commedia del 1932 su Molière e le avventure di Tartufo, sollecita la coscienza del regista, che rivive gli attacchi sperimentati in passato nei confronti di alcuni suoi spettacoli, a interrogarsi sui limiti imposti alla libertà della creazione teatrale, sulla delicata e quanto mai attuale questione dell'autocensura, sulla viltà, se così si può definire, dell'uomo di teatro che scende a patti con il potere pur di trasmettere il proprio messaggio.

Altri due sono i filoni di ricerca che si possono associare alla fase di permanenza a Genova di Squarzina: la drammaturgia italiana moderna di Betti, Praga, Rosso di San Secondo, Banti e il teatro di Bertolt Brecht, cui il regista si accosta per la prima volta nella sua carriera, allestendo spettacoli di grande pregio, seppure non privi di una certa critica nei confronti di Strehler, all'epoca detentore assoluto dell'ortodossia brechtiana: *Madre coraggio* (1970) e *Il cerchio di gesso del Caucaso* (1974).

Nel 1976, in corrispondenza con il passaggio da Genova alla direzione del Teatro di Roma, Squarzina ottiene la cattedra di Istituzioni di regia presso il DAMS di Bologna, di cui è fra i fondatori, passando in seguito all'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università La Sapienza di Roma. Questi riconoscimenti non sono soltanto il frutto di una competenza ormai indiscutibile in ambito teatrale, ma rappresentano il giusto coronamento di un impegno volto da anni a promuovere lo sviluppo delle discipline dello spettacolo, in Italia ancora escluse dall'ambito accademico.

Nonostante questa felice coincidenza, quando Squarzina arriva a Roma, l'Italia sta attraversando uno dei periodi più difficili della sua storia recente: quello della contestazione violenta e del terrorismo. Non è un caso che il regista, oltre a firmare il suo più grande successo presso lo Stabile romano con *Misura per misura* di Shakespeare (1976), una *dark comedy* che bene interpreta gli anni di piombo della repubblica, decida di portare in scena *Terrore e miseria del terzo Reich* di Brecht (1978), progettando, inoltre, un'attività culturale collaterale agli spettacoli fatta di mostre, convegni, incontri e occasioni di coinvolgimento per il pubblico in anni di paura e isolamento.

Abbandonata la direzione dello Stabile di Roma nel 1983 per fattori extra-artistici, Squarzina torna alla libera professione inaugurando un periodo di febbrile attività: venticinque spettacoli in quindici anni, contraddistinti dalla ricerca di un contatto rinnovato con il mondo dell'attore e dal recupero di una drammaturgia funzionale alle esigenze del grande interprete, «un tentativo - egli scrive - di instaurare un dialogo tra un modo di produrre quasi soltanto registico, come questo nostro dei primi anni Ottanta, e la nostra scena tutta attorica fra Otto e Novecento». Un dialogo che risulta proficuo, come testimoniano i molti spettacoli realizzati con attori del calibro di Alberto Lionello (*Monsieur Ornifle* di Anouilh, 1983; *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, 1992), o di Paolo Stoppa (l'allestimento de *Il berretto a sonagli* di Pirandello, commissionato e interpretato dall'attore a Squarzina nel 1984, è da annoverare fra le sue migliori regie pirandelliane), che tuttavia non svisciva l'impegno critico del regista che nella ricerca di un messaggio da comunicare al proprio pubblico trova, ancora oggi, la ragione del suo operare.

La versatilità di Squarzina è ancor più evidente se si considera che, accanto all'attività registica, drammaturgica e pedagogica, egli sviluppa una ricca esperienza in campo lirico, televisivo e radiofonico, completando il proprio profilo eclettico, senza lasciarsi sfuggire alcuna opportunità di dialogare con il pubblico.

Uomo fedele a un teatro di forte impegno civile, come alla propria dimensione culturale, incline a un realismo critico sempre aperto al nuovo, Squarzina ha segnato alcune tappe fondamentali nell'ambito della prima generazione registica, ponendo presupposti tanto interessanti quanto problematici per la generazione successiva.

Il contributo fornito da Gianfranco de Bosio alla nascita e allo sviluppo del teatro di regia in Italia merita indiscutibilmente un'attenzione particolare, se si considera la poliedrica, nonché feconda, attività artistica che ha caratterizzato il suo percorso professionale e umano, nel corso del quale questo infaticabile maestro ha dimostrato una passione autentica per lo spettacolo in tutti i suoi aspetti, dal teatro di prosa alla lirica, dal cinema alla televisione.

Se, infatti, è la volontà di ricerca del vero uno dei tratti distintivi della regia critica nascente in Italia, non sarà difficile trovare nel lavoro di de Bosio un contributo creativo, intelligente e multiforme, mai disgiunto da un impegno civile intenso e maturo, un apporto autorevole alla storia dell'interpretazione registica da porre nel solco della grande tradizione del realismo, elaborato secondo prospettive originali e inedite proposte di messinscena.

De Bosio nasce a Verona nel 1924 e mostra, sin dagli anni del liceo, una forte predilezione per la letteratura e soprattutto per il teatro. Il futuro regista, infatti, si cimenta proprio in ambito scolastico nei suoi primi esperimenti registici: dagli *Idilli* di Teocrito alle *Laude medievali*, dalle sacre rappresentazioni del Belcarì all'*Orfeo* del Poliziano, dalla *Fiorina* del Ruzante ai drammi schilleriani, spingendosi fino al teatro Nô giapponese. Ma - ed è lo stesso de Bosio ad ammetterlo - sarà la partecipazione attiva al movimento di resistenza, insieme all'esperienza in seno all'Università di Padova, a segnare la sua coscienza di uomo di teatro.

A Padova, dove si laurea in letteratura francese con Diego Fabbri con una tesi sull'influenza dei comici dell'arte italiani in Molière, fonda, nel 1946, il Teatro dell'Università, primo organismo stabile ad agire con continuità nel Veneto.

Diretto da de Bosio per ben sette anni, il Teatro dell'Università di Padova è da annoverare fra i sintomi di un incipiente risveglio della cultura teatrale del nostro paese, di una rinnovata coscienza civica e culturale, ma soprattutto di una tanto attesa apertura a contributi artistici europei. Vi collaborano,

infatti, artisti francesi come Marcel Marceau e Jacques Lecoq, che de Bosio aveva conosciuto a Parigi, frequentando la scuola diretta da Jean-Louis Barrault, *Education par le jeu dramatique*, e che, in qualità di maggiori esponenti del mimo contemporaneo, non solo cooperano al progetto culturale e teatrale intrapreso dal giovane regista, ma arricchiscono l'esperienza degli allievi della scuola di teatro annessa all'Università con il loro insegnamento.

È questo il momento in cui de Bosio inizia il suo lavoro di regia che si muove tra filologia, esegesi e creatività, affrontando il teatro di Ruzante, Goldoni e Brecht con modalità non prive di una certa carica di rottura e provocazione, facendo un sapiente uso polemico del «popolare», laddove la lingua pavana cinquecentesca di Ruzante e il dialetto di Goldoni fanno vivere sulla scena un'Italia diversa, sino ad allora ignorata dal grande pubblico.

Il lavoro sul teatro di Ruzante costituisce una linea di ricerca costante all'interno della carriera registica di de Bosio, a partire dalla messinscena della *Moscheta* del 1950 sino a quella della *Vaccaria* del 2002. Grazie all'incontro con Ludovico Zorzi, che segna l'inizio di una lunga e fruttuosa collaborazione, il regista intraprende un'importante operazione di recupero filologico-critico del Beolco, autore sino ad allora trascurato da parte della cultura nazionale. Alla luce degli studi compiuti da Zorzi e de Bosio, la scoperta dell'opera ruzantiana, scritta in dialetto pavano cinquecentesco e interamente dedicata alla rappresentazione del mondo contadino, si rivela determinante negli anni del dopoguerra, gravati da un appiattimento culturale e da un conformismo linguistico tali da accogliere come vitale ogni tentativo di rinnovamento.

Zorzi e de Bosio percepiscono che a un'adeguata valutazione del Ruzante «faceva velo il pregiudizio, accreditato dalla fittizia "ufficialità" linguistica del periodo fascista, che il dialetto rappresentasse una categoria in qualche misura inferiore dell'espressione artistica e della comunicazione sociale»: proprio per questo recuperano il testo originale in dialetto pavano della *Moscheta* (1950) che, con tutta la sua aggressività verbale e gestuale, diviene la cifra distintiva dell'allestimento. Questa messinscena costituisce il punto di arrivo di «due anni di studi sul linguaggio, sui modi di pronunciarlo, sulla gestualità implicita, sui criteri di rappresentazione», afferma Zorzi nelle note di lavoro: «non si trattava solo di imparare una lingua, bensì di conoscere la psicologia contadina in generale, di assumere la voce e i gesti del contadino, prima ancora che di un personaggio».

De Bosio rinuncia alla spettacolarità di scene e costumi in nome di un allestimento semplice e rigoroso, impegnato a mettere in luce la dolorosa condizione del mondo contadino oppresso dalle classi dirigenti, storicamente succube e socialmente sfruttato.

Dopo la chiusura del Teatro dell'Università nel 1952, de Bosio interrompe la propria ricerca ruzantiana per partecipare alla fondazione dello Stabile di Trieste e dirigere, poi, la compagnia del Teatro Valle a Roma con Luigi Squarzina. È una carriera professionale ormai avviata, che porterà il regista a collaborare, inoltre, con il Teatro di Venezia, promosso da Paolo Grassi, e il Sant'Erasmo di Milano, sino ad accettare l'impegno con lo Stabile di Torino che dirigerà per una decina di anni a partire dal 1957.

In tale sede riprende e approfondisce con numerosi spettacoli l'indagine sul Ruzante precedentemente interrotta che, come osserva Roberto Alonge «rappresenta la cifra più evidente della funzione sociale esercitata dallo Stabile in quegli anni: aprire una breccia nella cultura un po' pigra di un pubblico soggetto al controllo del più vieto moralismo». Con *l'Anconitana*, commedia presentata unitamente al *Bilora* (1964-1965) e che segna l'inizio della collaborazione con lo scenografo Emanuele Luzzati, de Bosio approfondisce la ricerca sui punti di contatto e di divergenza tra Ruzante e la commedia dell'arte, per arrivare con i *Dialoghi* (1976), a un primo momento di sintesi, a un «tentativo di storicizzare l'eccezionalità dell'opera ruzantiana mediante un raffronto tra la personalità cortigiana del commediografo-attore e l'invenzione dei suoi personaggi contadini, profondamente radicati nella realtà sociale del tempo». Le messinscene ruzantiane proseguono anche oltre il periodo di permanenza allo Stabile, arricchendosi comunque di nuovi spunti, come nella *Betia* (1969), allestita per il Piccolo Teatro di Milano, in cui realtà contadina e aristocratica si fondono in una soluzione scenica originale, oppure ne *La recita fantastica del famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei cardinali Marco e Francesco Cornaro* (1981), in cui de Bosio opera un montaggio critico di testi utilizzati come tappe del cammino interiore compiuto dall'attore drammaturgo alla ricerca di se stesso. Cammino che porta il contadino

Ruzante a spogliarsi in scena dei propri poveri abiti, rivelando un'identità di poeta cortigiano, ma si può parlare anche di un cammino di de Bosio che, dopo trent'anni dalla scoperta e divulgazione dell'opera dell'autore, si compiace dei risultati di una operazione culturale che ha dimostrato tanta vitalità, attualità e successo alla prova del palcoscenico.

Lo Stabile torinese, che aveva iniziato la propria attività nella piccola sala Gobetti, sotto la guida di de Bosio si trasforma in un più articolato complesso che agisce in tre sale teatrali, godendo di un elevatissimo numero di abbonati. L'idea di «teatro popolare», da sempre presente nel lavoro intellettuale del regista, si identifica con il teatro pubblico che dovrebbe essere diffuso in tutto il territorio nazionale e riorganizzato attraverso la costituzione di una compagnia stabile e di un repertorio di testi classici. De Bosio auspicherebbe una trasformazione sostanziale dello Stabile da teatro di produzione annuale di spettacoli in organismo di repertorio, dotato di una compagnia permanente sul modello della *comédie française*, ma tale convinzione non viene condivisa dal consiglio d'amministrazione con cui entrerà in forte dissenso fino a dimettersi dall'incarico di direttore nel 1968.

Occorre, però, ricordare che all'esperienza dello Stabile appartiene, fra le altre, la messinscena de *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht (1961), con Franco Parenti come protagonista.

Bisogna riconoscere che, nonostante l'esiguità numerica degli allestimenti, l'impegno nei confronti del teatro brechtiano è una tappa fondamentale nella carriera di de Bosio: grazie al prezioso contributo offertogli, all'epoca dell'esperienza al Teatro di Padova, da Eric Bentley, studioso americano fra i fondatori del *Berliner Ensemble*, il regista propone all'attenzione del pubblico e della critica le prime messinscene italiane del drammaturgo tedesco, un Brecht secondo i canoni del *Berliner*, «un teatro di idee» sostiene de Bosio «che, accanto all'affermazione di esse, dovrebbe recare una profonda e sconcertante rivoluzione di tutti gli elementi finora convenzionali in ciò che intendiamo per teatro». Con *Dalle opere di Bertolt Brecht* (1951), *Un uomo è un uomo* (1952) e *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (1961), de Bosio propone una linea di interpretazione registica molto provocatoria, che egli stesso definisce assai lontana dal canone magico ed estetizzante di Strehler, tesa a un approccio più asciutto, più tagliente, più cattivo nei confronti dell'autore. Un atteggiamento che lo porterà a prendere parte attiva alla querelle intellettuale che tra il 1965 e il 1966, sulle pagine della rivista «Sipario», coinvolge critici e registi intorno alla cosiddetta moda brechtiana: con l'articolo *Impedimenti e dogmatismo contro l'opera di Brecht* (1965) de Bosio si fa portavoce di una lettura dinamica e dialettica del teatro dell'autore, costantemente impegnata a intervenire sulla contemporaneità, rivolta alla ricerca di nuovi modi con cui sollecitare il senso critico e l'intelligenza del pubblico; un articolo che diviene preannuncio, inoltre, del proprio commiato dall'autore tedesco.

Messo da parte il sogno di un teatro popolare «pubblico», de Bosio viene chiamato ad assumere dal 1968 al 1970 la Sovrintendenza dell'Ente Lirico Arena di Verona e la direzione artistica dell'Estate Teatrale Veronese, dove mette in pratica gli insegnamenti di Jean Vilar, il quale individua nello spettacolo popolare il livello più elevato della comunicazione artistica, e dove si propone di rinnovare drasticamente la fisionomia degli allestimenti in Arena.

A spettacoli sovrabbondanti e scenografie grandiose, sostituisce una sobrietà volta a esaltare l'essenza drammaturgica dell'opera e, al tempo stesso, a recuperare la magia degli spazi areniani. De Bosio invita nelle sue stagioni, oltre allo stesso Vilar, Luigi Squarzina, Luciano Damiani, Pierluigi Pizzi, Luca Ronconi e altri artisti di pregio, ma nonostante l'impegno ivi profuso, si vede costretto, a causa di diatribe locali, ad abbandonare l'Ente e l'Estate Teatrale Veronese.

A questo punto della sua carriera, dopo venticinque anni di costante impegno nel teatro pubblico, può dedicarsi alla libera professione e a un ulteriore approfondimento della propria ricerca nei differenti campi dello spettacolo.

Nell'ambito del teatro di prosa, continua, in Italia e all'estero, le esperienze di messinscena del Ruzante, rinnova il suo interesse per Molière (*La scuola delle mogli*, 1988; *L'avarò*, 1990) e la drammaturgia straniera (*Candida* di Shaw, 1982; *Venezia salvata* di Otway, 1982; *Lo stratagemma dei bellimbusti* di Farquhar, 1983; *Il diario di Anna Frank* di Goodrich e Hackett, 1991), ma soprattutto approfondisce il rapporto con il teatro di Carlo Goldoni.

Appassionato alla drammaturgia della sua terra e alle varieghe espressioni linguistiche che porta

con sé, de Bosio si accosta dapprima a un'opera scritta da Goldoni in dialetto veneziano, *I pettegozzi delle donne* (1948) e successivamente, fedele all'interesse per l'aspetto linguistico della scrittura drammaturgica dell'autore, mette in scena *La cameriera brillante* (1950); a partire dagli anni Ottanta si accinge a un progetto goldoniano ben più ambizioso e criticamente interessante. Sensibile alla cifra di lettura realistica perseguita da Visconti, Strehler e Squarzina, anche de Bosio rifiuta la visione bozzettistica di un Goldoni pittore superficiale della realtà, per indagare nelle pieghe del testo, nella psicologia dei personaggi e in particolare delle figure femminili. Con *Le donne gelose* (1985) mette in scena un testo scabro, duro, in cui si intrecciano i temi della coppia, della recessione economica e della mitizzazione del denaro come unico mezzo per ottenere la «libertà». Un Goldoni «nero», lontano dal mito ottocentesco di un drammaturgo bonario osservatore di realtà spicciole e poco problematiche. A partire dalle medesime riflessioni, il regista affronta *Le donne de casa soa* (1986), una commedia amara che celebra la determinazione e la sopraffazione della donna, intenta a perseguire il proprio interesse, sull'uomo reso da lei ormai impotente.

De Bosio sottolinea la natura esplicitamente e consapevolmente «teatrale» della prospettiva realistica entro cui Goldoni traduce la sua visione del vero e ne dà una testimonianza, per esempio, con l'allestimento de *Le baruffe chiozzotte* (1988), spettacolo che ribadisce quanto il realismo goldoniano si realizzi in un mondo di concretezza scenografica: un impianto scenico ricco di trovate e di ingegni scenotecnici si configura come una struttura complessa e pittorica, nella sostanza realistica, eppure tanto evidentemente teatrale, che riesce a far rivivere il fascino della finzione senza alterare i connotati del mondo rappresentato.

Con l'allestimento de *La bottega del caffè* (1989), il regista riconferma lo spregiudicato e mai abbandonato interesse nei confronti della lingua di Goldoni: in assenza di manoscritti della versione originale, ricostruisce, mediante l'aiuto di due specialisti della lingua del Goldoni come Carmelo Alberti e Mario Tornello, le battute di Brighella e Arlecchino nel veneziano originale, convertendo così il toscano voluto dal drammaturgo al momento della stampa. Un'impresa ardua che, se dal punto di vista filologico può essere contestabile, contribuisce a migliorare la resa scenica delle due maschere, ora più comiche e maggiormente efficaci ai fini dello spettacolo.

Appartengono alla produzione successiva *I due gemelli veneziani* (1991), con Franco Branciaroli, *Le massere* (1993) e *La buona madre* (1993), con i quali il regista riprende il suo studio sui personaggi femminili e sull'espressività dialettale e che, insieme alla ricca produzione degli anni Ottanta, testimoniano la profondità di un lavoro svolto non solo sulla drammaturgia goldoniana e sul suo valore poetico, ma anche sulla molteplicità di coordinate contestuali entro le quali essa nacque, essendo Goldoni un drammaturgo profondamente legato alla realtà storica, sociale e culturale del suo tempo.

Per nulla trascurabile è, inoltre, il lavoro svolto in campo cinematografico: iniziato con *Il Terrorista* (1963), *La Betia* (1972), l'ormai storico *Mosè* (1974) con Burt Lancaster e *Tosca* (1976), si sviluppa in parallelo a quello televisivo che annovera, *Il mercante di Venezia* (1979) e *Delitto di Stato* (1982), tratto dal romanzo di Monica Bellonci.

Un'inflessa attività accompagnata da una grande passione anche in campo musicale: protagonista indiscusso della regia lirica internazionale, de Bosio affronta tutti i generi di teatro musicale, da Händel a Wagner, da Verdi a Azio Corghi, da Mozart a Stravinskij, mostrando un'attenzione particolare per i problemi relativi allo spazio scenico e all'introspezione psicologica dei personaggi.

L'amore per l'opera lirica lo spinge ad accettare nuovamente la nomina di sovrintendente dell'Arena di Verona dal 1993 al 1998, dove, accanto a una memorabile «rievocazione» dell'*Aida* del 1913, allestisce una serie di stagioni costellate dalla presenza di personalità del calibro di Herzog, Pizzi e Zeffirelli. Contribuisce, inoltre, all'istituzione del Festival di Primavera dedicato al teatro barocco.

Accanto all'opera lirica, che de Bosio reputa un momento di teatro totale, un notevole patrimonio popolare, nonché un vessillo della nostra lingua nel mondo, la sua attività degli ultimi anni è caratterizzata da un impegno assiduo nei confronti dell'organizzazione di eventi culturali, in qualità di vicepresidente dell'Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia dell'UNESCO, e da un'intensa attività didattica come docente di Istituzioni di regia presso l'Università degli Studi di Milano.

Il senso della necessità di «passare il testimone» alle nuove generazioni è ciò che lo sollecita a

svolgere un intenso lavoro coi giovani, insegnando recitazione agli allievi attori della scuola del Piccolo Teatro di Milano, diretta da Luca Ronconi, fiducioso nelle potenzialità del teatro e nella sua intrinseca funzione di strumento artistico atto a stabilire un rapporto con la realtà e la società.

È incoraggiante, infatti, constatare come cinquant'anni di lavoro sul teatro di Ruzante siano stati raccolti in eredità proprio dai giovani del Piccolo Teatro impegnati, con de Bosio, nell'allestimento di *Vaccaria*, ultima commedia di Angelo Beolco, mai affrontata prima dal regista e che, a cinquecento anni dalla nascita, celebra il genio di uno straordinario autore e la vitalità di una scoperta che, senza l'intuizione e il contributo di Gianfranco de Bosio, non avrebbe probabilmente raggiunto espressioni così brillanti.

La carriera di questo versatile maestro, ben lungi dal potersi definire conclusa, testimonia quanto della moderna civiltà dello spettacolo il regista sia stato artefice primo e imprescindibile coscienza critica; quanto il suo teatro sia stato, e oggi ancora sia, il frutto di un ricco percorso artistico e umano, di un metodo di lavoro rigoroso e costante nei confronti di tutti i generi affrontati; un teatro generato dalla presenza viva degli attori e soprattutto indissolubilmente legato alla storia.

Aldo Trionfo e Giuseppe Patroni Griffi

di Luisella Camelli

Nel panorama del teatro di regia italiano, la figura di Aldo Trionfo (Genova, 1921-1989), sebbene misconosciuta da una critica spesso troppo avara nei suoi confronti, occupa un posto di rilievo, in quanto, per oltre un trentennio, ha incarnato una linea interpretativa e una ricerca artistica ricche di novità e di provocazioni culturali.

Trionfo può essere considerato a tutti gli effetti un regista «eccentrico» nel senso etimologico del termine, cioè fuori centro, fuori asse, poiché, al di là dell'età, non presenta molti elementi di comunanza con i registi della prima generazione, anche se alcuni critici hanno visto in lui l'anello di congiunzione tra questi e quelli affermatosi dopo il 1970.

Nato a Genova nel 1921, da famiglia di origine ebraica, in seguito alla promulgazione delle leggi razziali (1939), si trasferisce in Svizzera per completare gli studi: a Losanna, città culturalmente vivace e aperta agli influssi della cultura francese delle avanguardie, studia ingegneria e stringe un rapporto di fraterna amicizia, che si trasformerà in sodalizio artistico, con lo scenografo Emanuele Luzzati e con il commediografo Alessandro Fersen, che lo introducono nell'ambiente intellettuale e nei gruppi artistico-culturali della città. Nel 1945 partecipa, come mimo, a una pantomima di argomento biblico, *Salomone e la regina di Saba*, e ad altre rappresentazioni dirette da Fersen.

A guerra conclusa, tornato in Italia, Trionfo accetta la proposta di Fantasio Piccoli ed entra a fare parte del Carrozone, una compagnia che, nata a Milano nel marzo 1947 sulla scorta della *Barraca* di García Lorca, riprende la formula del teatro itinerante, capace di raggiungere un pubblico vasto e popolare, cui offrire un repertorio che spazi dai testi classici agli autori contemporanei. Ne fanno parte attori destinati in seguito a grande notorietà, quali Adriana Asti, Valentina Fortunato e Romolo Valli. Interrotta la carriera di ingegnere, Trionfo rimane nel Carrozone di Piccoli dal 1947 al 1952, dove ricopre di regola parti da caratterista, ma nel contempo inizia a occuparsi di scenografia e costumistica. Nel 1953 si trasferisce a Roma, dove comincia la sua avventura cinematografica nella casa di produzione Forges-Davanzati, quale assistente alla regia. L'esperienza cinematografica, protrattasi sino al 1956, anno in cui, in seguito alla morte del padre, deve fare ritorno a Genova, è decisiva per la sua formazione di regista sia per le conoscenze tecniche acquisite, sia per la maturazione di una sensibilità e di un gusto che emergeranno in alcuni aspetti del suo teatro; di grande importanza risulta essere la partecipazione in qualità di aiuto regista alla lavorazione di *Senso* di Luchino Visconti, dal quale Trionfo apprende il gusto per l'immagine e la cura nella ricostruzione degli ambienti.

Dopo aver esercitato per due anni la professione di ingegnere, nel 1958 Trionfo torna al teatro, dopo aver assistito su invito dell'amico e critico Giannino Galloni a uno spettacolo allestito da un gruppo di giovani attori in un caffè-teatro situato nel cuore di Genova, La Borsa di Arlecchino, che ha aperto i propri battenti il 30 ottobre 1957. La formula pensata da questi giovani attori si rivela assolutamente nuova per Genova, a metà tra il cabaret e la rappresentazione teatrale propriamente detta, come dimostra il fatto che durante gli intervalli sono servite al pubblico, seduto ai tavolini e sui divani antistanti la pedana che funge da palco, bevande comprese nel prezzo del biglietto. Trionfo si assume sia gli oneri finanziari sia il ruolo di regista della piccola compagnia degli Arlecchini, e le imprime una ben precisa identità artistica: nel corso di tre intense stagioni, su un totale di trenta spettacoli, metà di essi è costituita da lavori mai rappresentati sulle scene italiane, di autori per lo più sconosciuti, contestati o estranei ai circuiti del teatro «ufficiale», in gran parte riconducibili alle avanguardie francesi, alla drammaturgia del «teatro dell'assurdo», o portatori di una notevole carica eversiva nei confronti delle istitu-

zioni borghesi. Basti citare Eugène Ionesco (*La cantatrice calva*, *La lezione*), Samuel Beckett (*Il gioco è alla fine*), Jean Cocteau, Arthur Adamov, Jean Tardieu, Jacques Prévert, Michel de Ghelderode, Amos Kenan, Jean Genet. L'attività di Trionfo alla Borsa può essere distinta in due fasi: fino al gennaio 1959 ciascuno spettacolo è costituito dall'allestimento di due o più atti unici, talvolta anche dello stesso autore, scelto di preferenza nel novero del *nouveau théâtre* francese; dall'aprile 1959 Trionfo elabora la «serata-tipo» della Borsa: all'allestimento di un atto unico in apertura, solitamente tratto da testi nuovi e di rottura, si salda una sorta di rivista, formata da materiali letterari, poetici e popolari, assemblati spesso dallo stesso Trionfo. Attraverso un gioco di rimandi, echi, citazioni, il virtuosismo degli attori, impegnati in questo collage poetico-musicale, ottenuto con materiali considerati minori o estranei alla tradizione teatrale, si pone come una sorta di controcanto, omologo e antitetico rispetto alla parte «nobile» dello spettacolo, e ne esalta la carica eversiva e polemica. Gli sketch trovano il loro elemento unificante sia nell'utilizzo sapiente della musica, che diventa componente essenziale dello spettacolo, sia nella bravura di attori all'epoca esordienti, quali Paolo Poli e Claudia Lawrence. Si delinea quindi una modalità dissacrante di fare teatro, che anche quando muove da un rispetto nei confronti della partitura testuale, le conferisce un'interpretazione che, giocando sui toni del grottesco e dell'espressionistico, fa emergere la contestazione, tra ironia e sarcasmo, del moralismo benpensante borghese. L'esperienza della Borsa deve essere considerata come una sorta di manifesto della poetica espressa da Trionfo sia nella lettura e messinscena dissacrante dei testi, sia in quello che alcuni critici hanno definito come il ruolo di autore «senza testo» di Trionfo, capace di comporre direttamente sul palcoscenico, utilizzando spesso il testo come una partitura attraverso la quale esprimere un messaggio personale fortemente polemico.

Conclusa l'esperienza della Borsa nel giugno 1960, dopo un biennio di inattività, Trionfo riprende la sua attività registica: la mancanza di una compagnia di attori con cui lavorare abitualmente e l'assenza di una finalità progettuale a lungo termine rendono il lavoro del regista meno coerente e unitario; il repertorio appare eterogeneo e vario, e spazia dai classici agli autori contemporanei, alle riduzioni teatrali di opere letterarie del Novecento italiano, mentre ormai negletti appaiono i testi del teatro dell'assurdo e della drammaturgia francese contemporanea, ora molto di moda, e forse anche per questo abbandonati dall'anticonformista Trionfo. Dopo il debutto registico nei circuiti «ufficiali», allo Stabile di Trieste il 14 maggio 1963 con *La storia di Vasco* di Georges Schehadé, Trionfo collabora per un biennio sia con lo Stabile triestino sia con quello di Bologna, per il quale realizza un interessante *Tamburi nella notte* (1964) di Brecht.

Nel 1966 si dedica nuovamente alla sperimentazione, allestendo in una taverna di Roma in via Margutta uno spettacolo assolutamente originale *Synket n.1*, definito dallo stesso Trionfo un *burlesque elettronico*, incentrato sulle note emesse da un complesso sintetizzatore, che accompagna i diversi numeri che si susseguono su una passerella che divide in due sala e pubblico: il frastuono di suoni e rumori dissonanti e il gioco di luci sono tali da produrre effetti irreali e grotteschi, mentre sulla scena-passerella sfilano gli attori, che si esibiscono, con indosso costumi di plastica trasparente e cellophane, oppure carichi di piume e paillette, nella recita di sketch surreali e comici, o si impegnano in streap-tease o nella declamazione di testi poetici, che spaziano dalla letteratura medievale alla poesia dialettale di Porta, da d'Annunzio a Brecht. Mescolando attori professionisti ad attori, ballerini e cantanti dilettanti, reclutati tramite un annuncio su un giornale, Trionfo crea un insolito pastiche dalla dirompente vitalità, che affascina pubblico e critica; meno innovativa risulta essere *Sinfonia per synket n. 2* (*Signore, la vostra musica mi affascina... smak!*), in quanto l'incremento degli interventi musicali va a discapito della parte recitata e ne ridimensiona l'originalità.

Dopo un periodo di inattività seguito all'avventura romana, Trionfo torna nel circuito dei teatri stabili e delle compagnie private, mettendo in scena testi poco rappresentati, quali *Il piccolo Eyolf* di Ibsen con Giulio Bosetti, *Titus Andronicus* di Shakespeare con Franca Nuti e Glauco Mauri (1968), *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* (1970) di Brecht, o di giovani autori come *Il crack* di Roberto Roversi (1969); inoltre, assecondando un'inclinazione già presente durante l'esperienza della Borsa, dà avvio a un lavoro di rielaborazione e riscrittura di romanzi e testi letterari, dei quali firma oltre al testo anche la regia. Nel marzo 1970 nasce così *Sandokan e i tigrotti della Malesia alla conquista della Perla del Labuan*, in cui le imprese e le scorrerie della tigre della Malesia sono ricondotte all'interno di un salotto borghese

del primo Novecento; riportando il mito dell'eroe creato da Salgari nel comune contesto familiare, Trionfo sottolinea come questo non sia certo meno adatto rispetto alla perigliosa foresta ad alimentare violenze e delitti. Tutta la vicenda si sviluppa su due piani paralleli e inevitabilmente collegati: quello della realtà e quello della fantasia. Altrettanto avviene con la rielaborazione del romanzo di Dumas figlio *La signora delle camelie* (1972), nella quale Trionfo vuole ricostruire e mettere in evidenza i meccanismi spietati e paradossali della società borghese e del suo moralismo, che diviene strumento di violenza e di distruzione dell'individuo. Lo spettacolo ruota attorno al rituale della morte di Margherita (Valeria Moriconi), e la storia si costruisce per intarsi e intrecci di tempi diversi, che portano allo sviluppo parallelo di più scene. La vicenda trova un elemento di unità nell'utilizzo pregnante della musica, che diviene sempre più personaggio, spingendosi sino a sostituire l'azione teatrale.

Infine, anche *Faust-Marlowe-burlesque*, sebbene cronologicamente successivo (1976), è assimilabile a tale linea interpretativa: il pastiche, realizzato attraverso una fitta rete di citazioni di ogni genere e stile, nonché contrapposizioni e giustapposizioni di scene, non è semplice ricerca dell'effetto spettacolare, ma si rivela funzionale alla vicenda di Faust, che ha venduto l'anima al diavolo: Faust e Mefistofele, interpretati rispettivamente da Franco Branciaroli e Carmelo Bene, in una sarabanda di inganni, travestimenti, scambi di identità sembrano voler rivelare al pubblico che la vera dannazione consiste nella scoperta della mancanza o della perdita di un'identità, sotto l'incalzare di una realtà sempre più invasiva.

Arden di Feversham (1972), l'ultimo spettacolo realizzato da Trionfo prima di divenire direttore dello Stabile di Torino, permette di analizzare un altro filone molto caro in questi anni al regista genovese, quello della drammaturgia elisabettiana, inaugurato con la rappresentazione di *Titus Andronicus* (1968), la cui vicenda, trasportata fuori dal tempo, vuole sottolineare la violenza che permea ogni ambiente, anche quello borghese. Secondo una prospettiva dissacrante e irridente, ottenuta con la solita commistione di elementi funzionali a rappresentare un mondo pulito, efficiente e nella sostanza corrotto, nell'*Arden di Feversham* Trionfo mette in atto una trasposizione temporale, trasferendo provocatoriamente la scena dell'anonimo elisabettiano nell'Inghilterra vittoriana di fine secolo, che diviene il simbolo di una società borghese falsamente perbenista, ma in verità percorsa dalla violenza, dall'ipocrisia e dalla crudeltà. Infine in *Però, peccato, era una gran puttana* (1989) di Ford, che è l'ultimo testo messo in scena dal regista prima dell'infarto che lo stroncherà a Genova il 6 febbraio 1989, la società elisabettiana diviene il simbolo di un'umanità alla ricerca della propria identità: il tema dell'incesto si fa metafora dell'impossibilità di superare le convenzioni sociali.

Nel 1972 Trionfo è nominato direttore artistico dello Stabile di Torino; in tal modo si vuole dare avvio a una linea di ricerca unitaria e organica, che consenta al teatro di uscire dalla frammentazione eterogenea dei precedenti anni di direzione collegiale, in una prospettiva di lavoro aperta alla sperimentazione e alla ricerca. Partendo dal rifiuto di ogni compromesso con il teatro politico, Trionfo si fa portavoce della necessità di svecchiare le strutture dello Stabile e di innovare il repertorio attraverso la proposta di nuovi testi e una nuova metodologia degli allestimenti. Nasce così il suo primo spettacolo allo Stabile, il *Peer Gynt* (1972) di Ibsen, che presenta tutta la vicenda dello scapestrato folletto, interpretato da Corrado Pani, come l'oggettivazione di una vicenda interiore; la scena è interamente dominata da un enorme letto, con lenzuola che scendono a coprire la zona sottostante, che rappresenta l'inconscio di Peer, e dal quale prendono vita tutti i personaggi: Peer emana un mondo, lo pensa e, nel momento in cui lo pensa, lo fa esistere.

Seguono spettacoli di diverso valore e interesse, frutto coerente di riflessioni originali e, soprattutto, di reinvenzioni sceniche che rispondono al desiderio di rivisitare un autore o un'epoca, scomponendone e interpretandone le molte facce attraverso le proprie proiezioni fantastiche e sollecitazioni culturali: *Ettore Fieramosca* (1973) di cui Trionfo compone il testo attraverso una rilettura delle pagine di Massimo d'Azeglio e Silvio Pellico, e *Nerone è morto?* di Miklós Hubay (1974), che scatena polemiche poiché mentre si compie l'omicidio dell'imperatore romano (Franco Branciaroli), la divina Wanda Osiris scende cantando una scala posta sul fondo del palcoscenico. Anche *Elettra* di Sofocle (1974) ambientata in un salotto borghese, crea un certo scalpore, nonostante la bellissima interpretazione di Marisa Fabri. Nei primi mesi del 1976, Trionfo è destituito dall'incarico con l'accusa di raccontare se stesso nei

propri spettacoli, di non coinvolgere gli spettatori, che continuano a diminuire, e di puntare su un teatro laboratorio, poco consono alla natura di un teatro stabile.

Al congedo non indolore dallo Stabile di Torino segue un'attività assai intensa con compagnie private e con cooperative teatrali (significativa la collaborazione con il Teatro della Tosse di Genova), segnata da una dispersione eterogenea delle scelte di repertorio, che tuttavia confermano una precisa fisionomia registica negli allestimenti, siano essi opere classiche, rielaborate con molta libertà, o testi contemporanei poco conosciuti: *Giovanni Episcopo* (1976), dall'omonimo romanzo dannunziano; *Caligola* (1976), del giovane Valdarini; *Simplicissimus* (1977), riduzione teatrale del romanzo di Grimmshausen; *Lady Edoardo* (1978), libera reinterpretazione dall'*Edoardo II* di Marlowe; *I corvi* (1980) di Becque.

La conferma dell'importanza del lavoro svolto dal regista nel contesto del teatro italiano è da rinvenire nella sua nomina a direttore dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico» a Roma (novembre 1980), accolta con soddisfazione all'interno della stessa, ma accompagnata da critiche e riserve provenienti da alcuni settori teatrali (il regista Orazio Costa e l'attrice Sarah Ferrati), che vedono in Trionfo solo un regista di avanguardia, difficilmente armonizzabile con la tradizione dell'Accademia. La direzione di Trionfo si distingue per la capacità di sollecitare una maggiore tensione professionale negli allievi, coinvolgendoli e rendendoli partecipi delle scelte e del lavoro didattico: egli vuole far scaturire nei suoi allievi un vivo senso critico e una più attiva partecipazione ai progetti teatrali, privilegiando la collaborazione con professionisti attivi nella vita teatrale, quali Luca Ronconi, Mauro Bolognini, Monica Vitti e Marisa Fabbri. Inoltre per la prima volta vengono introdotte discipline come la scherma, la danza, lo studio delle maschere e il trucco, ma soprattutto Trionfo cerca di comunicare ai suoi attori il proprio modo di lavorare. Oltre a curare personalmente l'allestimento dei saggi di fine anno, egli prosegue nella propria attività registica, realizzando spettacoli di notevole interesse artistico, fra i quali l'ambizioso progetto di recupero del «teatro di parola» attraverso la messinscena di tre importanti testi di quello che per lui è «l'unico vero autore italiano di respiro europeo», Gabriele d'Annunzio. Nasce così la rielaborazione drammaturgica della trilogia dannunziana composta da *La città morta*, *Francesca da Rimini* e *La nave* (1988). Trionfo nella sua trascrizione scenica pone in risalto la forza evocativa della parola e alleggerisce il nucleo drammatico delle vicende, pur senza sacrificarlo, puntando anche nella scenografia a un'essenzialità simbolica. La vena immaginifica e il gusto per il pastiche fantastico trovano espressione invece in uno spettacolo concepito come collage di testi tratti da Aristofane, *Viva la pace* (1988), le cui figurazioni simboliche, create da Emanuele Luzzati, accentuano visivamente il motivo del vuoto di valori e del caos che permea la società ateniese all'indomani della guerra.

Definito da Carmelo Bene l'uomo di teatro più importante del dopoguerra, Trionfo, grazie all'eclettismo delle sue scelte artistiche, all'anticonformismo dei suoi spettacoli, spesso così apertamente polemicamente, irriverenti e grottescamente allucinati, si fa portavoce di una visione libera e originale dell'evento teatrale, sospesa in precario equilibrio tra sperimentazione e tradizione. Artista scomodo e individualista, ha incarnato spesso per la critica l'immagine di un uomo di cultura che nella descrizione e rievocazione di un mondo scomparso ha proiettato il proprio pensiero e la propria visione esistenziale dell'uomo moderno, scisso tra sogni e delusioni.

Altrettanto «anomala» ed eccentrica rispetto ai coevi registi «ortodossi» di prima generazione, risulta essere la figura di Giuseppe Patroni Griffi (Napoli, 1921). Benché ami definirsi scrittore - questa la professione indicata sul suo documento d'identità - Patroni Griffi può essere considerato uomo di teatro nel senso più completo del termine: personalità vivace ed eclettica, durante la sua lunga carriera, ha spaziato con molta libertà dalla narrativa al teatro, al cinema, alla drammaturgia. Peppino, così lo chiamano gli amici, appartiene a tutti gli effetti al mondo delle scene e dello spettacolo, alla cui materialità la sua stessa scrittura drammaturgica è strettamente connessa, nonostante egli, con una punta di ironia, ostenti superiorità rispetto al semplice regista, che normalmente non sa scrivere, mentre egli, se con la mano destra adempie al ruolo di letterato, con la sinistra risolve i problemi della scena.

La formazione culturale di Patroni Griffi avviene in una Napoli ricca di contrasti e tensioni, che rie-

mergerà spesso con prepotenza nei suoi lavori drammaturgici e nella chiave di lettura di molti allestimenti scenici, e dove stringe importanti legami di amicizia destinati a mantenersi vividi durante tutto il corso della sua esistenza: sono gli anni in cui accanto a Raffaele La Capria, Antonio Ghirelli, Tommaso Giglio, Francesco Rosi, Maurizio Barendson, facendo parte del GUF, un gruppo di giovani universitari che si definiscono «a-fascisti», si impegna nella scrittura di articoli e poesie ostili al regime e destinati a essere pubblicati sul rotocalco «9 maggio». Dopo aver lavorato nella sezione prosa della stazione radio angloamericana, in seguito all'ingresso degli alleati a Napoli (1943), Patroni Griffi si trasferisce a Roma, dove lavora alla radio di Stato, occupandosi di teatro e dove, nel 1950, scrive il suo primo radiodramma *Il mio cuore è nel Sud*, una ballata in versi e in prosa con musiche di Bruno Maderna, che si pone al confine tra letteratura e drammaturgia.

Non sono solo la scrittura e il lavoro alla radio a impegnare il giovane Patroni Griffi, che, in una città vitale e ricca di stimoli, la Roma degli anni Cinquanta, frequenta persone quali Luchino Visconti, Giorgio De Lullo, Mario Ferrero, Rossella Falk, tutti i ragazzi dell'Accademia, e Romolo Valli, che sarà fra i suoi più cari amici, con i quali condivide la passione e l'amore per il teatro, e dove vede la luce anche la sua prima commedia *Lina e il cavaliere*, scritta con Franca Valeri, Vittorio Caprioli e Enrico Medioli. Tuttavia, il testo che inaugura la carriera drammaturgica di Patroni Griffi è *D'amore si muore*, presentato con straordinario successo il 25 giugno 1958 al Festival Internazionale della prosa di Venezia dalla Compagnia dei Giovani, per la regia di De Lullo.

Con questo dramma prende avvio una collaborazione intensa ed esclusiva con la Compagnia dei Giovani, destinata a protrarsi oltre lo scioglimento della compagnia stessa, sino alla composizione di *Prima del silenzio*, testo scritto per Romolo Valli. Questo rapporto costante con la scena, la possibilità di scrivere in stretto contatto con il mondo degli attori, garantendo ai propri testi un'immediata esecuzione, condizionano in modo significativo la scrittura di Patroni Griffi, nonché il suo rapporto con il mondo delle scene; egli lavora sul palcoscenico con gli attori, sulle cui qualità può costruire i personaggi del suo teatro, che appartengono a un'umanità varia, multiforme, spesso «diversa», connotata da uno spiccato e marcato regionalismo, in genere sinonimo di emarginazione. La rappresentazione di questo universo vario e negletto permette a Patroni Griffi di dare avvio a una contaminazione linguistica e dialettale fortemente attualizzata, che si configura come l'oggettivazione della diversità e dell'emarginazione espressa dal personaggio stesso, e si concretizza in una scrittura scenica che, ponendo al proprio centro la parola poetica, le conferisce una forza comunicativa capace di fare nascere emozioni e riflessioni nel pubblico; il graffiante e impietoso sguardo sulla realtà si traduce anche nella destrutturazione dello spazio scenico, che diviene spazio mentale, e dello scorrere sequenziale del flusso temporale, che si trasforma sulla scena nel tempo interiore del personaggio.

Nascono così le successive commedie di Patroni Griffi: *Anima nera*, rappresentata durante la stagione 1959-1960 dalla Compagnia dei Giovani; *In memoria di una signora amica*, allestita nel 1963 dalla compagnia di Lilla Brignone e Pupella Maggio; *Metti una sera a cena* (1967), rappresentata dalla Compagnia dei Giovani; *Persone naturali e strafottenti* (1974), di cui firma anche la regia, assumendosi per la prima volta la responsabilità dell'allestimento teatrale di un suo testo, con Pupella Maggio, Mariano Rigillo e Gabriele Lavia, e i cui personaggi disadattati, emarginati, «diversi», che popolano i quartieri malfamati di Napoli, rappresentano la sofferenza di un'umanità che esprime un'angoscia esistenziale di carattere universale. E ancora *Prima del silenzio* (1979), scritta per Romolo Valli; *Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti* (1982), con Adriana Asti e con la regia dello stesso autore, che ha come protagonista la soprano sudamericana Paloma, metafora di una più ampia umanità, vanamente in cerca del simulacro di un amore che il mondo falso in cui vive le nega; *Camurriata* (1983), scritta per Leopoldo Mastelloni, che fonde con un ardito neologismo la parola camorra, tema della pièce, e il termine dialettale «tamurriata», antico ballo cantato partenopeo; e infine *Una tragedia reale* (1999), con Sandra Milo e Leopoldo Mastelloni, in cui Patroni Griffi, adottando lo stile favolistico napoletano, dipinge e trasfigura in tono grottesco sulla scena l'avvicinarsi di sentimenti, emozioni e reazioni manifestati a Buckingham Palace alla notizia della morte della principessa Diana.

La scrittura drammaturgica non esaurisce l'onnivora e sconfinata passione per lo spettacolo di Patroni Griffi, che dal 1962 al 1985 si dedica anche al cinema.

Il 1965 segna il debutto alla regia; su invito di Anna Proclemer, Patroni Griffi mette in scena la novità postuma di Vitaliano Brancati, *La governante*, testo scandalo che descrive la drammatica e amara vicenda di una governante lesbica in una famiglia di siciliani dalla mentalità provinciale e retriva. Il successo ottenuto con tale allestimento inaugura la fortunata carriera del regista, che l'anno successivo allestisce per lo Stabile di Roma il suo primo Pirandello, *Vestire gli ignudi*, con Adriana Asti e Gabriele Ferzetti. Pirandello è per Patroni Griffi un autore cardine, al quale egli dichiara di essere sempre stato fedele, e molto presente fra i suoi allestimenti: lo ritroviamo alle prese con lo scrittore agrigentino nel 1979, con *O di uno o di nessuno*; nel 1983 con il suo primo allestimento dei *Sei personaggi in cerca di autore*, per la compagnia di Giulio Bosetti, e quindi nella memorabile esperienza denominata «Il teatro nel teatro di Luigi Pirandello», in collaborazione con il teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, che, in occasione del cinquantenario della morte dell'autore, prevede l'allestimento dei suoi tre testi metateatrali, ciascuno presentato in tre stagioni successive, ma destinati, al termine del triennio, a essere rappresentati insieme, secondo l'ordine cronologico di composizione. Tale ambizioso progetto è reso possibile grazie alla presenza di una struttura stabile e di una compagnia fissa, la Compagnia della Trilogia (Mariano Rigillo, Ilaria Occhini, Giovanni Crippa, Laura Marinoni, Vittorio Caprioli), a testimoniare la continuità e il valore di ricerca impresso al progetto; le tre stagioni sono dedicate rispettivamente a *Questa sera si recita a soggetto* (1986), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1988), e *Ciascuno a suo modo* (1989), sovvertendo l'ordine cronologico di composizione dei testi, in primo luogo perché non era trascorso molto tempo dal precedente allestimento dei *Sei personaggi*, ma anche perché il regista preferisce affrontare per ultimo il testo pirandelliano più ostico e che richiede un maggiore affiatamento fra gli attori. La *Trilogia* segna inoltre per Patroni Griffi l'inizio della fortunata e duratura collaborazione con lo scenografo Aldo Terlizzi, che realizza un'unica scena per i tre spettacoli, costituita da due grandi teli in seta monocroma montati a ellisse che, con il loro movimento rotatorio, svelano con prospettive diverse il nudo palcoscenico, sul quale si muovono gli attori, i veri interpreti della parola dell'autore, centro dell'evento scenico. L'allestimento si rivela di una sorprendente modernità, ricco com'è di suggestioni tratte dal linguaggio cinematografico e dalle avanguardie: basti citare la vorticoso danza anni Venti che apre e chiude *Ciascuno a suo modo*, alla quale partecipano tutti gli attori in abito da sera, ma di cui lo spettatore vede solo una parte, attraverso il sipario sollevato a un metro da terra.

Patroni Griffi torna a Pirandello nel 1992, rappresentando *Trovarsi* con Valeria Moriconi, straordinaria interprete che unisce alla riflessione sul tormento femminile un'analisi del complesso rapporto tra arte e vita per un'attrice; quindi con un nuovo allestimento di *Questa sera si recita a soggetto* (1995), con un rinnovato cast di attori (Alida Valli, Sebastiano Lo Monaco, Giustino Durano) e una terza edizione dei *Sei personaggi* (1997) con Kaspar Capparoni, Sebastiano Lo Monaco, Mariangela D'Abbraccio, entrambi rappresentati in forme sempre nuove e originali.

Un altro autore molto amato da Patroni Griffi è Raffaele Viviani, di cui allestisce, nel 1967, *Napoli notte e giorno*, con Mariano Rigillo e Pupella Maggio, e nel 1975 *Napoli: chi resta e chi parte*. Attraverso un attento lavoro filologico ed estetico sul dialetto napoletano utilizzato da Viviani, Patroni Griffi ne recupera la purezza e il fascino, mettendone in risalto al contempo la tragicità che connota i suoi personaggi, umili e abietti, ma portatori di valori universali e di grande attualità.

La sua curiosità e vivacità intellettuale lo inducono a confrontarsi con molti altri autori e a spaziare, nei suoi allestimenti, da Goldoni (*La bottega del caffè*, 1967; *Le femmine puntigliose*, 1978; *La locandiera*, 1987 e *La moglie saggia*, 1991), letto alla luce del rinnovamento attuato da Visconti e Strehler, a Marivaux (*Le false confidenze*, 1989); dall'*Oreste* di Alfieri (1980), di cui recupera il valore assolutamente centrale della parola poetica; all'*Avaro* di Molière (1981), che vede Paolo Stoppa impegnato nel ruolo di un Arpagone, che, accentuando gli aspetti drammatici, acquisisce un'insolita umanità e si presenta come un piccolo vecchietto spaurito e fragile, rinchiuso nel proprio sordido feticismo; da Eduardo De Filippo, del quale mette in scena, nell'ambito del «Progetto Eduardo», *Napoli Millionaria!* (1993) e *Sabato, domenica e lunedì* (1994); a Eliot, con una versione di *Assassinio nella cattedrale* (1984) ricca di suggestioni volte a realizzare un'attualizzazione della tragedia, attraverso l'introduzione di un prologo nel quale il regista presenta il gruppo degli amici della confraternita di Canterbury, rigorosamente vestiti con abiti anni Trenta (anni in cui Eliot ha scritto il dramma), intenti a provare in forma di oratorio

la tragedia.

In tutte le sue messinscena Patroni Griffi muove da un rispetto quasi sacrale nei confronti della parola poetica, ribadendo che un regista nel rappresentare qualsivoglia testo deve «riscrivere» la commedia dell'autore e non la sua commedia.

Questa affermazione va letta partendo dalla consapevolezza che rispetto implica però per lui la necessità che della commedia, o meglio dei personaggi della commedia, si debba recuperare il valore assoluto, al di là dei legami con la dimensione contingente di scrittura. Così offre un'originale traduzione-adattamento di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare (1995), in una prosa scorrevole, fedele ad alcuni tratti dell'originale, ma molto simile al codice linguistico della sua letteratura drammatica, utilizzando quindi anche termini scabrosi, tipici del linguaggio giovanile, nel rispetto dell'età anagrafica dei due protagonisti.

Fra gli ultimi allestimenti realizzati da Peppino, meritano una menzione *Hollywood, ritratto di un divo* (1998 e 2000) e *Il grande campione* (2001), entrambi costruiti sulla persona di Massimo Ranieri: *Hollywood* può essere considerato il primo esempio di musical italiano scritto e diretto secondo i criteri di quello anglo-americano, presentandosi come un prodotto compatto e coerentemente unitario, dove le canzoni melodiche e liriche (cantate dal vivo) si susseguono senza soluzione di continuità; con *Il grande campione*, Ranieri conferma il successo ottenuto in precedenza, dando vita sulla scena alla struggente e sfortunata passione tra il pugile francese Marcel Cerdan e l'amata soubrette Edith Piaf, recitando, cantando e dominando il palcoscenico, in una regia orientata verso il rigore dell'opera lirica. Del resto la poliedrica personalità di Patroni Griffi si è misurata con successo anche con la lirica: da ricordare *Tosca* (1992), videokolossal trasmesso da Raiuno e girato nei luoghi in cui si svolge la vicenda e *La Traviata* (2000), ambientata in quattro diversi spazi scenici.

Tra il 1978 e il 1981 Patroni Griffi affianca all'attività registica la direzione artistica del Piccolo Eliseo di Roma, dove presenta una programmazione decisamente innovativa e controcorrente (Franca Valeri, Leopoldo Mastelloni, le gemelle Kessler, Fassbinder, Sartre, e Alfieri), che comprende anche spettacoli gradevoli e spensierati per attirare l'attenzione di un pubblico più variegato e ampio.

L'assidua attività teatrale di Peppino Patroni Griffi rivela la sua passione e dedizione per il teatro, per l'evento teatrale in ogni suo aspetto, e un'insaziabile sete di tradurre l'urgenza del «fare teatro» nell'esercizio di un'intelligente sperimentazione, capace di spaziare in ogni ambito dello spettacolo.

Mario Missiroli, Giancarlo Cobelli, Maurizio Scaparro

di Mariagabriella Cambiaghi

Dopo due decenni di esperienze teatrali, all'inizio degli anni Sessanta la regia si è ormai pienamente affermata anche in ambito italiano. In tale tomo di tempo comincia a lavorare un gruppo di registi, definiti *a posteriori* dai critici esponenti della «seconda generazione» del teatro di regia in Italia. Per quanto più giovani di soli dieci anni rispetto ai padri fondatori, essi si trovano a vivere in un contesto teatrale affatto diverso da quello del dopoguerra, in cui non c'è più la necessità di adoperarsi per l'aggiornamento dei repertori e l'imposizione di una moderna prassi dell'allestimento scenico, e sono quindi liberi di concentrarsi, sin dagli inizi della loro carriera, sulla ricerca di una chiave critica originale da applicare alla lettura del testo e all'allestimento.

Esemplare sotto tale profilo è l'opera di Mario Missiroli (Bergamo, 1934) che, dopo il diploma in regia conseguito nel 1957 all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, inizia a lavorare come assistente di Strehler, nei confronti del quale si riconosce debitore per quanto riguarda l'acquisizione del necessario bagaglio tecnico e l'approccio professionistico al mondo del teatro. Dopo un triennio trascorso al Piccolo Teatro (1960-1962) come giovane regista, Missiroli decide di lasciare l'ente milanese per poter esprimere più liberamente le sue capacità e la sua vocazione. Dal maestro del Piccolo lo distingue una differente visione del mondo; al lirismo e all'ottimismo di fondo di Strehler egli contrappone un generale pessimismo e una provocatoria linea interpretativa che individua nel ricorso sistematico al grottesco e al parodistico l'unica chiave di lettura plausibile del reale.

La prima espressione autonoma di questa poetica teatrale si manifesta alla fine degli anni Sessanta, allorché Missiroli, ormai trasferitosi a Roma, allestisce con la Compagnia del Porcospino 2 - da lui diretta in collaborazione con Paolo Bonacelli - *Il matrimonio* di Witold Gombrowicz (1968) e *Commedia ripugnante di una madre* di Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1969).

Opera di due esponenti dell'avanguardia drammaturgica polacca del tutto sconosciuti in Italia, entrambi i testi si caratterizzano per l'impianto antirealistico della vicenda e il manifestarsi di una logica paradossale, per i dialoghi costruiti sul *non sense*, per la totale disgregazione delle categorie del tempo e dello spazio. Applicando una chiave di lettura destinata a ripresentarsi nei successivi spettacoli, Missiroli dà vita a due allestimenti cupi e grotteschi, che traducono sulla scena la sua amara visione del mondo, attraverso il ricorso a una programmatica carnevalizzazione di azione, costumi e scene, l'uso di luci cupe e livide, l'impiego di elementi clowneschi e kitsch e di numeri da cabaret che, per il regista, divengono spia rivelatrice di un'umanità grezza e volgare, protagonista di gran parte della drammaturgia moderna e contemporanea.

I due spettacoli tratti dai testi polacchi rivelano così alcuni elementi caratterizzanti il lavoro registico di Missiroli: muovendo sempre da un globale rispetto del testo, egli realizza spettacoli che denunciano l'idea impietosa che muove la lettura registica, portandola a evidenziare risvolti poco rassicuranti, a demolire i cliché interpretativi, a cancellare le aureole che circondano i personaggi. Ciò è ottenuto ricorrendo a scenografie non realistiche, che accumulano sulla scena ciarpame polveroso ed elementi appartenenti a stili diversi, costumi laidi e sporchi che alludono alla sporcizia interiore dei personaggi, uno stile recitativo e mimico che si richiama al parodico, con riferimenti ai toni del varietà e alla rivista all'interno di battute alte e l'uso di registri diversi e contrastanti.

Il giovane regista non crede alla retorica e ai miti del nostro tempo: nel 1971 demolisce il mito di Eva Perón, con uno spettacolo fortemente provocatorio, basato su un testo eponimo di Copi. La tragica vi-

cenda della presidentessa argentina viene ambientata all'interno di un circo, con lo spazio scenico della pista, ingombra dei più disparati arredi, trasformato in una discarica in cui la farsa circense trapassa continuamente in un feroce gioco al massacro. L'attrice protagonista (Adriana Asti) rivela con la sua recitazione tutta la cialtroneria del personaggio, alternando scoppi di voce, gesti repentini a improvvise corse, mentre gli attori che la circondano si rivolgono a lei con un turpiloquio insistente.

Ancora più emblematico è l'allestimento di un classico dei repertori italiani, *La locandiera* di Carlo Goldoni, messa in scena da Missiroli nel 1972 con la Compagnia Teatro Opera 2, in una versione anti-convenzionale, basata su una lettura marxista del testo che trasforma la leggiadra e solare Mirandolina (interpretata da Annamaria Guarnieri) in un personaggio sgradevole e meschino, mosso unicamente dall'interesse economico e circondato da un ambiente laido e disordinato, ormai giunto sull'orlo del collasso.

L'attività registica di Missiroli divide la critica, che accoglie con pareri discordi e spesso sfavorevoli le sue letture interpretative: egli si costruisce la fama di *enfant terrible* del teatro italiano e di regista provocatore, soprattutto dopo il singolare esperimento di «teatro politico» realizzato con lo spettacolo *Irreperibilità. A proposito di Liggio* (1973). Tale spettacolo - del quale Missiroli è anche autore della partitura drammaturgica in collaborazione con Vittorio Sermonti - rappresenta in scena gli atti processuali della commissione parlamentare antimafia, con una forza di rottura del tutto sconosciuta alla pratica teatrale italiana, sia per la scelta di partire da materiali non drammatici, ma documentari, secondo un modello che evoca l'esempio di Weiss, sia per l'audacia dell'allestimento, che pone in scena, attraverso l'uso di maschere, personaggi della politica e della magistratura immediatamente riconoscibili.

Alla metà degli anni Settanta Missiroli viene chiamato alla direzione del teatro Stabile di Torino, incarico che manterrà dal 1976 al 1984, affrontando direttamente la responsabilità culturale del teatro: non però in senso «educativo», come era spesso accaduto con la precedente generazione di registi, bensì nel senso di una salutare e spesso feroce provocazione.

In tale decennio si collocano alcune delle messinscene universalmente riconosciute come il vertice della produzione registica missiroliana: fra di esse vanno menzionate *I giganti della montagna* di Pirandello (1979), *La villeggiatura* (*Smanie, Avventure e Ritorno*) di Goldoni (1981) e *La mandragola* di Machiavelli (1983), spettacoli tutti contraddistinti da un'originale cifra stilistica e da soluzioni figurative di straordinario rilievo.

Ne *I giganti della montagna* egli affronta il tema centrale della finalità del teatro nella società odierna, offrendone un'interpretazione affatto originale che capovolge l'assunto pirandelliano. La scenografia concettuale di Enrico Job (uno degli scenografi più congeniali a Missiroli per il suo segno stilistico di forte impatto visivo, sempre in perfetta consonanza con la lettura critica proposta dal regista) traduce in immagine la disincantata versione missiroliana del dramma: la villa degli Scalognati è un cratere concavo e metallico, senza possibilità di risalita per gli attori precipitati al suo interno, così come nessuna possibilità di riscatto è prevista per la capocomico Ilse (Annamaria Guarnieri), caratterizzata da una recitazione urtante e spezzata, che smaschera la nevrosi del personaggio, maniacalmente preso dalla sua concezione pedagogica dell'arte che intende imporre con presunzione a tutti. Circa la funzione dell'arte e del teatro, la diagnosi di Missiroli è pessimistica e rifugge dalle consolazioni che Strehler aveva trovato scrivendo sulla scena l'atto finale del dramma, rimasto monco per la morte del drammaturgo; al contrario, Missiroli rifiuta di mettere in scena l'ipotetico terzo atto e termina lo spettacolo con una Ilse che non muore, come nella versione di Strehler, per difendere la sua missione, ma più banalmente finisce a terra, seppellita dalla polvere e dal pattume sollevati dalla cavalcata dei Giganti che chiude il secondo atto. È importante rilevare che qui, come altrove, l'innovativa lettura registica si realizza nel pieno e rigoroso rispetto del testo, che viene mantenuto (salvo un piccolo taglio di due righe nel finale) nella sua interezza fino al punto in cui si interrompe la penna dell'autore. Missiroli si rivela quindi capace di realizzare una messinscena assolutamente innovativa pur partendo da una totale fedeltà alla lettera del testo, che tradotta in termini spettacolari, spesso risulta paradossalmente ironica e aperta a nuove interpretazioni.

Nel 1981 il regista torna a lavorare su Goldoni offrendo un'edizione della *Trilogia della villeggiatura* in un'unica serata che conferma la sua maturità di artista. La complessa macchina scenica ideata da

Job è caratterizzata da una quarta parete posta a chiusura del boccascena entro la quale si apre un grande foro che permette allo spettatore di spiare il mondo rappresentato al di là: su una piattaforma di legno girevole recitano gli attori, che si muovono seguendo percorsi circolari, restituendo l'atmosfera settecentesca in chiave di rarefatta astrazione, di meccanicismo ripetuto e coattivo, con il risultato di conferire all'opera goldoniana il carattere di una satira sui costumi e sulla decadenza morale della classe borghese nel secolo XVIII, sottoposta all'occhio indiscreto e un po' voyeuristico dello spettatore d'oggi. I personaggi settecenteschi di Goldoni risultano così patetici e meschini, colti in quel piccolo mondo ligneo che svela fino in fondo la miseria del loro universo borghese, tutto chiuso in se stesso, interessato unicamente alle apparenze, al denaro, al matrimonio economicamente vantaggioso.

Ricompare qui un motivo fondamentale delle letture registiche missiroliane, vale a dire la pittura livida e spietata della classe borghese che, nelle diverse epoche, appare sempre al regista come falsa e cialtrona, dominata da bieche ossessioni e dal culto del denaro, priva di veri valori e di grandezza nel bene come nel male.

Una fra le più riuscite rappresentazioni della meschinità della classe media si realizza ne *La mandragola* di Machiavelli (1983): la scenografia (opera dello stesso Missiroli e del pittore Giulio Paolini) offre allo spettatore la vista di una piazza alla De Chirico, devastata da un cataclisma che l'ha fatta implodere al centro, coperta da resti di colonne in vistosa rovina, espressione della decadenza di un mondo che riflette la degenerazione della società che lo popola. I personaggi sono in eleganti abiti moderni da cerimonia, perché per Missiroli il testo racconta non della borghesia cinquecentesca ma della borghesia italiana di ogni tempo, con la sua grettezza e le sue manie sempre identiche: il sesso, il denaro, la prole.

Ne *La mandragola* Missiroli fa rivivere la satira machiavelliana in chiave di arioso teatro di cabaret, giocato con maestria a evitare le cadute nella facile attualizzazione per lasciare affiorare con leggerezza la novità del grande testo rinascimentale. Egli conserva infatti gli intermezzi originali posti tra un atto e l'altro, solitamente estromessi nella tradizione degli allestimenti, ma sceglie di far interpretare le canzoni, che commentano le vicende appena accadute, dagli stessi attori i quali, al termine dell'atto, vengono in proscenio a cantare, uscendo dal loro personaggio e rivolgendosi direttamente al pubblico: ciò conferisce al momento un valore straniante, come sottolineano il cambio di luci e il faro seguiper-sona che illumina i loro movimenti.

Missiroli persegue dunque nei suoi spettacoli più fortunati un singolare equilibrio tra le ragioni del testo e la libertà creativa registica. Muove, insomma, dai presupposti strehleriani per cercare una maggiore libertà, un'interpretazione più fortemente individuale, irrispettosa a volte delle intenzioni apparenti del drammaturgo, ma curiosa, intelligente, maliziosa.

Se da un lato, come si è visto, egli conserva, talora fino all'acribia filologica, l'integrità del testo, d'altro lato assegna alla scenografia, sempre molto accuratamente e concettualmente progettata, un compito interpretativo originale, che spesso va in una direzione imprevedibile, fino ad apparire sovvertitore del senso scontato dell'opera drammaturgica.

Dopo l'abbandono dello Stabile torinese Missiroli affronta diverse esperienze di regia con compagnie private, confrontandosi con i non pochi problemi di carattere economico e organizzativo che condizionano la vita del teatro privato in cui entra a lavorare come regista free lance.

Gli allestimenti presentati al pubblico risultano comunque sempre ben costruiti e in alcuni casi molto interessanti: si veda, ad esempio *Giorni felici* di Beckett, allestito nel 1986 per Adriana Asti con una geniale invenzione scenografica (opera dello stesso Missiroli) che inserisce l'attrice entro una clesidra-gabbia nella quale si svolge la sua lotta contro il tempo.

Per l'originale soluzione scenica - che rivela la chiave di lettura già ad apertura di sipario con un segno di forte impatto visivo - è ancora da ricordare nel 1990 l'allestimento di *Capitano Ulisse* di Alberto Savinio con il palcoscenico che riproduce l'interno di un teatro all'italiana, conferendo immediatamente un carattere metateatrale allo spettacolo.

Il Missiroli degli anni Novanta dirige i propri interessi in ambiti disparati, alternando messinscene di testi della nuova drammaturgia italiana (Savinio, Brusati, Ruccello), a riletture non convenzionali di autori leggeri come Feydeau (*L'albergo del libero scambio*, 1995), fino a comprendere riedizioni delle sue più riuscite regie (*La mandragola*, 1996).

La vena sulfurea e grottesca sembra essersi attenuata negli ultimi spettacoli a favore di una linea registica sobria e disincantata che mette a nudo le nervature del testo mostrandone le contraddizioni di fondo. Esempio di tale tendenza è il recente allestimento de *L'importanza di essere onesto* di Oscar Wilde (2001) in cui la regia concentra gli sforzi sul valore formale del testo, orientando, con mano leggera ma ferma, la recitazione, in modo da evitare ogni forma di volontaria comicità per evidenziare, al contrario, le valenze inquietanti del dialogo e gli stilemi precursori di un certo teatro dell'assurdo.

Esponente di una poetica per certi versi affine a quella di Missiroli, fondata come è sul gusto per la parodia e il ribaltamento grottesco, è Giancarlo Cobelli (Milano, 1933), che con Missiroli condivide anche gli inizi della carriera artistica presso il Piccolo Teatro di Milano. Formatosi alla Scuola del Piccolo, seguendo l'insegnamento di Giorgio Strehler e di Etienne Decroux, rispettivamente per la recitazione e per il mimo, Cobelli inizia alla fine degli anni Cinquanta a lavorare in teatro come attore e mimo, ponendosi presto in luce per la sua gestualità beffarda e irriverente.

Tale cifra espressiva si rivela compiutamente in *Cabaret '59* e *Cabaret '60*, due spettacoli presentati nel 1959 e 1960 al teatro Gerolamo di Milano con la regia del giovane Missiroli, a quell'epoca assistente di Strehler. Unico interprete e autore dei testi (pur in collaborazione con altri), Cobelli presenta una forma di *recital-anti recital* in cui la vigorosa inventiva comica trapassa spesso nel grottesco e nella parodia feroce, mentre la forma del cabaret diventa il luogo privilegiato per aprire spazi di sperimentazione nello spettacolo.

La versatilità artistica di Cobelli e le tensioni *maudites* che caratterizzano la sua visione del teatro si traducono negli anni successivi in diversi spettacoli caratterizzati da una mescolanza di generi e forme, che spaziano dal cabaret alla commedia musicale: fra di essi spicca *La caserma delle fate* (1965) di cui, oltre a essere interprete e regista, Cobelli è anche autore.

Il passaggio definitivo alla regia matura in seno all'esperienza di teatro sperimentale vissuta con la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, per la quale Cobelli dirige gli spettacoli *Gli uccelli* di Aristofane (1968) e *Woyzeck* di Büchner (1969). In essi egli rivela una straordinaria fantasia scenica e una solida padronanza dei mezzi teatrali che gli consentono di immettere parole, situazioni, temi ricavati dal testo entro un contesto creativo affatto autonomo, che fa proprie molte tecniche di lavoro del *Living Theatre* e di Grotowski.

Ne *Gli uccelli*, ad esempio, Cobelli adotta una soluzione scenica ispirata al *Living*: gli animali del titolo sono interpretati come un personaggio sovraindividuale, cosicché lo spettacolo si trasforma in un'azione scenica attuata da un collettivo che, come una massa di corpi nudi, dipinti di nero, si muove strisciando ed emettendo fonemi sostitutivi di molte battute, a suggerire l'immagine di un'umanità primitiva e indifferenziata.

Le tecniche e le concezioni spaziali dell'avanguardia improntano anche l'impianto scenico del *Woyzeck*, in cui Cobelli fa rimanere contemporaneamente in scena tutti gli attori dall'inizio alla fine, ponendo quale evento centrale del dramma la lotta oggettiva degli interpreti contro gli elementi della scenografia (un palcoscenico chiuso a scatola con tre pareti di lampade) che incombono su di essi.

Si tratta di due esperienze registiche maturate nel clima della sperimentazione italiana degli anni Sessanta, che per Cobelli rappresentano una sorta di verifica della sua vocazione alla regia messa alla prova in un rapporto complesso con un collettivo di attori che partecipa attivamente alla rielaborazione critica della drammaturgia e alla creazione dello spettacolo.

Con il passaggio alla direzione del teatro Stabile dell'Aquila, Cobelli ha modo, tra il 1972 e il 1975, di affinare la propria poetica teatrale e di elaborare una cifra stilistica inconfondibile.

Presupposto della sua poetica è una visione pessimistica e amara della realtà: il mondo gli appare minato da una profonda corruzione e intaccato da un ineliminabile marciume, spesso mistificato sotto forme ricche e sorridenti, che non fanno che accentuarne il degrado.

Compito del teatro è smascherare tale fondamento guasto, attraverso il ricorso al parodico e al grottesco, con un programmatico rovesciamento degli equilibri che accentui i contrasti invece di comporli. Per tale ragione la creazione registica di Cobelli non muove da un lavoro di analisi filologica del testo, quanto piuttosto da un confronto tra il testo drammaturgico, tagliato, scomposto e ricompo-

sto dal regista stesso secondo una precisa chiave di lettura, e modelli teatrali di matrice extrateatrale. Rifiutando *a priori* la chiave del realismo descrittivo, gli allestimenti di Cobelli propongono una lettura e un'interpretazione affatto personali del testo, utilizzando arditamente lo spazio scenico e la figura dell'attore (al quale il regista riconosce sempre un ruolo centrale, accentuandone, sulla base della propria formazione, la componente gestuale e costumistica), per fare emergere lati impreveduti anche da testi molto conosciuti.

Indicativa della maturazione raggiunta dal regista è *Prova per la messa in scena de «La figlia di Iorio» di Gabriele D'Annunzio. Proposta di Giancarlo Cobelli del 1973*: lo spettacolo, sin dal titolo, denuncia una personale e anticonformistica lettura della tragedia di d'Annunzio, nella quale Cobelli ravvisa una summa dei falsi miti sentimentali dell'Ottocento. Attorno a una Mila di Codro (Piera degli Esposti) che gli appare la sorella involgarita della Signora delle Camelie, il regista costruisce una scena fastosa, intessuta di citazioni e di contrasti, giocata sull'accumulo di *objets trouvés* di gusto kitsch (un paravento, un angelo dorato, un'alcova borghese) che testimoniano la lettura demistificatoria della vicenda, rivelando tutta la falsità e il provincialismo borghese che egli ravvisa al fondo del mondo dannunziano.

Una lettura altrettanto originale domina *l'Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, testo caro a Cobelli, che lo allestisce per la prima volta nel 1972, ma lo riprende anche successivamente (1974 e 1988): la passione dei due amanti passa in secondo piano per mettere in evidenza lo scontro tra le due civiltà, in cui quella rappresentata da Cleopatra è destinata a perire travolgendo il destino della donna. Nell'edizione del 1974 la romanità è messa in scena secondo i modi di una tronfia borghesia *made in USA*, mentre l'Egitto è un Oriente in sfacelo, ma ancora magico e suggestivo, che allude all'Indocina degli anni Settanta (in guerra con gli Stati Uniti) e viene rappresentato nella parte inferiore, sotterranea e infine tombale, di uno spazio scenico suddiviso in due sezioni, la cui parte alta è destinata alla rappresentazione, come sempre irriverente e mistificante, del mondo dei conquistatori.

Antonio e Cleopatra pone in luce per la prima volta uno dei *Leitmotiv* delle regie cobelliane: la tendenza cioè a evidenziare la trama dei rapporti sociali, connotando socialmente i personaggi, anche in modo ben più marcato di quanto non avvenga nel testo originale.

Tale tendenza emerge ancor più nettamente negli allestimenti goldoniani degli anni Settanta e Ottanta: *L'impresario delle Smirne* (1973), *La locandiera* (1979) *La vedova scaltra* (1988).

Intervenendo spesso in maniera cospicua sui testi, giocando sulle atmosfere e approfondendo alcune caratterizzazioni, Cobelli opera un ribaltamento di prospettive, creando un Settecento nero e ambienti in pieno sfacelo, in cui si muovono personaggi crudi e meschini.

Se ne *L'impresario* la lettura del mondo ambiguo e volubile dei teatranti di musica è legata a un'eccezionale trovata scenica che ambienta in grandi bauli-camerino le vicende, per mostrare il livido sfruttamento di una classe sull'altra, ne *La locandiera* tutta la società subisce un declassamento verso il basso: la locanda di Mirandolina diviene una microazienda in cui la proprietaria, donna del popolo, agisce solo per il proprio tornaconto economico. La dinamica tra le classi rappresentata da Goldoni viene a essere alterata giacché a una borghesia che si avvicina al proletariato corrisponde la visione di un'aristocrazia in pieno disfacimento: il cavaliere, il conte e il marchese di Cobelli si muovono sulla scena come morti viventi, dalle apparenze ripugnanti e dal trucco disfatto, caratterizzato da un forte strato di biacca e di bistro slavato.

Si tratta sempre di spettacoli provocatori e non convenzionali che spesso spiazzano il pubblico e la critica, la quale ha tuttavia generalmente riconosciuto alle regie di Cobelli il merito di letture critiche indiscutibilmente nuove e originali, spesso sorrette da intuizioni di genio. Il progetto di regia risulta sempre intensamente studiato (già a partire dal lavoro drammaturgico) e rigorosamente condotto in fase spettacolare, anche se talvolta pecca per sovraccarico espressivo.

Lo spazio scenico che Cobelli ama spoglio, si popola di una moltitudine di immagini, segni e citazioni extrateatrali, nello spirito di una regia che mira sistematicamente al parodico e al grottesco, riuscendo comunque a creare climi fiabeschi e atmosfere suggestive. L'ossessione del regista a dipingere un mondo fatiscente e cupo in qualsiasi epoca si traduce, oltre che in arredi fastosi, nella presenza di innumerevoli figure di contorno che affollano la scena: sono nani, manichini, efebi, eunuchi o schiavi secondo l'occorrenza, spesso caratterizzati dalla compiaciuta esposizione delle nudità e delle diversità

sessuali, che divengono metafore inquietanti della chiave di lettura registica.

Basti ricordare, al proposito, la truce ambientazione cinese della *Turandot* di Carlo Gozzi (1981), che fece parlare la critica di echi legati al marchese di Sade, oppure la costante presenza in scena di schiave trasformate in bestioline e di un eunuco, vestito solo di veli, che danza con modi da avanspettacolo, nell'edizione di *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare del 1988.

La recitazione degli interpreti, i quali in alcuni casi hanno ottenuto straordinari risultati piegandosi al progetto registico (si ricordino, per esempio, Tino Schirinzi in *Antonio e Cleopatra*, Carla Gravina ne *La Locandiera*, Valeria Moriconi in *Turandot*), risulta spezzata, spesso enfatica e sopratono, mentre la gestualità viene esasperata, contribuendo a trasformare i caratteri in caricature.

A partire dalla metà degli anni Ottanta, Cobelli ha dedicato gran parte delle proprie energie creative al teatro lirico, a scapito della sua attività di regista di prosa che si è in tal modo ridotta.

Nei lavori degli anni Novanta si distinguono alcuni allestimenti di opere della drammaturgia contemporanea che denotano il consueto spirito trasgressivo: fra gli altri *Un patriota per me* di John Osborne (1991), novità per l'Italia, e il *Dialogo della palude* (1991) di Marguerite Yourcenar.

Un buon successo ha riscosso anche *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, allestito nel 1997 per il teatro Eliseo di Roma con la eccezionale coppia di interpreti Umberto Orsini e Giulia Lazzarini: convincente sotto il profilo interpretativo, lo spettacolo ha tuttavia suscitato diverse riserve proprio per l'impianto registico, poiché la sovrapposizione di immagini, segni e citazioni, abituali al metodo di Cobelli, ha finito in tale caso per soffocare il messaggio del testo, che non ha lo spessore di un classico.

È invece proprio nell'analisi e nella libera rilettura dei classici della drammaturgia, soprattutto di Shakespeare e Goldoni, gli autori da lui più amati, che Cobelli continua a offrire i suoi più convincenti risultati.

Del drammaturgo elisabettiano Cobelli ha allestito *Troilo e Cressida* (1993) e *Vita e morte di re Giovanni* (1999), offrendo due ulteriori saggi del suo originale e dissacratorio lavoro interpretativo dei testi, rielaborati in chiave grottesca al fine di mettere in luce il doppio fondo che si trova alla base delle vicende.

Nel secondo dei due spettacoli, in particolare, Cobelli propone una drastica riduzione della vicenda che mira a mettere in evidenza le linee di forza che sovrintendono ai rapporti politici dell'Inghilterra medievale, offrendone una lettura scenica aspra e feroce, al limite della caricatura e della *clownerie*, soprattutto grazie all'apporto di costumi ed elementi scenici poveri, ma di forte valore allusivo.

Nel 2001 il regista ha dato vita a un interessante progetto di connubio tra prosa e lirica: l'allestimento contemporaneo del *Macbeth* di Shakespeare e di quello musicato da Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave. Con un impianto scenico essenziale e comune, Cobelli ha costruito due spettacoli riuscitissimi: il suo estro registico ha avuto modo di esprimersi soprattutto nella versione in prosa, che offre un testo fortemente abbreviato fino a ridurlo alla misura dell'atto unico, allo scopo di esaltare il ritmo incalzante dell'azione e imporre la chiave di lettura del testo in pieno spirito cobelliano: il mondo rappresentato è dominato radicalmente dal male, che deforma i volti e storpia i corpi degli attori (a partire dai protagonisti Kim Rossi Stuart e Sonia Bergamasco), mentre nei rapporti fra i personaggi dominano una cattiveria e un senso di colpa che non riscattano neppure le vittime della celebre coppia.

Sempre nel 2001 Cobelli è ritornato anche a Goldoni e su invito di Massimo Castri, direttore del teatro Stabile di Torino, ha allestito una nuova edizione de *L'impresario delle Smirne*. Il regista riprende l'idea base dei grandi bauli collocati sulla scena, entro i quali si sviluppano le vicende della commedia, ma, lavorando con una compagnia di giovani, sviluppa poi il suo progetto concentrandosi soprattutto sull'attore e sulla sua capacità evocativa legata alla voce e alla mimica, cui è demandato il compito di restituire il senso polemico del testo nella provocatoria lettura cobelliana.

Appartenente alla medesima generazione dei precedenti è Maurizio Scaparro (Roma, 1932), che giunge alla regia attraverso la strada atipica della critica teatrale e degli incarichi organizzativi. Esordisce, infatti, come regista nel 1964 presso lo Stabile di Bologna, di cui è già direttore artistico, con la novità italiana *Festa grande di aprile* di Franco Antonicelli, su progetto scenografico di Roberto Francia,

che diventerà il suo più fedele collaboratore per l'impianto scenico negli anni successivi.

La notorietà arriva, tuttavia, due anni dopo, quando, nel 1965, Scaparro presenta al Festival di Spoleto *La venexiana* di un anonimo del Cinquecento, un testo dialettale semiconosciuto che il regista contribuisce a far riscoprire. Fin da questo suo secondo spettacolo, egli rivela alcuni tratti caratterizzanti la sua poetica teatrale: accanto alla scelta di cimentarsi con i classici meno frequentati della drammaturgia, muovendo da un rispetto globale del testo e della parola poetica dell'autore, la sua regia si distingue per il gusto dell'essenzialità, per la tendenza a sfrondare tutti gli elementi superflui allo scopo di fare emergere il nucleo fondante del testo, il messaggio centrale che con forza deve arrivare al pubblico.

Tale linea di lettura trova la sua più chiara espressione nell'impianto scenografico (realizzato da Francia), che presenta un palcoscenico spoglio, senza scene né arredi, dove la città di Venezia nei suoi ambienti e nella sua magnificenza cinquecentesca viene allusa e evocata grazie al fascino della parola e delle luci. È questa la prima delle essenziali scene spoglie tipiche di Scaparro, che per sottrazione di segni e nettezza di immagini definisce la sua strategia di comunicazione teatrale: la forza del testo (caro a Scaparro, che ne ricaverà una seconda edizione nel 1984 e una terza, in francese, nel 2000) è lasciata così alla parola e alla presenza dell'attore in scena che è capace di parlare per allusioni all'immaginario del pubblico.

Dopo un biennio (1966-1968) trascorso come direttore della Compagnia del Teatro Indipendente (con la quale realizza, fra le altre cose, la prima messinscena italiana de *Le serve* di Genet), nel 1969 Scaparro assume la direzione del teatro Stabile di Bolzano, che risolveva da un periodo di stagnazione proponendo una programmazione innovativa, attenta alla cultura di frontiera tipica della città e ai generi teatrali meno frequentati. La direzione dello Stabile altoatesino gli offre da un lato l'occasione per dimostrare le sue doti di organizzatore teatrale, tessendo una fitta rete di accordi tra il teatro da lui diretto e gli altri stabili della penisola, allo scopo di arricchire la stagione bolzanina con spettacoli ospiti, d'altro lato la possibilità di esprimere attraverso le sue scelte registiche la linea di impegno civile che egli pone alla base della propria poetica.

Lo spettacolo emblema di questi anni è *Amleto* di Shakespeare (1972): una prova matura dell'interpretazione dei classici da parte del regista. In tale occasione Scaparro muove da una preliminare scarificazione del testo cui corrisponde la spoliatura dello spazio scenico, che cancella la presenza della reggia di Elsinore per una scena fissa sovrastata da pareti di ferro arrugginito: ne risulta una tragedia in cui a dominare è non tanto la vendetta quanto l'angoscia civile ed esistenziale del personaggio che constata la mancanza di giustizia nello Stato e nel potere, rivelando un disagio nei rapporti interpersonali e nelle azioni che contiene evidenti rimandi alla politica e al mondo contemporanei.

L'innovativa chiave di lettura è inoltre amplificata da un'altrettanto rivoluzionaria scelta nella distribuzione dei ruoli: se Amleto è sempre stato un personaggio da mattatore o comunque da attore di consumata esperienza, Scaparro rompe le convenzioni e affida la parte del principe di Danimarca a Pino Micol, giovane attore ancora sconosciuto, destinato a diventare l'interprete più rappresentativo dei futuri spettacoli del regista. L'*Amleto* dello Stabile di Bolzano si presenta così come uno spettacolo «giovane» e moderno, che rinnova la tradizione interpretativa del grande classico, eliminando in maniera definitiva le sovrapposizioni romantiche e metafisiche della tradizione per fare affiorare invece un'inedita dimensione politica e civile strettamente connessa alla attualità. Accolto favorevolmente dalla critica e dal pubblico, lo spettacolo viene riproposto per tre stagioni consecutive.

Nel 1975 la collaborazione di Scaparro con lo Stabile altoatesino si interrompe per la decisione del regista di rinunciare alla direzione a causa di interferenze e condizionamenti del potere politico nelle scelte artistiche dell'ente che egli ritiene inaccettabili. Si apre così, dopo sei anni di impegno nell'ambito del teatro pubblico, una nuova fase della sua carriera che lo vede porsi a capo di un nuovo organismo teatrale: il Teatro popolare di Roma con sede al Teatro delle Arti. Con tale compagnia, nella quale si riversano diversi collaboratori precedenti, primi fra tutti Pino Micol e il fedele Roberto Francia, il regista ha modo di sviluppare le linee della sua poetica teatrale con una serie di fortunati spettacoli, che nella seconda metà degli anni Settanta toccano le maggiori piazze della penisola.

Dopo una convincente e originale versione dello shakespeariano *Riccardo II* (1976) con Micol pro-

tagonista, Scaparro si cimenta in un'operazione che appare al mondo teatrale coevo assai azzardata: il recupero, in chiave di grande spettacolo di regia, del *Cirano di Bergerac* di Rostand, una commedia eroica assai datata, di cui il regista intende proporre una nuova edizione scenica che consenta una rilettura della figura storica del poeta seicentesco Cirano e ponga in luce il rapporto tra intellettuale e potere, già individuato nell'*Amleto* come uno dei temi di riflessione preferiti dal regista. Dopo aver liberato il testo dalle incrostazioni della tradizione mattatoriale, grazie a un nuovo lavoro di traduzione in prosa (opera di Franco Cuomo), e studiato (con Francia) un impianto scenico che elimini la sontuosità delle cinque diverse ambientazioni previste, in favore di un unico piano in legno inclinato sul quale entrano arredi essenziali di natura dichiaratamente teatrale, la regia di Scaparro offre una lettura inedita del famoso personaggio (interpretato dall'immancabile Micol), diventato emblema dell'intellettuale che si scontra con un mondo ostile, del «diverso», la cui diversità è somatizzata dal celebre naso. Il *Cirano*, la cui fortuna è destinata negli anni a superare i confini nazionali per mietere entusiastici consensi anche all'estero, e prima che in altri paesi proprio in Francia, è seguito l'anno successivo (1978) dall'allestimento del *Giulio Cesare* di Shakespeare, che consente a Scaparro di approfondire la dimensione «politica» del teatro shakespeariano studiando il rapporto tra realtà e mondo della finzione teatrale: punti nodali della lettura scaparriana risultano la finzione come espressione del potere e il binomio menzogna-verità come elemento fondante della psicologia dei personaggi che trovano nella parola, enfatizzata dalla regia, il loro elemento rivelatore.

Entro una teoria di spettacoli non casuali, così legati al modo di intendere il teatro e alle intenzioni di comunicarlo propri del regista, è per certi aspetti sorprendente registrare nel 1979 un'interruzione dell'attività registica di Scaparro, in concomitanza con l'assunzione dell'incarico di direttore del settore Teatro della Biennale di Venezia: l'esperienza consente tuttavia di mettere in luce la doppia anima di Scaparro, uomo di teatro, regista e nel contempo operatore culturale, dotato di grande sensibilità e di prodigiosa capacità organizzativa. Per il quadriennio della sua direzione egli inventa una nuova formula che riprende, rinnovandola, una tradizione secolare della città veneta: l'uso teatrale del Carnevale. Dal 1980 al 1982 per il periodo del Carnevale tutti i teatri di Venezia rimangono aperti, mentre numerosi spettacoli vengono organizzati in altri luoghi della città e mostre e laboratori di argomento teatrale li accompagnano: la manifestazione, battezzata il «Carnevale del teatro» è per tre edizioni un appuntamento annuale che, variando i temi conduttori nella scelta del repertorio, garantisce originalità e apertura a momenti di festa e di confronto. Il lavoro direttivo alla Biennale rappresenta per Scaparro l'occasione migliore, oltre che per manifestare le sue capacità progettuali, anche per realizzare come artista quell'«utopia teatrale» - il sogno di un teatro vicino al pubblico e capace di instaurare un dialogo autentico con esso - che la critica ha più volte riconosciuto come la radice stessa del suo fare teatro.

Abbandonata Venezia, nel 1983 Scaparro assume altri prestigiosi incarichi: è condirettore del *Théâtre de l'Europe* a Parigi con Giorgio Strehler, carica che abbandonerà presto per tornare in patria come direttore artistico del Teatro di Roma.

Il suo primo impegno registico è tuttavia, il completamento di un progetto multimediale già elaborato con il Teatro popolare: una lettura del *Don Chisciotte* di Cervantes compiuta in tre percorsi autonomi attraverso i differenti linguaggi del teatro, del cinema e della televisione. Ne risultano un film di due ore, cinque puntate di sceneggiato televisivo e uno spettacolo teatrale che, presentato al Festival di Spoleto nel 1984, racconta per frammenti il viaggio dell'*hidalgo* spagnolo dentro l'illusione e la fantasia. Il teatro, luogo per eccellenza nel quale verità e finzione si confondono, è l'unico spazio dove il personaggio don Chisciotte (ancora uno strepitoso Micol) può agire: nella vita come utopia e nel teatro come mondo tornano ad affiorare i temi base della poetica del regista romano, che in questo spettacolo trova un altro importante momento di espressione.

Il 24 novembre 1983 debutta al teatro Argentina di Roma il primo spettacolo firmato da Scaparro come regista dello Stabile capitolino: si tratta di *Caligola* di Camus, in una versione scenica suggestiva che ne fa uno degli eroi dell'Utopia sui quali il regista va da qualche anno concentrando la propria attenzione.

La possibilità di operare nel teatro pubblico con una certa libertà di scelta, pur inserendo la propria

produzione all'interno di cartelloni innovativi e coerenti, crea le condizioni per una serie di memorabili regie che nel corso degli anni Ottanta costituiscono una sorta di declinazione degli interessi e delle tematiche care al regista. Al motivo del viaggio dell'artista, al suo rapporto con i potenti, al teatro come metafora della vita è così dedicato *Pulcinella* (1987 ma ripreso nel 2000), spettacolo tratto da Manlio Santarelli da una sceneggiatura di Rossellini e interpretato da Massimo Ranieri, che illustra la vicenda storica dell'attore napoletano Michelangelo Fracanzani giunto da Napoli alla corte del Re Sole. Del 1988 è la sfida di *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, che ripropone il testo sui palcoscenici italiani dopo che la memorabile messinscena strehleriana sembrava avere detto una parola definitiva su di esso: Scaparro, tuttavia, si concentra soprattutto sulla figura di Galileo e sul suo rapporto con le istituzioni facendo della sua vicenda di uomo e di scienziato l'emblema dell'acceso contrasto, tipico di ogni epoca, tra la libertà della ricerca e i condizionamenti esercitati dalla politica sulla scienza e sull'arte.

Da uno spettacolo all'altro le tematiche si richiamano e si approfondiscono: nel Goldoni di *Una delle ultime sere di Carnevale* (1989) Scaparro esalta la suggestiva analogia tra bottega e teatro che sta al fondo della commedia e fa di Anzoletto il prototipo dell'artista italiano costretto a emigrare per non vedere mortificato il suo talento. Di quello stesso anno è anche *Memorie di Adriano* dal romanzo di Marguerite Yourcenar, un monologo meditativo pronunciato dal vecchio imperatore alle soglie della morte sul significato della vita e della bellezza, che si rivela eccezionalmente conforme al teatro di Scaparro che, come ormai comprovato, si basa soprattutto sulla capacità di fascinazione della parola. L'efficacia dello spettacolo, interpretato da un Giorgio Albertazzi privo di ogni vezzo mattatoriale, rigoroso e equilibrato nei toni, vede moltiplicata la sua risonanza dalla geniale intuizione scaparriana di farlo rivivere nel luogo voluto dall'imperatore stesso a testimonianza della sua gloria: la villa Adriana di Tivoli, che nell'estate 1989 accoglie uno dei maggiori eventi teatrali del momento, destinato peraltro a ulteriori successi anche nelle successive e lunghe riprese nelle sale teatrali.

Con il 1990 Scaparro, desideroso di confrontarsi con il nuovo, non meno dei suoi personaggi, lascia il Teatro di Roma: nel decennio che segue la sua attività si divide tra incarichi organizzativi di grande prestigio (fra gli altri l'Esposizione di Siviglia del 1992, il commissariato straordinario dell'Ente Teatrale Italiano nel biennio 1994-1995 per il riordino statutario dell'istituzione, la direzione del teatro Olimpico di Vicenza con la creazione del Festival d'Autunno negli anni 1995-1996) e il lavoro registico che prosegue l'indagine negli ambiti teatrali a lui già noti oppure nuovi e inesplorati: dopo il ritorno a Goldoni con un originale *Teatro comico* nel 1993, Scaparro affronta Pirandello (autore fino allora da lui poco frequentato) con un'inedita versione di *Liolà* (1991), che riscopre i toni mediterranei del testo, e con *Enrico IV*, interpretato da Glauco Mauri nel 1998. Assecondando il suo desiderio di riscoprire le civiltà dell'Oriente e le loro influenze sul bacino del Mediterraneo, nel 1996 il regista allestisce una fantasmagorica messinscena de *Le mille e una notte. Frammenti di un sogno mediterraneo*, uno spettacolo realizzato *en plein air* e costruito da un collage di racconti, narrati dai personaggi e coordinati da un cantastorie (Massimo Ranieri) entro uno spettacolo poliglotta, nel quale le diverse lingue si fondono.

Una nuova avventura inizia nel 1997 con la direzione del teatro Eliseo a Roma, cui si accosta nel 1999 quella del rinato *Théâtre des Italiens* di Parigi, pensato per portare la cultura italiana oltre i nostri confini e inaugurato da Scaparro con una nuova edizione del *Pulcinella*. Il lavoro romano all'Eliseo, che produce alcuni memorabili allestimenti, fra cui *Il Gabbiano* di Čechov nel 1998, con una regia leggera e cristallina che conferma il talento creativo del regista, termina nel giugno 2002: ancora una volta Scaparro lascia un teatro per dedicarsi ad altri impegni, diviso su più fronti, in patria e all'estero, ma sempre nel segno di quella coerenza che è forse la miglior dote dell'uomo e del regista.

Luca Ronconi

di Livia Cavaglieri

Massimo rappresentante dei registi della seconda generazione, Luca Ronconi (Susa, Tunisia, 1933) si diploma nel 1953 presso l'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico», allora diretta da Orazio Costa. Nello stesso anno debutta da coprotagonista, recitando accanto a Gassman in *Tre quarti di luna* (testo e regia di Squarzina). Il giovane Ronconi ricopre da subito ruoli primari in spettacoli diretti da importanti registi e la sua carriera, come primo attore giovane specializzato in un gradevole repertorio borghese, sembra promettersi brillante: lavora ancora con Squarzina e poi con Strehler, Costa, De Lullo, Antonioni, Enriquez, sempre affiancando attori di rilievo.

Pur apprezzato da critica e pubblico, sotto la luce dei riflettori Ronconi si sente a disagio, il mestiere di attore lo lascia perplesso, gli sembra estraneo al proprio sentire. Egli stesso ricorda nel 1967: «Quando recitavo spesso mi trovavo non convinto di quello che facevo; non riuscivo a mettermi in rapporto con tutti gli altri elementi dello spettacolo; sentivo la necessità di cercare analogie, rapporti, non tra un personaggio e una situazione, ma fra tutti gli elementi del testo. Mi piaceva di più star fuori e guardare, smontare, rimontare, confrontare». Così, dopo dieci anni, egli abbandona la recitazione per dedicarsi invece alla regia, sorprendendo quanti ne avevano apprezzato le doti interpretative, la naturale gradevolezza, la sensibilità garbata, la dizione corretta. Ronconi lascia, dunque, la recitazione non per mancanza di prospettive, ma per un disagio interiore, per un'insoddisfazione, che lo spingono verso un altro destino.

Nel 1963 Ronconi debutta come regista e da questo momento si può dire che abbandoni per sempre i panni di attore, anche se non mancheranno nella sua carriera alcune apparizioni in ruoli minori. Dopo lo spettacolo di esordio, *La buona moglie* - singolare collage di due poco note commedie goldoniane (*La putta onorata* e *La buona moglie*) -, è l'interesse per la fosca drammaturgia elisabettiana (*I Lunatici* di Middleton e Rowley, mai rappresentato in Italia; gli shakespeariani *Misura per misura* e *Riccardo III*) che pilota l'attenzione di critica e pubblico sul giovane regista. Oltreché per la capacità di sollecitare un modo inconsueto, almeno nel nostro paese, di leggere gli elisabettiani, egli stupisce per l'imposizione agli attori di una recitazione urlata, dall'espressività sovraccitata, per la scelta di un realismo duro, inquietante e «sgradevole», per la creazione di ambienti dai toni scuri e lividi, in una parola, per quell'apparente aderenza agli stilemi del «teatro della crudeltà» con cui è inizialmente - ed erroneamente - etichettato.

Il 1969 è, nella vicenda artistica di Ronconi e nella storia del teatro italiano, l'anno di *Orlando furioso*, lo spettacolo che finisce per consacrare il regista alla fama internazionale. Ronconi intende restituire la struttura simultanea e labirintica del poema ariostesco attraverso un'operazione in primo luogo drammaturgica, affidata a Edoardo Sanguineti, e in un secondo momento spettacolare. Sanguineti lavora per selezione, identificando nella complessità del poema alcuni nuclei drammatici e alcuni personaggi ed estrapolando i brani che tali temi e personaggi riguardano. Egli sfronda senza nulla aggiungere e riordina, senza costruire una trama filata e senza operare in vista di un crescendo drammatico, bensì in funzione della «verticalità» del testo, per cui ogni momento è chiuso in se stesso. L'unico intervento visibile consiste nella trasposizione in prima persona e nella sostituzione del discorso diretto all'indiretto, cosicché i personaggi, anziché essere descritti, si descrivono da sé, come cantastorie, guardandosi nell'atto dell'agire. La materia poetica che da tale selezione deriva è riorganizzata da Ronconi secondo la tecnica del montaggio simultaneo delle scene: in tale modo, si vuole rendere la tecnica ariostesca di rompere le fila e di riprenderle, scoprendo così le strutture intime e l'artificio su cui il poema è

costruito. Esplicitando un'attenzione inedita per l'impianto scenico che già era emersa nei precedenti spettacoli, il regista colloca il materiale drammaturgico in uno spazio scenico utilizzato, per l'epoca, in modo rivoluzionario. Ronconi progetta, non per una sala teatrale, ma per qualsiasi luogo di forma rettangolare, un'enorme area scenica, ai cui lati minori sono posti due piccoli palchi, scomponibili e mobili. In tale area, destinata agli spettatori in piedi, irrompono e recitano gli attori, spinti su carrelli. I carrelli e i palchi originariamente posti alle estremità dell'area si muovono e si collocano variamente nello spazio, costringendo il pubblico a repentini e continui spostamenti: è di questo movimento, di attori e pubblico, che vive lo spettacolo. Lo sviluppo temporale dello spettacolo è caratterizzato dalla simultaneità delle azioni: esse accadono contemporaneamente in più luoghi, ma in totale indipendenza reciproca. Lo spettatore si viene a trovare in una condizione simile a quella del lettore del poema, che, per afferrare il senso dell'opera, può leggerne solo alcuni episodi, qua e là, senza necessariamente avventurarsi in una lettura globale: al pubblico è lasciata la possibilità di scegliere il proprio personale percorso di fruizione, all'interno di uno spettacolo costruito sulla simultaneità degli eventi, sulla proliferazione dei luoghi d'azione e sul costante mescolarsi dello spazio degli attori e del pubblico. La tecnica del montaggio, lo sfruttamento dinamico dello spazio e la simultaneità permettono all'allestimento di porsi quasi come una disposizione planimetrica, una sorta di traduzione spettacolare dell'architettura narrativa del poema. Anche se alcuni critici sostengono che lo spettacolo sia confuso e che non metta gli spettatori nelle condizioni di comprendere ciò che gli attori dicono e fanno, *Orlando Furioso* riscuote ovunque un vasto successo, regalando a Ronconi un'improvvisa notorietà, fino in ambienti poco consueti al teatro. Le componenti popolari presenti nello spettacolo - frutto, tuttavia, di una raffinata operazione culturale - ricreano la stratificazione dei livelli di lettura presenti nel poema stesso e fanno sì che l'allestimento possa essere fruito come una sorta di festa popolare, in cui il pubblico si senta invitato alla partecipazione generale.

Già entro questa prima fase della carriera di Ronconi emergono chiaramente alcuni segni distintivi di una concezione della regia che rimane coerente anche negli anni a venire, secondo la quale l'atto creativo del regista si connota come opera autonoma rispetto al testo, benché da questo originata. Il regista opera con tenacia una costante ricerca all'interno del teatro - che per lui è scoperta, conoscenza ed esperienza del mondo - e delle sue potenzialità comunicative, intervenendo a tutti i livelli della sintassi teatrale. Convinto che tra il testo e la volontà dell'autore esista necessariamente uno scarto, Ronconi si avvicina ai testi teatrali in sostanziale autonomia rispetto alla figura dell'autore e ai suoi *opera omnia*: il regista concentra il suo interesse sul testo in sé, universo chiuso e definito. Egli predilige testi inusuali e drammaturgicamente complessi, offerti al pubblico spesso nella loro ambiguità e sconnessione: ciò che di ruvido, contraddittorio e conflittuale si annida all'interno del materiale drammaturgico è esposto, persino sottolineato, mai risolto. Il testo è letto con la massima attenzione e fedelmente rispettato, ma scarso è l'interesse per la trama e la psicologia dei personaggi: è il meccanismo drammaturgico a affascinare maggiormente il regista. Ronconi, dunque, si pone nei confronti del testo libero da intenzioni precostituite; la tensione verso un'interpretazione critica unificante e assoluta è volutamente allontanata, così come la comunicazione di un messaggio: alla base dello spettacolo teatrale c'è la volontà di restituire oggettivamente l'opera nella sua complessità e globalità. Lo spazio e la scenografia assumono una netta rilevanza e sono definiti a partire dalla struttura drammaturgica del testo. La messinscena, in autonomia rispetto alle incrostazioni della tradizione scenica, ricava dal testo gli elementi fondanti: ogni testo ha un suo spazio ideale, il lavoro del regista sta nel trovarlo e realizzarlo. La recitazione è di impianto antipsicologico e antinaturalistico e trova anch'essa nella natura del testo e nella funzione del personaggio la propria ragione d'essere. Infine, Ronconi avoca al regista una libertà creativa che idealmente è indipendente da limiti tecnici e fruitivi: come vedremo, spesso ne deriva uno scarto conflittuale tra i progetti del regista e le realtà strutturali entro cui egli opera.

Dopo il successo di *Orlando furioso*, per alcuni anni i progetti maggiori sono realizzati all'estero: a Parigi debutta nel 1971 *XX (La roue)* e l'anno seguente Zurigo assiste a una sfortunata, mai compiutamente realizzata *Caterina di Heilbronn* di von Kleist. Il ripensamento dello spazio scenico e la simultaneità esperiti in *Orlando* sono ulteriormente indagati: in *XX* la simultaneità è calata in una struttura labirintica non più aperta, ma chiusa, claustrofobica; *Caterina*, da realizzarsi nei progetti sulla superfi-

cie del lago, stimola un inedito, ma velleitario, sviluppo acquatico del modello spaziale di *Orlando*.

Tra Vienna e Belgrado il regista compie un singolare approfondimento della drammaturgia greca antica, portando sulla scena testi di Eschilo, Euripide e Aristofane nella costante consapevolezza della distanza che dai testi antichi ci separa e dell'impossibilità di rendere l'evento teatrale greco basandosi su criteri archeologici e celebrativi o, all'opposto, attualizzanti.

Con l'*Oresteia* di Eschilo (Belgrado, 1972) Ronconi tocca vertici assoluti nel viaggio di esplorazione all'interno della civiltà ove sono racchiuse, almeno per l'Occidente, le origini del concetto stesso di teatro. La trilogia è eccezionalmente allestita in un'unica serata in un continuum, come un viaggio dalla prima alla terza tragedia. Lo spettacolo si pone, infatti, non come il racconto di una saga familiare, ma come una riflessione antropologica sul senso del mito e sulla sua evoluzione: la vicenda degli Atridi rappresenta l'evoluzione socio-culturale della civiltà occidentale (nello scontro con l'Oriente rappresentato da Troia), dal mondo arcaico e preistorico di *Agamennone*, attraverso le *Coefore*, in cui si scoprono i rapporti interpersonali, fino alle *Eumenidi*, dove è introdotto il principio della collettività. Indifferente a una lettura univoca della trilogia, Ronconi cerca di restituire il complesso e contraddittorio intreccio di significati, attraverso la compresenza di diverse interpretazioni e una discontinuità stilistica che differenzia fortemente fra loro le tre parti: «l'opera di Eschilo non viene considerata un blocco monolitico, ma, secondo il principio di discontinuità, un insieme disuguale che dia luogo ad uno spettacolo scrupolosissimo, rispettoso del testo stesso, ma fatto di tanti prismi, di dissimili frammenti, destinati a ricostruirsi in un tutto alla fine nella mente dello spettatore» (Ronconi). Anche in questo caso, giudicando fondamentale ricostruire criticamente il rapporto attore/spettatore dell'antichità, il regista esclude la scena tradizionale e la sostituisce con un'«luogo globale», appositamente costruito, che permette un mutevole impiego dello spazio per ciascuna tragedia. All'emissione vocale e all'esecuzione di gesti e movimenti è imposto un generale rallentamento. Scandite e quasi sillabate, le parole sembrano acquisire un nuovo valore, una inedita ricchezza di significati non immediati: la «parola pietra» è ridotta a se stessa, senza echi passionali, senza risvolti psicologici; essa arriva al pubblico in modo spesso inintelligibile e il messaggio è, dunque, in parte, comunicato per altra via, visiva ed emozionale.

Spettacolo difficile, lungo, a tratti incomprensibile, pure geniale e ricco di fascino, *Oresteia* è un evento irripetibile, destinato a poche repliche, a rimanere in larga parte irrealizzato e sempre soggetto a variazioni. Esso conferma la particolare collocazione di Ronconi nel panorama del teatro degli anni Settanta, come confezionatore di eventi unici, estranei al concetto di distribuzione. Egli si trova, infatti, in una posizione solitaria e anomala: lavora al di fuori del sistema del teatro istituzionale, senza tuttavia schierarsi fra quanti si riconoscono nelle avanguardie. I suoi spettacoli sono autoprodotti, con enormi sforzi, da cooperative private, che faticano a trovare credito e sostegno presso le istituzioni. Costantemente alla ricerca di fondi, esse sono destinate a fallire nella realizzazione dei grandi progetti del regista.

Alla drammaturgia greca Ronconi dedica, lungo tutto l'arco della propria vicenda artistica, un'attenzione tutt'altro che episodica: oltre agli spettacoli degli anni Settanta, non si dovranno dimenticare *Medea* di Euripide (1981, Zurigo e 1996, Bergamo) e, accostati in una personale trilogia dedicata al processo di progressiva desacralizzazione del divino e del mondo, *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide e *Rane* di Aristofane (2002, Siracusa). Tornano le linee fondamentali delle precedenti esperienze: i testi sono visti come frammenti faticosamente e solo in parte decifrabili di una civiltà teatrale perduta, è bandita la ricerca di un nucleo interpretativo unico e autentico, ogni lettura psicologico-esistenziale è accantonata a favore del portato mitico e antropologico dei testi.

Gli anni Settanta si chiudono con una delle più avanzate esperienze teatrali in Italia: il Laboratorio di Progettazione Teatrale a Prato (1976-1979). Il lavoro di ricerca si concentra sul tema della comunicazione teatrale, ossia sulle ragioni profonde del fare teatro, in riferimento alla riconquista del pubblico al di fuori delle consuete e inerti convenzioni della tradizione. Ronconi sottopone a una serrata critica alcuni concetti convenzionalmente accettati e ora osservati da un'angolazione inedita: sono indagate le possibili declinazioni dello spazio scenico, al di là del tradizionale rapporto frontale scena/platea, al fine di trovare per ogni testo l'impianto scenico ideale; il concetto di personaggio è negato a vantaggio della conquista per l'attore di un nuovo ruolo di mediatore della parola drammatica nei confronti del

pubblico; il testo è indagato nella sua struttura con l'obiettivo di verificare le scansioni interne della scrittura drammaturgica, dello stile e della lingua, piuttosto che i motivi e le aspirazioni ideali dell'autore; la recitazione è sondata attraverso un vaglio delle diverse possibilità interpretative, al di là della dicotomia immedesimazione/straniamento. Gli spettacoli di Prato (*Baccanti* di Euripide, *Calderón* di Pasolini e *La torre* di Hofmannsthal) costituiscono un momento importantissimo nella carriera artistica di Ronconi e una preziosa esperienza di riferimento per il teatro italiano.

Negli anni Ottanta il regista entra nel circuito dei teatri stabili, nei quali sceglie di operare prevalentemente: dal 1984 la quasi totalità dei suoi spettacoli è commissionata da enti teatrali pubblici. È un risultato importante, che permette un ulteriore passo avanti al teatro pensato in grande da Ronconi. Per una realizzazione completa che lo sganci dallo statuto di utopia, esso, infatti, necessita istituzioni e mezzi più solidi di quelli offerti dal cooperativismo, che possano mediare tra la creativa e debordante immaginazione del regista e i limiti della tecnica, degli spazi e delle risorse.

Fondamentale si rivela il lavoro compiuto dal regista - destinato a proseguire negli anni Novanta - su alcuni momenti della drammaturgia europea.

Ingabbiando i personaggi in architetture che non lasciano loro vie di scampo, Ronconi scopre nei testi di Henrik Ibsen un'insistente vocazione al tragico: nel *John Gabriel Borkman* televisivo (1981), dove i tre protagonisti anziani sono di fronte al percorso ormai segnato delle proprie esistenze; in *Spettri* (1982), dove i personaggi sono alle prese con una moltitudine di larve, *spettri* di opinioni, convinzioni, pregiudizi, che rendono la loro vita inautentica e le impediscono di essere «quel che avrebbe potuto essere, ma non è stato».

Si precisa la predilezione di Ronconi per la grande stagione del teatro barocco europeo, del quale il regista riesce a scoprire momenti del tutto obliati e tuttavia non privi di interesse, quali i testi di Giovan Battista Andreini (*La centaura*, 1972; *Le due commedie in commedia*, 1984 e *Amor nello specchio*, 1987 e 2002). La presenza di un filone barocco nelle scelte testuali non è però da circoscrivere al recupero della drammaturgia di Andreini, essa può bensì essere allargata anche agli elisabettiani, a *Fedra* di Racine (1984), a *La vita è sogno* di Calderón de la Barca (2000), a testi, che, se pure non nacquero in quegli anni, ne anticiparono diversamente la temperie, quali *Candelaio* di Bruno (1968 e 2001) e *Fedra* di Seneca (1969). In numerosi spettacoli si notano, del resto, una tendenza all'elaborazione fantastica e barocca, intesa non solo in senso storico, e un interesse verso le forme teatrali della spettacolarità: è lo spettacolo stesso che spesso assume i connotati di una grande festa 'barocca', ricca di invenzioni singolari, di complicati e grandiosi macchinari che, appunto, ricordano per la grandiosità e la capacità di stimolare sorpresa e stupore, le attrezzerie e le macchine protagoniste della grande stagione d'oro del teatro europeo. Se c'è chi definisce Ronconi artista barocco non per l'uso di ingegnose macchine sceniche, ma perché «ha del barocco il costante *Streben* verso l'invenzione» (Mazzonis), Ronconi stesso dichiara di sentirsi tale, «se per barocco si intende l'ambiguità, il continuo ricorso a due significati, ognuno ci vede quello che vuol vedere: l'elemento labirintico, o ancora il manierismo del barocco, oppure come sono affezionato a ciò che è artificiale...».

Tale predilezione è viva anche nel teatro musicale, dove Ronconi ha debuttato alla fine degli anni Sessanta e dove è riconosciuta e apprezzata l'inedita attenzione del regista per la stagione musicale barocca - oltreché per il teatro rossiniano, l'Ottocento italiano, Richard Wagner e Richard Strauss. Anche in ambito lirico il lavoro di Ronconi è sterminato e innovativo. A lui, ieri bistrattato contestatore, oggi elogiato maestro, va ascritto il merito di essersi fatto promotore di un'impostazione innovativa della regia musicale: sempre fedele a una lettura rispettosa dell'opera nella sua globalità, il regista, con proposte originali e spesso provocatorie, ha contribuito in primo piano allo sviluppo della regia lirica critica, inaugurata in Italia da Luchino Visconti e Giorgio Strehler.

Realistico e inquietante, a tratti persino nero e grottesco, è il Goldoni cui perviene Ronconi, ignorando la tradizione scenica più superata e leziosa, ma pure senza schierarsi del tutto dalla parte delle innovative acquisizioni apportate da Visconti e Strehler. L'impianto realistico degli spettacoli dei maestri recenti è mantenuto, ma al contempo scavalcato nella direzione di una crudezza e di una pesantezza, lontane da quel misto di nostalgia, poesia e pittoricità del tempo passato che il regista non crede assolutamente di ritrovare, né nel citato esordio de *La buona moglie* (di cui esiste anche una succes-

siva edizione televisiva, *Bettina*, 1976), né nella memorabile *Serva amorosa* (1986), né, infine, ne *I due gemelli veneziani* (2001). Il regista rileva in tutti questi testi un'atmosfera poco settecentesca, che anzi sembra prefigurare un teatro del secolo successivo, e sceglie di leggerli attraverso la lente del secolo XIX, in virtù di alcune anomalie che riconosce rispetto alle più note commedie goldoniane.

Occorre ricordare, infine, la sterminata tragedia *Ignor abimus* di Amo Holz (1986), testo dimenticato e tacciato di irrepresentabilità, che il regista tuttavia 'ripesca', dando vita a un allestimento iperrealistico ai limiti dell'inverosimile; e *Le tre sorelle* di Čechov (1989), per Ronconi «una commedia tutta interiore dove a dominare è la memoria con la necessità e la crudeltà del ricordo» e dove, pertanto, le sorelle, al posto di un'età compresa entro i ventotto anni, si ritrovano vecchie e grigie a esplorare i labirinti del tempo e della memoria.

Gli anni Novanta vedono Ronconi divenire direttore di importanti teatri pubblici italiani: lo Stabile di Torino (1989-1994), il Teatro di Roma (1994-1998) e il Piccolo Teatro di Milano (1999-), dove il regista è tuttora in carica.

In questo decennio, il Novecento, secolo finora piuttosto negletto, si assesta stabilmente nel repertorio ronconiano. È la volta della drammaturgia 'slabbrata', difficilmente rappresentabile, in bilico tra aspirazione alla tragedia e cadute nella soap opera, dello statunitense Eugene O'Neill (*Strano interludio*, 1990 e *Il lutto si addice ad Elettra*, 1997); de *L'affare Makropulos* di Karel Čapek (1993), ove sono recuperate in pieno le possibilità dello spazio tradizionale del palcoscenico all'italiana; dei grandi cantori della decadenza absburgica - ai quali il regista si era però accostato fin dalla fine degli anni Settanta -, l'Hofmannsthal de *L'uomo difficile* (1990) e il Kraus de *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990); dell'incontro con Luigi Pirandello (*I Giganti della montagna*, 1994, in tedesco a Salisburgo, e *Questa sera si recita a soggetto*, 1998).

Gli ultimi giorni dell'umanità rimane forse fino a oggi la più grandiosa sfida lanciata da Ronconi al teatro e alla scenotecnica: si tratta di un testo fluviale e monumentale, la cui irrepresentabilità era stata dichiarata dall'autore stesso, ma non è temuta dal regista, che afferma: «Io penso che non ci sia nulla di veramente irrepresentabile. La sola cosa veramente necessaria è che un testo posseda una carica teatrale molto forte». Allestito in uno spazio alternativo alla sala teatrale, la ex sala presse del Lingotto di Torino, esso rappresenta una delle più complesse operazioni del Ronconi *Dramaturg* e regista. Il principio della simultaneità delle scene e delle azioni permette al regista di limitare i tagli e di rappresentare in meno di quattro ore uno spettacolo che allestito linearmente durerebbe oltre quindici ore. La scrittura scenica si muove per frammenti e organizza lo spettacolo in venti scene, costruite secondo omogenee unità tematiche e composte da vari quadri che si svolgono simultaneamente. È importante sottolineare come il regista riconosca nella simultaneità uno strumento della polemica di Kraus, che vuole mettere sotto gli occhi dei suoi concittadini contemporaneamente le menzogne della propaganda guerrafondaia e la realtà crudele e disperata della Prima guerra mondiale. Grandioso e complesso è l'allestimento nella cattedrale sconosciuta della tecnica, realizzato dopo mesi di lavoro da oltre cinquanta tecnici, per uno spettacolo assolutamente intrasportabile e unico. Il cast prevede oltre sessanta attori (per cinquecento personaggi) che recitano simultaneamente diverse azioni su binari e tapis roulant in un enorme spazio, la cui scenografia è data da oggetti reali: macchine da stampa, locomotive a vapore, carri merci, automobili d'epoca, batterie di cannoni, mortai, ambulanze, ospedali da campo, la torretta di un sommergibile, il ponte di comando di una nave da guerra, rotative, un ippocastano, tavolini da caffè viennesi, cartelloni pubblicitari d'epoca. Il regista tripartisce lo spazio a disposizione: nella zona centrale sistema idealmente la città di Vienna e concretamente il pubblico che può muoversi e che inconsapevolmente 'recita' la parte della folla viennese o dell'Umanità cui Kraus si rivolge; ai lati periferici gli attori, dislocati in varie stazioni che rappresentano i fronti ai confini dell'impero; infine, tra i due spazi è posto un diaframma, costituito dalle macchine da stampa e dagli strilloni. A tutto ciò si aggiungono scene recitate su carrelli spinti in mezzo al pubblico o scene che avvengono in sospensione, sopra la testa degli spettatori. La struttura tripartita interpreta con creativa fedeltà lo schema sotteso dell'opera krausiana, tesa a denunciare non solo la guerra, ma anche quella lente distorta che è la carta stampata, invadente mistificazione della realtà. Lo spazio della sala presse è così occupato in parte dall'azione, in parte dal pubblico, secondo una ricetta già sperimentata con *Orlando Furioso*. L'impossi-

bilità da parte dello spettatore di seguire tutto lo spettacolo e la possibilità di muoversi e di scegliere le scene che più gli paiono interessanti, è, però, a differenza di quanto era avvenuto in *Orlando*, solo apparente. In realtà, la geniale macchina ideata da Ronconi ripropone a tal punto fedelmente la struttura ripetitiva e la scrittura proliferante del testo krausiano, da non permettere alcuna libertà di scelta: la ripetizione delle azioni e la struttura concentrica e centripeta dello spettacolo veicolano a tutti gli spettatori un'immagine abbastanza simile e unitaria dell'allestimento. Ronconi dimostra, così, come per una proposta drammaturgica inedita e difficilmente rappresentabile quale quella di Kraus, la soluzione stia nel sapere trovare la scrittura scenica e la soluzione spaziale adeguate. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, che pure può essere discusso per molti aspetti, sembra comunque possedere i titoli per essere giudicato nella sua intima coerenza e nella genialità della sua progettazione e realizzazione, come un vertice del lavoro ronconiano.

Mentre il regista è da più parti accusato di un'inevitabile tendenza al manierismo, gli anni Novanta si caratterizzano per una ripresa di interesse per il teatro shakespeariano (*Misura per misura*, 1992; *Re Lear*, 1995; *Lear* di Reimann, 2001) e, soprattutto, per l'impegno a ricercare un nuovo, alternativo modello di drammaturgia. È questo il fine ultimo delle insolite operazioni drammaturgiche su cui si concentra Ronconi, mettendo in scena romanzi (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, 1996; *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, 1998; *Quel che sapeva Maisie* di James, 2002), sceneggiature cinematografiche (*Lolita* di Nabokov, 2001), testi scientifici (*Infinities* di Barrow, 2002). Da sempre attento alla ricerca di nuovi linguaggi per la scena e conscio delle responsabilità drammaturgiche di un regista, Ronconi propone questi spettacoli come ipotesi sceniche di un diverso modo di scrivere per il teatro, in grado di portare nuova linfa all'asfittica drammaturgia contemporanea. Con le messinscene dei romanzi di Gadda, Dostoevskij e James, Ronconi approfondisce l'indagine delle potenzialità drammaturgiche racchiuse nei testi narrativi e riesce a dimostrare l'intrinseca e insospettata teatralità di tali materiali. Punto di partenza è la doppia poetica ronconiana del rispetto assoluto del testo e della trasposizione scenica dell'opera narrativa. Secondo il principio della fedeltà al testo, il regista non si avvale di una mediazione drammaturgica: non adatta, come è consuetudine, il romanzo o la sceneggiatura. Egli opera una fedele trascrizione in termini scenici del romanzo, limitandosi a una necessaria selezione dei brani, montati in modo che siano conservati sia il dettato dell'autore, sia l'impianto strutturale complessivo dell'opera. Gli spettacoli nascono da un trasferimento diretto della pagina romanzesca in teatro e non da un tentativo di 'ridurre' la narrazione a dramma e risultano, in definitiva, forme di rappresentazione della scrittura del narratore. Il regista distribuisce fra gli attori il testo del romanzo, conservando lo svolgimento complessivo della trama attraverso la scelta di individuare blocchi e sequenze fondamentali, riproposti integralmente. Neppure la natura mista del romanzo, intessuto di dialoghi e di episodi narrativi è alterata: questi ultimi sono trasferiti ai personaggi stessi oppure a un narratore.

Analogamente si comporta Ronconi nel caso di *Lolita*, dove la volontà di indagare testi non concepiti per la scena da una prospettiva squisitamente teatrale si intreccia all'attenzione per la componente cinematografica: il regista sceglie, infatti, di mettere in scena non il romanzo, ma la successiva sceneggiatura cinematografica, realizzata da Nabokov stesso. Nel lavoro di Ronconi torna, del resto, a più riprese, la suggestione per il cinema e per l'impiego di espedienti linguistici di estrazione marcatamente cinematografica (in questa *Lolita* e in *Dialoghi delle carmelitane*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Viaggio a Reims* e *Guglielmo Tell* l'immagine cinematografica entra addirittura a fare parte dello spettacolo, come elemento drammaturgico). Il regista rispetta la lettera del testo, di cui sono mantenute anche numerose didascalie, variamente recitate dagli stessi personaggi, che le assimilano nella propria cifra interpretativa, o da un narratore esterno. Anche in questo caso, risultano perciò conservate la struttura, le scelte lessicali e l'affondo nell'interiorità dei personaggi, che caratterizzano il testo di partenza.

Con tali esperimenti drammaturgici, il regista intende dunque indagare nuove possibilità di scrittura per la scena, in particolare nella perdita da parte dei personaggi della loro identità monolitica, a causa della presenza di diversi punti di vista; nella scansione dell'azione, che scardina la tradizionale impostazione teatrale per scene in sé compiute a vantaggio di un flusso narrativo continuo; nell'orchestrazione del dialogo, svolto secondo un continuum di natura narrativa, e al quale è contrapposto il racconto come possibilità drammaturgica alternativa.

Infine, sempre sulla linea della ricerca di una nuova drammaturgia dovrà essere letta la recente commissione da parte di Ronconi allo scienziato John D. Barrow di un testo, *Infinities*, incentrato su un tema scientifico estraneo al teatro, l'infinito, e allestito nei laboratori di scenografia ormai abbandonati del Teatro alla Scala. L'argomento scientifico entra in teatro non 'mascherato', ma per quello che è, con le proprie asperità e difficoltà: esso interessa al regista proprio nella misura in cui è irriducibile al teatro. Non piegandosi il testo al teatro, è il teatro, pertanto, che vi si deve piegare e trovare una struttura drammaturgica e, questa volta - a differenza dei testi precedenti allestiti in teatri tradizionali -, anche una dimensione spazio-temporale adeguate all'anomala proposta di partenza.

Massimo Castri, Egisto Marcucci, Cesare Lievi

di Elena Cantarelli

A partire dagli anni Settanta debutta sulla ribalta italiana un nuovo e inquieto gruppo di registi, i quali si possono, non senza approssimazione, riunire sotto l'etichetta di «terza generazione», definizione usata più per distinguerli dai loro precursori, che per sottolinearne la comunità d'intenti. Questi giovani artisti, pur anagraficamente distanti, si muovono tutti alla ricerca di un diverso modo di fare teatro, che sappia mediare tra la lezione dei padri della regia e le novità proposte dal teatro di ricerca.

Massimo Castri (Cortona, Arezzo, 1943) si affaccia al mondo delle scene alla fine degli anni Sessanta, in un periodo assai fertile per il teatro italiano, diviso tra coloro che intendono riformare il teatro di regia e coloro che, allontanandosene radicalmente, vi cercano l'impegno ideologico e politico. Castri si avvicina al teatro su questo terreno: la sua formazione risale infatti all'esperienza come interprete all'interno della Comunità teatrale dell'Emilia Romagna, fondata nel 1968, con lo scopo di proporre un'alternativa ai teatri ufficiali, formulando nuovi moduli espressivi per lo spettacolo e l'attore. Qui, lavorando con registi vicini al teatro di ricerca come Carlo Quartucci e Giancarlo Cobelli, Castri sperimenta la possibilità di un teatro collettivo, di alto impegno culturale, ben radicato nel contesto sociale. Successivamente si lega alla Loggetta di Brescia (dal 1975 Centro Teatrale Bresciano, che proprio la guida del giovane regista trasformerà in uno dei centri di produzione più attivi d'Italia), dove firma le sue prime regie. Se con questi allestimenti giovanili, di cui è al contempo autore dei testi, il regista si muove essenzialmente all'interno di quel teatro didattico in cui si è formato, è tuttavia interessante il rigore metodologico che traspare sia dalla traduzione scenica sia dallo scandaglio del testo. Anche se nel corso della sua carriera si è dedicato con zelo al lavoro sui classici stranieri come Goethe, von Kleist, Schnitzler e Genet, gli autori verso i quali Castri mostra più interesse e sui quali torna con una certa frequenza sono sostanzialmente quattro: Pirandello, Ibsen, Euripide (con squarci più ampi nella tragedia antica) e Goldoni. *Vestire gli ignudi*, testo del drammaturgo siciliano fra i meno visitati, allestito nel 1976 per il Centro Teatrale Bresciano, non solo dà inizio a questa investigazione monotematica, ma contribuisce anche a segnalare il neoregista all'attenzione della critica. In una prima fase, che secondo la periodizzazione applicata da alcuni studiosi coincide con i primi dieci anni della sua attività e che, per semplicità, si può ricondurre a un interesse prevalentemente drammaturgico, la prassi registica di Castri ruota tutta intorno al lavoro sul testo. L'accurata analisi del nucleo della pièce, per far emergere i contenuti reali che si celano sotto la parola detta, autorizza il regista a una scomposizione e ricomposizione del testo stesso, isolando alcune scene, talvolta reiterandole all'interno di uno spettacolo, invertendole, in una sorta di riscrittura dell'opera originale. Dai testi di Pirandello, in particolare, tenta di scrostare la patina di cerebralismo che da sempre li avvolge, rivelandone contenuti inediti. I personaggi pirandelliani vivono in un mondo chiuso e immutabile, permeato dall'assenza di qualsivoglia sbocco; il regista mostra come in realtà essi siano lacerati da una doppia volontà: quella di adagiarsi in questa immobilità, e quella di opporsi alla propria inerzia, in cerca di un ruolo attivo nella società. Desiderio quest'ultimo, che l'universo pirandelliano non può che far cadere nel vuoto: in *Vestire gli ignudi*, Ersilia, la protagonista, è una serva che urla contro il mondo ottuso che le ruota intorno l'impellente necessità di ribellarsi alla propria condizione, necessità che può però trovare adempimento solo con il suicidio. Già a partire da questo spettacolo, Castri sembra voler idealmente collegare l'autore siciliano sia con il successivo Ibsen sia con Strindberg, drammaturgo che, tra l'altro, non ha mai rappresentato. La pagina di Strindberg pare vertere sull'inderogabile scontro tra uomo e donna, e Castri dà allora una nuova lettura della dram-

maturgia di Pirandello e Ibsen che ne smaschera gli aspetti più crudeli, ma soprattutto ne mette in luce il conflitto tra elemento femminile e maschile. Se in *Vestire gli ignudi* è l'universo maschile a reprimere Ersilia, frustrandone i desideri, ne *La vita che ti diedi* (1978) la dialettica tra una madre e un figlio, poi trasposta nel rapporto tra il figlio stesso e la moglie, porta a primeggiare le due donne, che con la morte dell'uomo possono finalmente dar vita a una famiglia edificata unicamente sulla figura materna. L'indagine pirandelliana prosegue poi con *Così è (se vi pare)* (1979), *La ragione degli altri* (1983), *Il piacere dell'onestà* (1984) e *Il berretto a sonagli* (1989).

Suggerzioni simili si incontrano nelle traduzioni sceniche di Ibsen: con *Rosmersholm* (1980) l'operazione di smontaggio del testo è addirittura clamorosa: Castri sfronda tutto il *côté* storiconaturalistico, i caratteri sono ridotti a due e il dramma così «ricreato» vive solo del rapporto tra il pastore Rosmer e la sua giovane governante Rebekka, quasi fossero due facce di un unico personaggio. La scomposizione drammaturgica va di pari passo con quella scenografica: il palco mostra uno spazio sdoppiato, una stanza da letto, divisa da un muro in due sezioni simmetriche, dove si muovono Rosmer e Rebekka compiendo identiche mosse e avvicinandosi tra le camere, ma senza mai incrociarsi di persona. Il degrado subito dal salotto (ora squallida camera da letto), luogo per eccellenza dove la borghesia si autorappresenta, dà la misura di come lo stesso dramma si abbassi ai toni della commedia, con note rubate alla farsa, suggerendo quell'ironia grottesca, sottesa alla scrittura di Ibsen, che Castri è fra i primi a cogliere. Scarnificando al massimo la pièce, Castri dà poi voce a un'ulteriore convinzione della sua estetica: l'inutilità delle strutture formali elaborate dal teatro dell'Ottocento, incapaci di esprimere con forza la parola e il credo dell'autore. Sempre del 1980 è l'altro Ibsen, *Hedda Gabler*, affidato questa volta alle capacità di Valeria Moriconi, mentre con *Il piccolo Eyolf* (1985) e *John Gabriel Borkman* (1988 e 2002) il regista conclude la sua ideale escursione nell'universo ibseniano. Di rilievo è certo *Il piccolo Eyolf*, perché segna una svolta nel *modus operandi* di Castri, che non procede più allo smontaggio del testo, ma al contrario recupera l'intera dimensione filologica, perché vuole, forse più di prima, far emergere il sottotesto, il significato celato, senza però affidarsi, come egli stesso precisa, a una «manovra drammaturgica», bensì alla forza, più semplice e diretta, dell'immagine e dello spazio. Spazio che nel *Borkman*, l'ultimo Ibsen messo in scena da Castri, nel 2002, acquista valenza decisamente prioritaria. Il regista apre il dramma di *Borkman* (uno dei caratteri più riusciti dell'ultima produzione ibseniana, modello della poetica del *self-made man*, dell'uomo che, dopo aver sacrificato le emozioni a un sogno di gloria e ricchezza, vede fallire ogni sua aspirazione) a soluzioni fantastiche, quasi surreali, sciogliendo il cupo clima iniziale in tonalità persino comiche. Il titanismo del protagonista è a un tempo sottolineato e irriso. Folle e allucinato, *Borkman* muore in una maestosa foresta che, ricostruita sulla scena a partire dalla stanza-bunker in cui si era rifugiato, si rimpicciolisce infine a un unico albero, intorno al quale le due sorelle (moglie e amante di *Borkman*) gli danno l'estremo addio.

La nuova maniera informa con sempre maggior convinzione il lavoro che Castri fa sulla tragedia antica. Se agli anni del Centro Teatrale Bresciano (CTB) risalgono due spettacoli di grande interesse quali *l'Edipo* di Seneca (1978) - che porta all'attenzione dello spettatore soprattutto il sovratesto, ovvero le varie interpretazioni che con la lettura psicanalitica si sono stratificate sul mito di Edipo, trasformandolo in un antieroe debole e nevrotico - e *le Trachinie* di Sofocle (1983) - in cui, ancora una volta, la tragedia si stempera in un'analisi affatto moderna sulla crisi della famiglia -, più complesso risulta il lavoro su Euripide. Nel 1989 il regista termina la collaborazione con il CTB e, dall'agosto dello stesso anno, avvia un interessante quanto coraggioso «Progetto Euripide» con i giovani dell'Atelier della Costa Ovest. Animato da fini pedagogici, Castri lavora ora a un laboratorio della durata di due anni, indirizzato a attori già diplomati che intendano conseguire una specializzazione ulteriore. Il regista tenta di colmare l'assenza, in Italia, di valide scuole per la formazione degli attori: lo scopo cui egli mira non è mettere in scena uno spettacolo finito, ma offrire ai giovani selezionati la possibilità di trovare gli strumenti corretti con cui interpretare un testo, tanto che sono le parziali ipotesi di lettura, suggerite dagli studenti, a confluire nel lavoro del gruppo. A conclusione del primo anno di lavoro, gli attori si confrontano in frammenti tratti da *Elettra*, *Oreste* e *Ifigenia in Tauride*, mentre proprio la rappresentazione di *Elettra* e *Oreste* segna la conclusione del seminario. Nel corso degli anni Novanta Castri affronta diverse volte il drammaturgo greco; quello che era nato come progetto formativo diventa quindi una serie di spettacoli

ben definiti. Castri si interessa a Euripide perché quest'ultimo, al pari dell'uomo moderno, vive in una fase storica, quella della disgregazione della polis greca, che assiste alla frantumazione di valori e certezze. Nel mondo di Euripide non vi è più posto per la tragedia, che come genere ha ormai esaurito la sua ragion d'essere, esattamente come con Ibsen e Pirandello il dramma borghese ha perso la capacità di esprimere qualsivoglia contenuto. Nell'incontro con il drammaturgo greco, Castri rimane affascinato dal tema dei giovani e dei figli, in particolare dal personaggio di Oreste che, tormentato da un ossessivo turbamento per aver ucciso la madre, inizia un complesso viaggio conoscitivo, alla scoperta di se stesso. L'interesse di Castri per la figura dell'Atride, e più in generale per l'intera opera di Euripide, è quello per un mondo, in questo assai simile al nostro, alla ricerca incessante di una meta, che non è in grado di raggiungere. Degli anni Novanta è pure l'incontro del regista con Goldoni, incontro che avviene, in modo fortuito e poco convinto (su commissione di Venetoteatro, in occasione del bicentenario della morte dell'autore veneziano), nel 1992, con *I rusteghi*. Seguono nel biennio 1995-1996 la *Trilogia della villeggiatura* e nel 2000 *Gli innamorati*. Castri recupera la dimensione realistica di Goldoni prendendo le distanze dalle consuete ma anacronistiche rappresentazioni di costume; nel suo teatro l'autore veneziano riflette l'immagine del mondo e dell'uomo e pertanto appare a Castri come un poeta già proiettato verso le tematiche dell'Ottocento. La rilettura castriana mette inoltre in evidenza la cornice di drammatica solitudine che si nasconde dietro l'apparente comicità, investendo di pessimismo tutti i personaggi, nella cui crisi è anticipata la dissoluzione dell'uomo moderno. Vertice di questa fase è l'allestimento della *Trilogia*: allontanandosi dalla tradizione precedente che con Strehler e Missiroli aveva fatto della *Trilogia* un'unica opera, Castri decide invece di ridare autonomia alle singole parti, ciascuna delle quali corrisponde a un momento di sperimentazione teatrale e linguistica ben distinto. Con scadenza annuale rappresenta per il Metastasio di Prato, a partire dal 1995, *Le smanie della villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno dalla villeggiatura*. Fedele alla parola goldoniana nella sua interezza, Castri muove ancora una volta dalla scenografia per straniare il testo. *Le avventure*, secondo le didascalie goldoniane, si svolgono all'aperto, ma Castri inventa un doppio cortile chiuso da alte pareti, a suggerire una prigione che soffoca qualsiasi brama di felicità (nell'incontro con l'amore, la natura, la libertà) per il protagonista goldoniano; ne *Il ritorno*, infine, il personaggio maschile raggiunge un grado di sclerosi tale, che il regista decide di farlo muovere su scale, anziché all'interno di una casa, a testimoniare la spersonalizzazione subita dall'essere umano. Nel giugno del 2000 Castri accetta la prestigiosa carica di direttore artistico del teatro Stabile di Torino, che abbandona dopo soli due anni, a causa di insormontabili contrasti con il consiglio di amministrazione. Nonostante la breve durata della sua direzione, oltre ad assolvere tale incarico con impegno, sforzandosi di colmare alcune carenze della scena torinese, egli realizza anche due nuove e importanti produzioni: *Madame de Sade* (2001) del giapponese Yukio Mishima e il già citato *John Gabriel Borkman*.

Egisto Marcucci (Firenze, 1932), oggi noto come regista, inizia la sua carriera artistica in veste d'attore. Si diploma, infatti, nel 1961 alla Civica Scuola del Piccolo Teatro e a seguire è scritturato, presso lo Stabile milanese, per tre stagioni consecutive. Pur non interpretando mai ruoli di rilievo ha così modo di avvicinarsi a un teatro di altissimo livello; il giovane Marcucci, anche quando non è impegnato nelle prove tenta di carpire i segreti del mestiere a Strehler e ai suoi collaboratori, affascinato com'è dai movimenti scenici e dalla costruzione dello spettacolo. Al Piccolo fa poi la conoscenza di Tino Buazzelli, attore con il quale lavora allo Stabile di Trieste, allora diretto da Aldo Trionfo. Si tratta di un'esperienza basilare per la formazione della sensibilità artistica di Marcucci: a fianco del regista-scenografo ligure egli scopre il gusto per un teatro giocato sul tono del grottesco e dello sberleffo irriverente, lasciandosi sorprendere dalla lettura affatto personale che Trionfo esegue sui testi. Trieste è la città che più indizza il giovane toscano in quella che sarà la sua ricerca estetica e, sempre nel capoluogo friulano, Marcucci subisce il fascino della cultura slava, in particolare di quella russa. Con l'ausilio del testo di Angelo Ripellino, *Il trucco e l'anima*, scopre Stanislavskij, Mejerchol'd, Majakovskij e tutto quel mondo brulicante di passioni che fu il teatro russo prima e dopo la rivoluzione. Queste suggestioni trovano piena espressione nella poetica di Marcucci regista, dando vita a spettacoli originali e inconsueti. Nel 1969, sulla scia dei movimenti di contestazione giovanile, anche il teatro «si ribella», cercando una strada per

diventare collettivo, pubblico e decentrato; le ormai tradizionali compagnie private cedono sempre più il passo alle cooperative artistiche, che aspirano a porsi come un servizio sociale all'interno della comunità. Su questa scia nasce il Gruppo della Rocca, prima cooperativa autogestita italiana, che annovera fra i suoi giovani soci Marcucci, Roberto Guicciardini e Marcello Bartoli. Nel *mare magnum* di compagnie simili, sorte nei medesimi anni, la Rocca riesce a emergere e a imporsi per l'alto profilo artistico delle sue realizzazioni, nonché per l'originalità delle scelte drammaturgiche, che si segnalano sin dagli esordi con testi come la *Clizia* di Machiavelli, o *Il codice Perelà* di Palazzeschi. Sono proprio i compagni del Gruppo che, seguendo i criteri di un'impostazione egualitaria, offrono l'occasione a Marcucci, come poi faranno con altri, di dare prova di sé con il suo primo allestimento registico. Marcucci sceglie Shakespeare e in particolare *Sogno di una notte di mezza estate*, e da allora in poi decide di dedicarsi esclusivamente alla regia. A causa delle difficoltà economiche del Gruppo, il *Sogno* nasce con l'ausilio di pochissimi mezzi: ma proprio dell'estrema semplicità fa il suo punto di forza. Per la scena Marcucci si avvale dell'estro fertile e fantasioso di Emanuele Luzzati, scenografo che collabora per alcuni anni con il Gruppo. Per far fronte alla mancanza di strutture, Marcucci e Luzzati aprono il sipario su un'ipotetica aula scolastica, composta da banchi di legno, originale espediente per evocare l'ufficialità della corte di Teseo, a inizio d'opera, mentre a un telo verde scosso dagli stessi attori è affidata la descrizione del bosco. Superata l'impasse del debutto, Marcucci si avvia con il Gruppo incontro a scelte più decise, orientandosi versola drammaturgia russa. Con *Ventitré svenimenti* di Čechov (1976, che raccoglie al suo interno i due atti unici: *La festa nuziale* e *La proposta di matrimonio*), *Il mandato* (1976) e *Il suicida* (1978) di Erdman, Marcucci raccoglie l'esperienza di quei maestri russi che tanto fascino avevano esercitato su di lui già nell'esperienza triestina. Tutti e tre gli allestimenti sono permeati dalla predilezione per una teatralità grottesca, che richiama ora l'espressionismo russo ora la biomeccanica di Mejerchol'd. Sin da queste prime traduzioni l'estetica di Marcucci si segnala per una spiccata attenzione alla spettacolarità, all'impatto visivo dell'evento scenico; gli spazi sono per lui vincolanti nel distinguere una regia, ed è solo all'interno di questi che può avere inizio il lavoro specifico con l'attore. Anche i suoi interpreti si muovono d'altronde secondo linee consuete: il parossismo dei movimenti, la *clownerie*, l'acrobazia segnano con tratto inconfondibile i moduli espressivi dei componenti del gruppo. Vero e proprio compendio di questa poetica è *Ballata e morte di Pulcinella* (1977), che Italo dell'Orto, attore della Rocca, trae dal romanzo omonimo di Luigi Compagnone. La scelta di Marcucci non è fortuita; il romanzo è adattato su misura, tenendo presente quella che è la maniera preferita del regista: la compresenza di maschere, motti e trucchi buffoneschi, l'uso del dialetto, l'allargarsi alla rivista e ai quadri tipici del varietà. Il contenuto didattico informa tuttavia anche questo testo: Compagnone inventa una favola amara, simbolo della condizione esistenziale e senza sbocchi della realtà napoletana, dove Pulcinella si trasforma in una maschera servile e ruffiana, che si vende, dopo esser divenuto capitano del suo popolo, al soldo del potere. La scena, costruita da Luciano Damiani, ha sempre valenza fortemente allusiva. Lo scenografo si limita a inquadrare il palcoscenico con teli bianchi e cangianti, facendo calare dal soffitto un velo che, dal caseggiato ove vive Pulcinella con i personaggi delle fiabe, si trasforma nel corso dello spettacolo, per accompagnare tutte le apparizioni della storia. La «non definizione» dello spazio è funzionale sia alla possibilità di rappresentare ovunque lo spettacolo, desiderio che risponde al tentativo di decentramento perseguito dalla cooperativa, sia alla maggior libertà di utilizzo degli elementi scenografici da parte degli interpreti. A quasi dieci anni dalla fondazione del Gruppo della Rocca, Marcucci decide di andarsene e di intraprendere una nuova avventura presso lo Stabile di Genova, dove dal 1979 al 1981 è insegnante della scuola di recitazione. Egli ritiene essenziale creare un collegamento diretto tra la formazione e la produzione per poter dare ai giovani attori la possibilità di sperimentare le loro capacità sul palcoscenico e per questo, a Genova, nel 1979 sceglie di mettere in scena *La donna serpente* di Carlo Gozzi (autore di favole meravigliose e irreali, non a caso molto amato dall'avanguardia russa) con un cast d'eccezione, in cui figurano, accanto ad attori già maturi, tutti i suoi allievi. Il regista utilizza la fiaba di Gozzi come strumento didattico (lo spettacolo nasce come laboratorio) per verificare e sperimentare una serie di tecniche istrioniche che si rifanno ora al teatro dei Pupi siciliani, ora all'Improvisa della commedia dell'arte, o ancora agli spettacoli di marionette. Per i costumi e le scene Marcucci si avvale anche questa volta del prezioso contributo di Emanuele Luzzati, che dà sfogo a tutta la sua colo-

rata fantasia per realizzare i divertenti abiti degli attori, e trasformare il palcoscenico in una scatola magica, grazie all'uso di fondali che salgono verticalmente, quinte simili a carte da gioco e un cielo rivestito di stoffa e carta variopinta. L'elemento favolistico e la capacità di incantare, come il tentativo di sospendere la realtà in un doppio stato di coscienza, in un'atmosfera trasognata, sono parte della cifra stilistica di molti degli spettacoli di Marcucci. Negli anni seguenti, il regista si trova a dirigere alcuni fra i più grandi nomi delle scene italiane, misurandosi con una serie di testi anticonvenzionali, per lo più moderni e contemporanei, che, allontanandosi anche bruscamente dalle ragioni del mercato, sottolineano la condizione di disagio esistenziale dell'uomo. Il primo interprete con cui lavora è Giorgio Albertazzi, che dirige in *Re Nicolò* di Wedekind (1981, ultima produzione con il teatro di Genova), sino ad allora mai rappresentato in Italia; poi è il turno di Valeria Moriconi in *Emma B., vedova Giocasta* (1982) di Alberto Savinio, e infine di Glauco Mauri che nel 1982 è protagonista de *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, ironica satira sul rapporto servo-padrone, scritta da Bertolt Brecht. Marcucci si avvicina a Brecht in modo decisamente originale, senza riferirsi a ideologie politiche troppo marcate: tutto l'allestimento si muove sui ritmi scatenati del vaudeville, Puntila-Mauri è un proprietario terriero «straripante», con cadenze goderecce che ricordano il *Falstaff* shakespeariano, mentre Matti, è tutto rinserrato in una dimensione malinconica e sentimentale, assai lontano dal rivoluzionario che grida al mondo la sua verità. Dal 1982 al 1984 Marcucci è responsabile all'Emilia Romagna Teatro (ERT) della programmazione stagionale, compito cui si dedica con impegno, sviluppando la sua idea di un teatro moderno e anticonvenzionale. La scelta degli autori con cui inaugura la prima stagione è significativa: Hofmannsthal, Savinio, Queneau, Sofocle; poeti all'apparenza molto diversi, se non altro per distanza cronologica, ma tutti impegnati nella stessa riflessione sull'uso del linguaggio inteso come veicolo di comunicazione. E sulla destrutturazione del linguaggio, tipica del teatro dell'assurdo, Marcucci ritorna, nello stesso periodo, con l'analisi dell'universo di Ionesco: *Il rinoceronte* (1982), *La lezione* (1986) e per finire, in anni recenti *Le sedie* (1996). Mosso dalla sua consueta antipatia per le mode, il regista toscano decide di occuparsi di un autore da anni «messo in un angolo». Ne *Il rinoceronte* dà rilievo alla paura della solitudine, che costringe l'uomo a rifugiarsi nel branco per poter esorcizzarla; lo spettacolo, destoricizzato da qualsivoglia riferimento politico, assurge a metafora delle incertezze dell'uomo di oggi. A Marcucci interessa inoltre segnalare come la metamorfosi dell'uomo, degradato e abbruttito, vada di pari passo con la mutazione del testo che vede il progressivo declinare da un clima solare e burlesco ad atmosfere asfittiche e claustrofobiche. Con *La lezione* il regista torna a lavorare accanto a Giorgio Albertazzi, e ancora una volta mette in evidenza la duplice natura del testo, a un tempo tragico e grottesco: Albertazzi è ora un professore di lingue neoispaniche, che passa dall'apparente banalità di un maturo insegnante, a tratti persino comico e buffo, alla follia inconscia e improvvisa che lo conduce al raptus e alla violenza. Marcucci conclude la sua indagine sul poeta rumeno nel 1996 insieme alla Compagnia dei Fratellini, fondata l'anno precedente con alcuni compagni dei tempi della Rocca, con l'allestimento de *Le sedie*. Con questa messinscena, costruita sulla disperata alienazione di una coppia all'interno di un faro, Marcucci, che si conferma uno dei migliori registi «ioneschiani» in Italia, evidenzia la capacità distruttiva dell'impossibilità di comunicare, indicando, ancora una volta, la brusca evoluzione di toni e registri, intrinseca ai testi dell'assurdo. Negli ultimi anni con la Compagnia dei Fratellini rappresenta *Una burla riuscita* (1997) di Tullio Kezich, e, quasi contemporaneamente, dà vita a un progetto di laboratori, prima al Metastasio di Prato, poi presso il teatro Biondo di Palermo, sul tema del clown, rivolto ad attori professionisti e a gruppi teatrali locali.

Cesare Lievi (Gargnano, Brescia, 1952) rappresenta un caso singolare all'interno del panorama teatrale italiano, non solo perché è uno fra i più giovani direttori di un'istituzione stabile italiana, ma soprattutto per aver conseguito il pieno riconoscimento all'estero prima che nel nostro paese. Anche il suo esordio segue un percorso anomalo: affascinato dal mondo del teatro durante gli anni dell'università, preferisce dedicarsi alle scene restando nella sua città, piuttosto che recarsi nelle capitali della cultura. Muove i suoi primi passi, con il fratello Daniele (pittore, architetto e scenografo), che gli sarà accanto sino alla prematura scomparsa nel 1990, nei locali di un'antica caserma, sulle rive del lago di Garda, dove nel 1979 fonda, insieme al costumista Mario Braghieri, il Teatro dell'Acqua. Gli anni d'esor-

dio di questo teatro vedono i fratelli Lievi impegnati in una ricerca costante e feconda di testi originali, spesso scritti dallo stesso Cesare, frutto di esperienze personali in cui le emozioni occupano un ruolo di primo piano rispetto al plot e all'azione: nell'elaborazione originale dei drammi Cesare si impegna affinché emergano lo spessore poetico e la potenzialità espressiva, che si traducono poi in immagini nella formalizzazione scenografica eseguita dal fratello Daniele. L'estetica dei due fratelli si precisa quindi in una linea molto personale, che affida alla parola e alla struttura lo stesso valore, annullando la distinzione fra teatro narrativo e teatro visivo: una stanza, un contenitore o un qualsiasi oggetto non si segnalano solo come elementi d'arredo, ma si caricano di vita proprio come fossero meccanismi animati. Spazi chiusi, a volte claustrofobici, che si dilatano e si restringono, all'interno dei quali l'inesorabilità della ragione non si separa mai dalla tenerezza del sentimento, costituiscono i gesti scenici che delimitano il linguaggio teatrale dei Lievi. Il vertice dell'esperienza al Teatro dell'Acqua è raggiunto da *Paesaggio con Barbablu*, commistione tra il dramma di Ludwig Tieck, autore romantico tedesco, e un monologo scritto dallo stesso Lievi che, completamente trasformato (passando dalle suggestioni di Tieck a quelle di Georg Trakl, poeta della Secessione viennese), giunge alla ribalta internazionale nel 1984, grazie alla partecipazione alla Biennale di Venezia. Il personaggio di Barbablu, che si muove in una stanza-labirinto, in cui quinte e sipari si chiudono e aprono al pari di una macchina da presa, zoomando su dettagli e primissimi piani, assurge a emblema della contraddizione presente nello stesso «gesto teatrale». L'iterazione dell'atto ferale di Barbablu, che incessantemente uccide, ma incessantemente si innamora, non si allontana di molto dall'essenza dello spettacolo teatrale stesso, che ogni sera si consuma proprio mentre si autorappresenta. Nonostante l'esito sorprendente del *Barbablu*, è la Germania a coltivare il talento artistico dei due fratelli, che nel 1985 si recano a Francoforte, ove mettono in scena *La miniera di Falun* di Hofmannsthal. In Germania ha fine la prima fase della loro storia artistica, soggettiva e legata all'autobiografia, per lasciare spazio a una nuova stagione più professionale: dal teatro tedesco Lievi assorbe il rigore che ne governa i rapporti, ma anche la coerenza delle scelte culturali. Il successo riscosso all'estero rimbalza in Italia il nome dei Lievi, che nella seconda metà degli anni Ottanta sono presenti sui nostri palcoscenici con due spettacoli realizzati per il progetto Goethe del CTB, *Torquato Tasso* (1986) e *Clavigo* (1988) e con *La morte di Empedocle* (1987) di Hölderlin, per le Orestiadi di Gibellina. Questi tre testi, che hanno la loro radice comune nel classicismo e nel romanticismo tedesco, vertono sul tema del rapporto tra intellettuale e potere. Ancora una volta gli spettacoli nascono da un perfetto equilibrio tra regia e scenografia, che ha origine oltre che dal comune humus in cui sono cresciuti i due fratelli, dall'idea che il teatro sia «vita potenziata», nata da una lettura spaziale del testo. In particolare Cesare, convinto che la pièce vada rispettata e non snaturata, che il regista non debba prevaricare l'autore, attribuendogli pensieri e ideologie che non gli appartengono, pensa che suo compito sia quello di far vivere il testo sulla scena, rendendo fedelmente il linguaggio della partitura drammaturgica. Il *Torquato Tasso* rivela, nel racconto del poeta costretto a rifugiarsi nella follia per fuggire al suo mecenate, la fragilità dell'artista, tema che ben incrocia la stessa identità di un giovane regista come Cesare. Daniele, la cui estetica muove sempre dalla ricerca di un segno scenico ripetibile e riconoscibile, ricostruisce la consueta immagine di una stanza chiusa, che si rimodella continuamente tramite l'apertura di porte laterali, il calare di fondali, le fughe prospettiche della luce, sottolineando visivamente il mutare degli stati d'animo e la soggettività del racconto. Con *Clavigo*, Lievi sceglie un testo dell'adolescenza artistica di Goethe, infarcito delle vibrazioni dello *Sturm und Drang*, un dramma sull'incertezza e sull'impazienza di una gioventù senza punti di riferimento, incapace di decidersi tra carriera e amore; levigando e asciugando lo spettacolo, Lievi si concentra sulla precisione del gesto e della parola, a mostrare che la rigorosa formalizzazione maturata in Germania ha avuto la meglio sulla precedente e concitata stagione autobiografica. Nonostante il buon esito di questi spettacoli, il teatro di Lievi stenta a decollare in Italia, e nel 1989, dopo aver ricoperto per un solo mese la direzione del CTB, egli decide di riprendere la via tedesca. Il lavoro svolto a Francoforte facilita i contatti del regista con i paesi del Nord, dove riceve commissioni dai teatri più importanti: la Schaubühne di Berlino, il Burgtheater di Vienna, il Thalia Theater di Amburgo. Lievi affronta diversi autori, fra cui l'amato Hofmannsthal con *Il ritorno a casa di Cristina*, Strindberg con *Sonata di fantasmi*, Ionesco con *Il nuovo inquilino*, von Kleist con *Caterina di Heilbronn*, Pirandello con *Enrico IV* (1989), *Sei personaggi in cerca d'autore*

(1993) e *I giganti della montagna* (1994), e di nuovo si prova lui stesso nella scrittura con *Fratelli d'estate* nel 1992. L'esperienza nell'Europa mitteleuropea si identifica in una sana reazione alle delusioni subite in patria, che lo conducono a interessarsi a una nuova drammaturgia, composta dai testi del teatro di fine Ottocento e inizio Novecento, le cui tensioni e incertezze si confrontano con quelle della nostra epoca. Nonostante i paesi di lingua tedesca abbiano una vita teatrale ricca e variegata, il lavoro dei Lievi è apprezzato e richiesto, specie per la sua dimensione artigianale, che si traduce in un rapporto familiare con gli attori, e di conseguenza in un teatro che ben esprime i sentimenti più forti e il magma della quotidianità. Il regista torna in Italia nel 1991, a un anno dalla scomparsa del fratello, in occasione dell'allestimento del *Parsifal* di Wagner, per l'inaugurazione della stagione scaligera. Da allora in poi Lievi alterna soggiorni in Italia e nei paesi di lingua tedesca, esitando ad abbandonare l'attività in quei teatri che ne hanno consacrato il successo. Negli anni seguenti al suo rientro in Italia, egli si cimenta sempre più con la scrittura, che si concretizza in una serie di spettacoli assai raffinati: del 1992 per il Teatro dell'Acqua sono *Barbablu* e la rappresentazione di *Variété-un monologo* e, a compendio e ricordo dell'intensa e originale ricerca registico-spaziale compiuta insieme al fratello, Lievi realizza *Tra gli infiniti punti di un segmento* (1995). Nello spettacolo si riconoscono tutti gli elementi che hanno segnato le tappe della storia artistica dei due fratelli: come nel *Barbablu*, lo spazio della rappresentazione si trasforma in una sorta di grande diaframma che si allarga e si restringe, grazie allo scorrere in verticale e orizzontale di pannelli neri, manovrati dagli stessi attori. Il poema visivo accoglie un tema narrativo di struggente commozione: un rapporto fra due amici, forse amanti, si disperde per l'impossibilità ontologica di qualsiasi rapporto umano; ora è sopraggiunta la morte per uno di loro, e l'altro non può che affidarsi alla memoria e al ricordo. Lo spettacolo, costruito per accostamenti paratattici di quadri, si carica di intense suggestioni emotive, che non investono solo i personaggi, ma anche le scene, i colori, le musiche. Il successo di questo testo favorisce il pieno riconoscimento dell'operato di Lievi in Italia, che nel 1996 assume nuovamente la carica direttiva al CTB, carica che ricopre con entusiasmo a tutt'oggi. Allo Stabile bresciano il regista si impegna per far emergere una nuova linea culturale che preveda la valorizzazione della drammaturgia contemporanea italiana ed europea, l'abbattimento delle barriere convenzionali tra teatro di tradizione e teatro sperimentale, la progettazione di spettacoli per spazi anche non teatrali, nel tentativo di far conoscere i suoi allestimenti a nuove fasce di pubblico. Nel 1999 si confronta con la drammaturgia di Thomas Bernhard, mettendo in scena *Alla meta*. Accostandosi per la prima volta alla scrittura dell'autore austriaco, Lievi costruisce uno spettacolo molto attento alla ricchezza del testo, di cui cerca di mettere in luce tutte le sfumature e le variazioni di tono. L'azione della pièce, che consiste nei preparativi che una madre e una figlia fanno per recarsi in villeggiatura, è in realtà inesistente, mentre tutto il dramma si stempera in un profluvio di parole e gesti con cui le due donne si aggrediscono e comunicano la loro inquietudine ossessiva. Lievi sottolinea l'atmosfera allucinata, vivificando i dettagli, facendo ripetere frasi e azioni alle protagoniste, tentando di cogliere i lati umoristici che emergono dalle pieghe delle pagine di Bernhard. La stessa ricerca informa la prima regia ibseniana di Lievi in Italia. Mettendo in scena uno dei drammi più celebri del poeta norvegese, *Spettri* (2001), lo spoglia di qualsiasi riferimento sociologico o psicanalitico, per cogliere la dimensione umana sottesa al testo, che si traduce nella disperata volontà di vivere della signora Alving e del figlio, distrutto dalla sifilide trasmessagli dal padre. Dopo molti anni di sovra-interpretazioni, Lievi recupera la dimensione filologica dell'opera e apre sorprendentemente il finale di questa cupa saga familiare alla speranza, sottolineando anche nella scrittura di Ibsen i risvolti ironici e indicando una possibile soluzione, che deriva dall'accettazione della morte e del tragico, come polarità necessarie alla vita. La coerenza nella scelta degli ultimi testi, che ha visto nel 2002 l'alternanza di *The country* di Martin Crimp, giovane autore inglese, e di *Erano tutti miei figli* di Arthur Miller, deriva dall'interesse sempre più marcato che il regista mostra nei confronti di un teatro in grado di emozionare e commuovere, che sappia rivelare il groviglio dei rapporti umani, nonché il conflitto tra il personaggio e l'ambiente in cui si muove.

Gabriele Vacis, Nanni Garella, Beppe Navello

di Elena Cantarelli

Fra i registi appartenenti alle generazioni successive è possibile evidenziare alcune figure che, nonostante debbano ancora trovare una piena maturità, si segnalano all'attenzione di pubblico e critica per l'originalità delle loro proposte, ora creando un saldo legame con un'unica struttura, ora, svincolati da rapporti troppo rigidi con le istituzioni, percorrendo strade più libere e indipendenti.

Al primo caso è certo ascrivibile il lavoro svolto da Gabriele Vacis (n. 1955). Vacis nasce a Settimo Torinese, nella periferia più disagiata del capoluogo piemontese, e lo stretto legame con la cittadina caratterizza tutta la sua successiva esperienza artistica. Di rilievo, per meglio comprendere la sua idea di un teatro radicato nello spazio territoriale, è il conseguimento della laurea in Architettura, in quanto il giovane Vacis, ancor prima che un regista, è un valido propulsore di progetti urbanistici per la valorizzazione di Settimo. I suoi primi spettacoli nascono allora in luoghi anticonvenzionali, come cortili, vecchie fabbriche, case private, in un tentativo di ripensare lo spazio della città attraverso il teatro. Nel 1977 fonda insieme ad altri amici di Settimo, fra i quali Laura Curino, Roberto Tarasco e Marcella Fabbris, che ancor oggi costituiscono il «nucleo duro» del gruppo, il Laboratorio Teatro Settimo. Sino agli anni Ottanta il Laboratorio si muove per cercare un maggiore contatto con il territorio, alternandosi tra animazione nelle scuole e manifestazioni di teatro di piazza. Già lo spettacolo di debutto, *Signorine* (1982), nato da suggestioni dell'arte figurativa e da riferimenti all'alluvione del Polesine del 1951, che aveva condotto a Settimo numerosi sfollati, raccoglie in sé tutte le basi dei progetti futuri: la narrazione come elemento costitutivo del fare teatro, che può dar vita alla costruzione del racconto o alla rielaborazione del dramma, l'autonomia dalle scuole, l'eclettismo, il dialogo intenzionale con il pubblico. Nel 1981 Vacis si misura con l'esperienza di Eugenio Barba, partecipando alla sessione di Volterra dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), un seminario intensivo della durata di soli due mesi, durante i quali cinquanta giovani hanno occasione di stare a contatto con cinquanta maestri, in un rapporto biunivoco e quotidiano, che permette al giovane architetto di sperimentare un metodo teatrale che sappia conciliare la ritualità della festa al rigore della ricerca. Vacis vive l'esperienza toscana come momento di crescita personale, che certo in qualche modo si intreccia poi nella sua prassi registica, senza tuttavia tradurla in adesione totale a una determinata poetica. Gli spettacoli successivi assumono invece sempre più un orientamento personale, che verte intorno alle possibilità della parola e del racconto, il quale, ridotto alle sue linee essenziali, costituisce un ponte con la tradizione e con il passato, facendo del tempo l'elemento fondante della rappresentazione. Lo spettacolo con cui Vacis e il suo gruppo si segnalano per l'originalità della ricerca è *Elementi di struttura del sentimento* (1985), ispirato a *Le affinità elettive* di Goethe. La complessa geometria di sentimenti e relazioni che sta alla base del romanzo tedesco non si rivela direttamente alla platea, ma è filtrata dal racconto che ne fanno le sei servegliardiniere del castello. Grazie alla felice invenzione drammaturgica, il racconto delle disillusioni, cui vanno incontro i nobili protagonisti de *Le affinità elettive*, si stempera in atmosfere leggere, levigate su intonazioni fiabesche e cantilenanti. Significativo è pure l'uso del dialetto, che dà un inedito spessore linguistico a ciascuna delle sei protagoniste: per Vacis le persone che si esprimono nel loro idioma nativo trasmettono, senza necessità di descriverla, la fisionomia e la specificità del paesaggio da cui provengono. La peculiarità narrativa che caratterizza il teatro di Vacis non è mai disgiunta dall'incanto della scena, valorizzata da oggetti che si caricano di significati allusivi: negli *Elementi* l'evocazione dei fatti è affidata a siparietti di pizzo e a grandi teli bianchi, il lago è indicato con un telo bagnato e il finale dello

spettacolo vede la ribalta coprirsi di piante vere, simbolo di quel parco, la cui progettazione sembra essere il fulcro intorno al quale Vacis raccoglie tutte le suggestioni del romanzo. Il parco, una volta terminato, dovrebbe dare senso alla vita dei suoi proprietari, ma essi non giungeranno mai a vederne la conclusione: il giardino diventa allora la metafora dell'«impossibilità», tema che informa il lavoro di Settimo. Il regista non parla di spettacolo, ma di progetto: egli inizia il lavoro molto prima del supposto debutto, con un'idea utopica di ciò che vorrebbe ottenere, pur con la consapevolezza che al suo studio non corrisponderà una trasposizione fedele, poiché l'incognita del tempo trasforma le idee originarie in modo anche radicale. Quello cui Vacis mira è dunque la messinscena non di uno spettacolo ben definito, ma di tutta la fase di preparazione che vi si nasconde dietro. La tecnica di studio approfondito e completo di un testo per poi ricrearlo, o meglio raccontarlo, trova applicazione con sempre maggior insistenza, almeno nei primi anni di attività del regista. Del 1987 è *Riso amaro*, spettacolo con il quale Vacis si confronta con il cinema neorealista: la storia d'amore e di morte tra le risaie vercellesi, al centro della pellicola di Giuseppe de Santis, si sovrappone alla vicenda contemporanea e autobiografica di tre giovani in fuga, che nel ricordare con struggente nostalgia le antiche tradizioni piemontesi, prendono dolorosamente atto del loro tramonto. I sentimenti, gli stati d'animo più intimi, le passioni sono sempre al centro del fare teatro di Vacis e della sua compagnia, sia per la formazione non specificamente teatrale dei componenti, che permette loro di fruire dei mezzi scenici con più disinvoltura, sia per il legame d'amicizia profonda che contraddistingue la nascita e il prosieguo dell'attività di Teatro Settimo. Il 1989 segna una svolta per la prassi di Vacis, che si trova a riflettere sul suo ruolo di regista, attività alla quale è giunto quasi per caso, senza alcuna competenza particolare. Prima di questa data egli «costruisce la sua regia» chiuso in laboratorio, con gli inseparabili Lucio Diana e Roberto Tarasco, curatori delle scene, a inventare immagini, allestire spazi, raccogliere oggetti, dentro e intorno ai quali l'attore inizia poi a muoversi. In tal modo l'azione del regista rischia però di contrapporsi a quella dell'interprete, che nel momento in cui sale sul palco si trova, svincolato da tutti questi elementi, a dover gestire lui solo e in quel preciso istante il rapporto con la platea. Vacis intuisce che l'agibilità di un monologo o di una battuta, certo indispensabile in un teatro che affida alla parola ogni potere, dipende unicamente dall'abilità dell'attore di creare sulla scena una precisa e personale interazione con gli astanti. Egli ribalta il punto di vista che da sempre caratterizza la gerarchia teatrale: tutto ciò che il regista prepara in precedenza è utile, forse anche indispensabile, ma deve comunque essere posto al servizio del lavoro che poi farà l'interprete. L'autore dello spettacolo non si identifica più in una persona unica, ma nell'insieme delle relazioni che si creano fra regista, scenografo, tecnici e, soprattutto, tra attori e spettatori. Vacis acquista consapevolezza di questo assunto lavorando allo spettacolo *Libera nos* (1989), interpretato, come di qui in avanti accadrà spesso per le sue produzioni, dal solo e bravissimo Marco Paolini. La sceneggiatura vuol essere un omaggio all'omonimo libro dello scrittore vicentino Luigi Meneghello, che nelle sue pagine riproduce una sorta di vocabolario per una lingua, il dialetto vicentino, ormai desueta. Vacis smonta la struttura dialogica classica del teatro, aiutando Paolini a dar corpo alla parola di Meneghello, tramite una ricerca puramente gestuale, che permette all'attore di calarsi ogni volta in un personaggio diverso. Coevo all'elaborazione drammaturgica è il confronto dialettico con le pagine del teatro classico, dal quale nasce, nel 1991, *La storia di Romeo e Giulietta*. Sul palcoscenico non compare la tragedia dei due giovani innamorati, ma la narrazione della loro vicenda riportata dai «vecchi» sopravvissuti al dramma. Il regista di Settimo procede per assemblamento di frammenti: estrapola dal dramma di Shakespeare le battute più note, quelle che nell'immaginario popolare sono *Romeo e Giulietta* e le trasforma in romanze cantate, mentre «i recitativi» si rifanno alle pagine di Betteloni, poeta veronese che dispiega nei versi del suo dialetto la storia dei due amanti. Lo spettacolo, che si snoda tra azione drammatica e narrazione, tra italiano e veronese, scioglie la tensione drammatica mettendo in scena non una tragedia, ma la nostalgia, in un'epoca viziata da ogni possibilità, per una forma che a noi non è più dato sperimentare. Vacis si avvia inoltre a una sempre maggiore scarnificazione scenografica: per il regista architetto certo lo spazio è di importanza primaria nella costruzione dell'evento teatrale, ma egli avverte una netta distinzione tra spazio e scenografia. Se nei primi spettacoli, come *Elementi di struttura del sentimento*, il palco si riempiva di oggetti, ora il regista si muove in direzione opposta, procedendo per sottrazione, spogliando la scena per valorizzarla. Lo spazio vive di vita propria; evocato

dalla suggestione del racconto, si forma e crea nella mente dello spettatore, che più è libera da riferimenti concreti, meglio può dar voce alla sua immaginazione. Dalla metà degli anni Novanta, la cifra stilistica degli spettacoli di Vacis si va sempre più delineando intorno all'uso del monologo da parte dei suoi attori: dalla trasposizione sulla scena di *Novecento* (1994) di Alessandro Baricco, manipolato in un abilissimo profluvio di parole da Eugenio Allegri, alla saga dei due Olivetti, con *Olivetti-alle radici di un sogno* (1996) e *Adriano* (1999), raccontata da Laura Curino, per arrivare al recente *La storia di Cirano* (2000), una conferenza più che una messinscena, basata sulla familiarità che il suo interprete (Allegri) ha con i modi della commedia dell'arte. Si è taciuto in questo elenco lo spettacolo costruito secondo il detto schema, che più ha incontrato il favore di critica e pubblico: *Il racconto del Vajont* (1994), scritto insieme a Marco Paolini, a cui spetta anche l'onere di interpretarlo. *Il racconto del Vajont*, esposto non solo nei teatri, ma anche nelle piazze, nei circoli culturali, in case private e trasmesso persino dalla televisione, vuole aiutare a capire le cause del crollo della diga nella valle del Vajont, che nel 1963 provocò la morte di oltre 2000 persone. Vacis è lontano dal pensare alla tragedia come a un disastro naturale, ritrovando nell'analisi delle trasformazioni che hanno attraversato il nostro paese dal dopoguerra a oggi, la rovina che l'uomo è andato preparandosi. Il regista e l'attore ricostruiscono allora le premesse di una tragedia che si esemplifica nella distruzione della civiltà e delle tradizioni contadine in nome di un progresso senza regole, nell'arroganza del potere, cui fa riscontro l'impotenza dei cittadini incapaci di far ascoltare la loro voce. Il tentativo di recuperare, attraverso un «teatro della memoria», un forte legame con il passato si riversa poi nell'indagine che Vacis compie sulla tragedia antica, a cui torna due volte, nel 1991 con *Sette a Tebe* di Eschilo e nel 2000 con *Fenicie* di Euripide. Entrambi i drammi si rifanno alla saga dei discendenti di Edipo, in particolare allo scontro tra i due fratelli Eteocle e Polinice, che si conclude con la loro morte. I temi della guerra e del fratricidio sono, per Vacis, di urgente attualità, in questi anni travolti dal dilagare dei conflitti etnici. Nel dramma di Euripide è il coro delle future sacerdotesse di Apollo a raccontare e a riflettere, non tanto sul dispiegarsi degli eventi attuali, ma sull'origine delle cause che hanno portato a una simile tragedia. Filtrare attraverso un testo classico sentimenti di inquietante contemporaneità serve a comprendere le ragioni del presente e del passato, scoprendo i fili che legano la nostra epoca a storie solo in apparenza lontane. Per Vacis l'essenza del teatro risiede nella sua capacità di ritagliarsi uno spazio solo a esso peculiare: le vicende che narra aiutano l'uomo a comprendere il persistere di sentimenti e conflitti, prestando alla scena la possibilità, che a nessun altro tra i media è concessa, di ricreare il tempo nel momento in cui giornali e televisione, con l'informazione minuziosa e diretta di fatti ancora in corso di svolgimento, concorrono ad annullarlo. Dalla stagione 2002-2003 Laboratorio Teatro Settimo è andato a costituire l'avamposto per la ricerca del teatro Stabile di Torino: in una nuova sede e con nuove possibilità, si prepara a vivere una seconda fase della sua feconda attività.

Nanni Garella (Campobasso, 1951), seguendo una prassi usuale per molti registi, si avvicina al teatro come attore: dopo aver ottenuto il diploma all'Accademia d'Arte drammatica di Bologna, compie le sue prime esperienze sulla scena, intorno alla metà degli anni Settanta, presso il teatro Stabile di Torino. È tuttavia un'altra istituzione pubblica, il Centro Teatrale Bresciano (CTB), che nel corso della sua attività si è sempre distinto per l'apertura ai giovani, a fame germogliare il talento. Per cinque anni Garella è regista assistente al fianco di Massimo Castri, dal quale impara a studiare i testi da angolazioni insolite, per scoprire inedite suggestioni, che nelle sue messinscene si concretizzano in linee affatto scontate, quasi per nulla debitorie della lezione del maestro. Il debutto registico risale ai primi anni Ottanta, in un periodo piuttosto statico per il teatro di regia, che assiste a un ripiegamento su se stesso, incapace di uscire dalla crisi creativa che insidia tanto la drammaturgia quanto la figura registica. In controtendenza, il CTB decide di uscire dall'impasse, affidandosi ai nuovi spunti che un giovane teatrante può offrire, consentendo a Garella di misurarsi con l'allestimento di *Veronica* (1982), dedicato alla poetessa bresciana del Cinquecento Veronica Gambara. Ma è con il successivo *Elettra* (1983) che Garella realizza quello che può essere ritenuto il suo spettacolo «cifra». Il regista si confronta con il mito greco trasferendovi tutte le inquietudini della generazione, alla quale lui stesso appartiene, che ha abbandonato qualsivoglia ideale e si è allontanata dalla storia, di cui invece sono stati tragici protagonisti i padri che,

al pari di Agamennone e Clitemnestra (gli illustri genitori di Elettra e Oreste), hanno partecipato alle ultime catastrofi della nostra epoca, traendone dolore, ma anche consapevolezza di vita e di scelte. Garella si segnala immediatamente per un uso disinvolto della pièce, che, in un originale percorso di avvicinamento ai linguaggi dei media moderni, egli tratta come fosse una partitura cinematografica. In una stanza spoglia e chiusa verso il pubblico da un'inferriata, si svolge la vicenda di Elettra e Oreste, due fratelliamanti, due trentenni degli anni Ottanta, in un gioco di rispecchiamento anagrafico per il regista che veste anche i panni del protagonista. Il mito appare solo come un vago ricordo o una suggestione inconscia, che riaffiora fra i titoli dei giornali o nelle registrazioni in playback dei flussi di coscienza, in un frenetico confondersi di piani, che sovrappone l'analisi sociale al riferimento letterario. Se lo scivolamento del plot nella contemporaneità si guadagna il plauso giovanile, mutando lo spettacolo in un manifesto generazionale, è altresì interessante l'uso che Garella fa della convenzione teatrale. La dialettica tra realtà e mito è il motivo ricorrente della recitazione e della regia. In anni in cui la credibilità del teatro si scontra con il progredire degli altri mezzi di comunicazione, in perenne dubbio se svelare la sua illusione o nascondere dietro una multiforme ricerca di verosimiglianza, il regista trova una soluzione personale mostrando uno spaccato di vita quotidiana, esasperato dalla costante ricerca di naturalismo nella recitazione, ma filtrato dalla grata che ne svela tutta la finzione alla platea. Uguale contrasto si ritrova in *Ricorda con rabbia* (1985) di Osborne e ne *I masnadieri* (1986) di Schiller. Garella si muove ormai secondo una linea consueta, non solo rielaborando i testi in originali partiture drammaturgiche, ma cercando un moderno linguaggio teatrale, che si fondi su un ipernaturalismo, accompagnato dall'ausilio di strumenti «rubati» ad altri mezzi di comunicazione. Se nel dramma di Osborne gli interpreti operano con l'ausilio di radiomicrofoni, che meglio consentono all'attore, svincolato dall'onere di far giungere la voce alla platea, di riprodurre la normalità di una conversazione frammentata e nervosa, *I masnadieri* è uno spettacolo addirittura montato cinematograficamente per accostamento di sequenze, e agli espedienti fonici aggiunge un viraggio dell'immagine verso il bianco e nero, grazie alle luci e a un velo, che di nuovo isola la scena in una dimensione «altra» rispetto alla realtà. L'adolescenza artistica di Garella si conclude con *l'Agamennone* di Alfieri (1988), che pure segna la conclusione della feconda collaborazione con il CTB. Il regista insegue ora la dimensione sacrale del mito, restituendo alla tragedia psicologica dell'Alfieri il legame tra i personaggi e il fato a cui essi sono, consapevolmente, condannati. La fermezza di Agamennone è sospesa da Garella tra le vicende delle figlie Ifigenia ed Elettra, a rappresentare tre diverse maniere di raccontare la realtà e la storia, mutando la tragedia in un dramma di sconcertante modernità, in cui è andata persa l'univoca certezza della verità. Gli allestimenti di Garella sono sempre passibili di modifiche nel corso delle repliche, giacché il regista poco sopporta i prodotti ben confezionati, preferendo invece il *work in progress* e riconoscendo nel debutto di uno spettacolo l'inizio di una nuova fase di prove e sperimentazione. La tournée e le riprese offrono all'attore l'opportunità di approfondire il suo rapporto con il personaggio, che, nel teatro di Garella, in cerca di un dialogo immediato con la realtà, tende sempre più a scomparire. I moduli recitativi perdono ogni contatto con i riferimenti accademici e l'attore si libera da tutte le protezioni che gli impediscono di creare un'interazione empatica con la platea. Successiva alla collaborazione con il CTB è una fase di instabilità, in cui il regista passa attraverso le più disparate esperienze, mutando di continuo città, teatro e compagnia. Nel 1987 dirige Glauco Mauri in *Una vita nel teatro* di David Mamet, del 1989 è la realizzazione di un progetto Strindberg, di cui Garella sceglie *La signorina Giulia*, mentre dell'anno seguente è l'originale collage dei laudarii del Trecento, culminanti nel *Pianto della Vergine*, capolavoro di Jacopone da Todi. *Ista laus pro nativitate et passione domini* è lo spettacolo nato da tali suggestioni, ed è allestito nei modi della sacra rappresentazione, con segni presi a prestito, questa volta, dalla pittura. La messinscena, che, dal progetto per il Festival di Spoleto confluisce in una più approfondita traduzione a Bologna qualche anno dopo (1995), si sdoppia, come di consuetudine nel teatro di Garella, su due livelli: quello più basso è incentrato su una singolare quanto affascinante Madonna in età matura, affacciata nella vita domestica, mentre su un piano più elevato si stagliano le figure di santi e angeli, corrispondenti al grado più puro della trasfigurazione metafisica, veri e propri *tableaux vivants*, ispirati alla tradizione pittorica italiana medievale e rinascimentale. Il contrasto tra la frenetica mobilità del racconto inferiore e la ieratica staticità delle «apparizioni», è sottolineato dall'uso straordinario delle

luci che, in una secca alternanza, vuota e ripopola la scena oscurandola bruscamente a ogni passaggio. La collaborazione con l'Arena del Sole a Bologna si rivela proficua e duratura: se già nel 1993 Garella partecipa ad alcune sue produzioni anche di rilievo come l'allestimento di *Sei personaggi in cerca d'autore*, dopo una parentesi come direttore della compagnia del Teatro del Friuli Venezia Giulia, dal 1995 diviene regista stabile dell'istituzione emiliana. Qui firma alcuni spettacoli di sicuro richiamo fra cui, oltre al già citato *Ista laus, Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni (1995), il *Woyzeck* di George Büchner (1997) e *Il campiello* di Goldoni (1999). La scelta dell'*Arlecchino* si mostra piuttosto coraggiosa, perché implica il confronto con il nome di Giorgio Strehler, che ha fatto di tale spettacolo il manifesto del suo Piccolo Teatro. Garella, primo in Italia a cimentarsi dopo il regista triestino con il testo di Goldoni, sceglie di ignorare l'illustre modello. La sua traduzione scenica è retrodatata al Seicento, epoca in cui la commedia dell'arte non si è ancora andata definendo nei tipi fissi e nelle maschere, assenti nello spettacolo di Garella, così come ben lontani da quelli codificati dalla tradizione sono le caratteristiche e i costumi dei suoi interpreti. Arlecchino in primis muta visibilmente: distante dall'immagine divertente e buffa del servo abbigliato con la variopinta casacca a losanghe, appare ora coperto da abiti neri e stracciati, simile a un contadino inurbato a forza, rozzo e selvatico, stralunato e impacciato, isolato dal contesto in cui è quasi fortuitamente capitato. Il Goldoni di Garella recupera, in tal modo, quella nota di realismo e crudeltà presente nella pagina dell'autore veneziano, ma sino a oggi evidenziata solo in riferimento alla produzione dialettale della maturità. Il regista si riavvicina a Goldoni con *Il Campiello*, facendo della commedia ancora una volta un ritratto generazionale. Leggendo nella pièce goldoniana uno spaccato della storia del ceto contadino, che sta ridefinendo i suoi valori in vista di una forte trasformazione economica, il regista si sente autorizzato a spostare il plot nell'Italia del dopoguerra, imbrigliando lo spettacolo e i suoi interpreti in schemi di netto stampo sociologico. Negli ultimi anni il suo lavoro si è concretizzato in una serie di importanti progetti compiuti in collaborazione con il Dipartimento di salute mentale dell'Asl di Bologna. Dopo alcuni laboratori condotti sul *Woyzeck* e sul *Sogno* di Shakespeare, nel 2002 il regista realizza un vero e proprio allestimento de *I giganti della montagna* di Pirandello, destinato a una lunga tournée, dove attori noti sono affiancati da alcuni pazienti dell'azienda ospedaliera. Affascinato dal testo di Pirandello, che proprio dalla sua incompiutezza trae la sua forza, Garella lascia emergere nella disputa tra la società, rappresentata dai Giganti, e l'arte, incarnata dalla compagnia della contessa Ilse, il gruppo degli Scalognati, portati in scena dai giovani disabili, che ben rappresentano un mondo di memorie infantili, precursore dell'arte e della ragione, un mondo pre-filosofico dove anche i più consueti strumenti del linguaggio si vanno riconfigurando. Dare centralità agli Scalognati consente a Garella di restare indifferente davanti alla scelta tra vita e arte, sino a oggi centrale nelle interpretazioni dei più importanti registi, e di recuperare al dramma quella dimensione mitica, intrinseca alla pièce dello stesso Pirandello. Lo spettacolo, realizzato fra le rovine di una villa, ha un'amara conclusione: i pazienti-Scalognati sono allontanati dalla ribalta e, nel momento in cui la compagnia di Ilse si appresta alla recita, un fragoroso temporale-terremoto causa il crollo di quinte e fondali, interrompendo sul nascere la *Favola del figlio cambiato*, che si consegna per sempre alle pagine del Mito. La collaborazione con la Asl, che si dovrebbe ulteriormente estendere nei futuri progetti del regista, prende le distanze da facili forme di teatro-terapia; Garella muove dal desiderio di trovare nuovi soggetti e nuove strade al teatro, e allo stesso tempo, vuole offrire la possibilità anche a chi vive ai margini della società di misurarsi con il proprio talento, spesso più genuino e scevro da tutte quelle mediazioni (letterarie, filosofiche, scolastiche), che soffocano gli attori delle nostre scene.

Nella schiera dei «giovani registi» merita una breve nota anche Beppe Navello (Acqui Terme, Alessandria, 1949), forse il più volitivo nei rapporti con le istituzioni, per questo meno conosciuto al pubblico, e parzialmente ignorato dalla critica. Navello si forma a Torino, presso lo Stabile, dove dal 1977 al 1982 compie un lungo apprendistato come assistente alla regia di Missiroli, dal quale eredita la capacità di fare un uso disinvolto della scena e dell'attore, che si traduce poi in spettacoli costruiti su scenografie allusive, elaborate, spesso claustrofobiche. Il debutto risale al 1983 e avviene su un duplice fronte: per lo Stabile dell'Aquila firma *Questa sera da Tosti* di Alberto Gozzi, e per Torino mette in scena *La casa dell'ingegnere*, riduzione teatrale dalla *Cognizione del dolore* di Gadda. Pur mostrando tutte le incertezze

dell'esordio, i due spettacoli ben indicano la duplice strada scelta da Navello nei suoi successivi lavori: la riduzione a sceneggiatura di opere tratte dalla letteratura è un ritorno alla più schietta inclinazione del regista, la cui vocazione alla scrittura è un sogno giovanile mai sopito. Dopo il viaggio plurilinguistico nell'universo di Gadda, Navello affronta *I tre moschettieri* (1986) di Dumas, mutandoli in una saga teatrale «a puntate», cui mettono mano sei diversi registi, quindi *I corsari* (1998), tratto da Salgari, e *Carnet di appuntamenti* (2001) di Jean-Claude Carrière, ammirato autore francese. Navello reputa la regia e il teatro validi strumenti per rileggere i testi classici (non necessariamente drammaturgici), sviscerandone le idee centrali, e scoprendone, parallelamente, tutti i significati riposti. *Questa sera da Tosti* è invece una sceneggiatura originale in bilico tra il genere lirico e quello drammatico, costruita sull'innumerabile quantità di chiacchiere scambiate durante una festa. Il copione affascina Navello per quel suo rimando, nella pochezza della conversazione, all'epoca aurea del teatro borghese ottocentesco, della cui crisi e dissoluzione egli sarà perspicace indagatore. Alternandosi alla guida dello Stabile d'Abruzzo, di quello della Sardegna e di diverse compagnie private, il regista si applica con particolare dedizione a mettere in scena pièce di autori vissuti nel fecondo trapasso dall'Ottocento al Novecento.

Un buon riscontro ricevono *Il giuoco delle parti* (1991) di Pirandello e *La signorina Giulia* (2000) di Strindberg, ma drammaturgo prediletto è certo Ibsen, sul quale Navello torna ben quattro volte nel corso della sua carriera. Il primo testo con il quale si misura è *Spettri* (1985), nato, come spesso avviene per i suoi spettacoli, prima in forma di laboratorio all'interno dell'Università di Torino, e poi prodotto dallo Stabile dell'Aquila, seguito da *Una casa di bambola* (1993), *La signora del mare* (1994) e *Il costruttore Solness* (1999). Elemento che accomuna tutti questi spettacoli rivelandosi denominatore comune della poetica di Navello è il tentativo di svelare, attraverso le sue rappresentazioni, le suggestioni inconscie che il testo dell'autore, scritto in un'epoca ancorata a rigidi riferimenti morali, poteva solo suggerire. Poco interessato alla parola «detta» della pièce e alle sue connotazioni socio-temporali, il regista tenta invece di indagare nelle pieghe delle parole dei personaggi per rivelarne le pulsioni, spesso di matrice erotica, e le proiezioni del desiderio, mostrando intuito e coraggio nel tradurle sul palco in immagini talvolta anche ardite. La scena stessa risponde a tale gioco: Navello ama moltiplicare gli spazi, tramite l'ausilio di porte (come in *Spettri*) o vetrate (*Il giuoco delle parti*), sino ad arrivare alla ricostruzione dell'intero spaccato della dimora domestica in *Una casa di bambola*, dove lascia intravedere, al di là del consueto salotto, i «luoghi altri» della storia, omessi dalle didascalie del testo, che lo spettatore, quasi fosse un curioso voyeur, può ora frequentare. *Il costruttore Solness* fa capo ai drammi maturi di Ibsen ed è intriso di valenze simboliste e surreali tutte novecentesche; ben si presta dunque a dar corpo ai fantasmi del regista. Navello, concentrato in primo luogo sul rapporto tra il maturo Solness, che ha sacrificato ogni sentimento in nome della carriera, e un'adolescente, che, con la sua prepotente esuberanza lo riporta drammaticamente verso istinti dimenticati, trascura ogni altra ipotesi di lettura, esasperando al massimo la morbosità del testo, con gestualità e movenze conturbanti, nello sfacciato tentativo di mostrare i risvolti segreti, ma ancora attuali, della pagina di Ibsen.

Garinei & Giovannini: la via italiana al musical

di Mariagabriella Cambiaghi

In una panoramica dedicata al teatro di regia in Italia un capitolo a parte va riservato al teatro «leggero» o di intrattenimento, che dal secondo dopoguerra a oggi ha sempre occupato una posizione di tutto rispetto nell'ambito delle preferenze del pubblico, garantendo la sopravvivenza di molti teatri privati.

Si tratta di un ambito spesso svalutato dalla critica, che vede nel massiccio afflusso di pubblico e nei «tutto esaurito» dei botteghini un elemento di discredito del valore artistico dello spettacolo, che viene inteso come un genere di consumo.

Tale atteggiamento è ben comprensibile se rapportato ai caratteri del teatro di regia fin qui analizzati, poiché, proprio in seguito alla nascita della regia, il teatro drammatico ha assunto in modo sempre più netto i caratteri di un esercizio di arte e di cultura, rinnegando le modalità di puro intrattenimento che pure per secoli lo avevano contraddistinto.

È tuttavia, un dato di fatto che, mentre il teatro d'arte persegue, spesso senza successo, un suo progetto di rapporto organico con un pubblico maturo e culturalmente sempre più preparato, il «teatro leggero» riesca sempre ad attirare nelle sale un elevato numero di spettatori, prescindendo da ogni distinzione sociale e culturale.

Nella moltitudine di manifestazioni che possono essere raccolte entro la generica definizione di «teatro leggero», occorre tuttavia distinguere fra le molte esperienze di basso profilo e di effimera durata, e i prodotti che si segnalano per la qualità dei contributi artistici e dei mezzi spettacolistici impiegati.

Nel panorama degli ultimi cinquant'anni di spettacolo italiano, due appaiono i generi fondamentali sviluppatisi in questo ambito: la rivista e la commedia musicale.

Costituita da una successione di «quadri» coreografici e cantati, cui si alternano numeri basati su sketch comici, la rivista, diffusasi sui nostri palcoscenici già alla fine degli anni Trenta, è costruita da un equilibrato dosaggio tra le parti recitate dall'attore comico e le mirabolanti apparizioni della soubrette, vera primadonna e spesso simbolo stesso dello spettacolo. Amatissima dal pubblico che le assicura strepitosi incassi, la rivista raggiunge alla fine degli anni Quaranta l'apice della notorietà: nella stagione 1949-1950 il genere occupa il primo posto negli incassi degli spettacoli teatrali raggiungendo, con 2 miliardi e 700 milioni, circa il 40 per cento degli incassi globali, mentre di gran lunga inferiori sono quelli della lirica e della prosa.

Già dalla metà degli anni Cinquanta, tuttavia, la rivista comincia un inarrestabile declino, causato soprattutto dalla ripetitività dei suoi schemi, e viene presto soppiantata nelle preferenze del pubblico dal genere della commedia musicale, diretta derivazione del modello americano del musical, con una storia, generalmente a lieto fine, che viene narrata sulla scena attraverso una sapiente alternanza di parti recitate, brani cantati e numeri coreografici.

I maggiori fautori di tale passaggio e dell'evoluzione nel gusto del pubblico italiano, maestri nella realizzazione di riuscite riviste e addirittura inventori di un modello di commedia musicale, progettata su misura per i gusti dello spettatore nostrano, sono Pietro Garinei (Roma, 1919) e Sandro Giovannini (Roma, 1915-1977). Autori, registi e produttori dei loro spettacoli, i due fondano agli inizi degli anni Cinquanta una ditta, contraddistinta dal marchio «Garinei & Giovannini presentano», che costituisce da allora una garanzia di qualità nella produzione e nella realizzazione di spettacoli di intrattenimento: anche dopo la morte di Giovannini, avvenuta nel 1977, la ditta continua a operare, guidata dal solo

Garinei, presentando numerosi spettacoli che dal teatro Sistina, sede delle produzioni, girano le maggiori piazze d'Italia.

Gli inizi della carriera artistica di Garinei e Giovannini si collocano nella Roma appena liberata dalle truppe alleate: di formazione giornalistica, nel 1944 Garinei e Giovannini si improvvisano autori di una rivista satirica, dal titolo *Cantachiaro*, che ha l'onore di essere presentata sulle scene romane da Anna Magnani.

Lo spettacolo, che debutta il 1° settembre 1944, si caratterizza per l'impianto innovativo e la stretta aderenza ai temi dell'attualità politica, grazie a una sequenza di sketch recitati e cantati in cui con occhio disincantato viene dileggiata la situazione cittadina successiva all'insediamento del governo alleato.

La satira della vita contemporanea, che attira a teatro un pubblico ansioso di novità dopo che il ventennio fascista aveva escluso dagli spettacoli ogni diretto riferimento alla vita politica e sociale, impronta anche i successivi lavori, *Soffia so'*, *Cantachiaro 2*, *Sono le dieci e tutto va bene*, composti rapidamente nel corso del tumultuoso 1945.

L'impianto degli spettacoli di Garinei e Giovannini subisce un radicale mutamento di prospettiva già nel 1946, quando i due accettano di trasferirsi a Milano, allora capitale del teatro leggero, e di comporre il testo per una rivista di Wanda Osiris. Da un tipo di spettacolo molto scritto, interpretato spesso da attori di prosa, i due giovani autori romani si trovano così a mettere la loro penna al servizio della grande rivista tradizionale, con sontuose scenografie, grande balletto, fastosi costumi, e una struttura a quadri ben codificata.

Per Wanda Osiris, la soubrette per antonomasia del dopoguerra, Garinei e Giovannini compongono numerose riviste di successo, fra le quali *Si stava meglio domani* (1946), *Al grand Hotel* (1948), *Sogni di una notte di questa estate* (1948), *Il diavolo custode* (1950), coniugando l'apparato fastoso di scene e costumi tipico della rivista a quadri liberi, con l'introduzione di più consistenti parti scritte, che talvolta arrivano a prevedere dialoghi recitati anche per la soubrette.

Grazie alla loro vigile attenzione al gusto del pubblico, i due autori comprendono come per la nascente Italia repubblicana, reduce dalla povertà degli anni della guerra, l'immagine sontuosa della Osiris che, intorno alla metà del primo tempo, appare come una dea in cima a immense scalinate, scendendo mentre canta con le braccia alzate, rappresenti la proiezione di un sogno collettivo, l'icona di un mondo di ricchezza e di benessere spensierato.

Proprio in tali circostanze G. & G. assumono per la prima volta anche l'incarico di dirigere la macchina spettacolare, divenendo registi dei propri spettacoli sulla base di una lucida consapevolezza che soltanto una adeguata traduzione scenica dei loro testi possa garantirne l'efficacia. Malgrado l'enorme successo di pubblico riservato alle loro riviste, con delirio di fan che si accalcano attorno a Wanda nella passerella finale, è merito di Garinei e Giovannini aver intuito precocemente la necessità di creare un equilibrio tra la leggenda della diva e le altre parti dello spettacolo introducendo gradualmente una serie di sketch che si risolvono in una garbata parodia del lusso sfrenato e della «osirite acuta».

Il passaggio successivo si realizza nella presa di coscienza che il genere della rivista tradizionale, così come era configurato, fosse destinato a un rapido esaurimento nella fatua ripetizione di schemi che era impossibile cercare di variare ulteriormente: il viaggio a New York compiuto da Garinei nel 1951 e lo stridente contrasto tra i moduli spettacolari italiani e le abitudini americane convincono la coppia a intraprendere un percorso di rinnovamento del teatro leggero nella direzione della commedia musicale americana.

Con una operazione analoga a quella compiuta dal teatro di regia nell'ambito della prosa, Garinei e Giovannini perseguono un programma di aggiornamento dei criteri dello spettacolo leggero italiano sui modelli stranieri, prendendo a esempio il rigoroso professionismo del musical americano, perseguendo la perfetta sinergia delle parti musicate, cantate e ballate, l'attenzione per gli effetti coreografici e scenotecnici, curando la preparazione di un inedito interprete in grado di ballare, cantare, recitare. Il loro metodo di lavoro e la costante volontà di non spiazzare lo spettatore medio, facendogli subire un tipo di spettacolo troppo lontano dalle sue aspettative, induce i due a inventarsi una serie di generi di transizione dalla rivista alla commedia musicale, battezzati con i nomi di *favola*, *avventura* e *operetta*,

in cui al sontuoso contenitore della rivista, articolato per quadri, vadano sostituendosi in modo sempre più deciso la presenza di una trama e di personaggi plausibili.

Il primo tentativo operato in tale direzione è costituito dalla/avola musicale *Attanasio cavallo vane-sio*, scritta per Renato Rascel nel 1952, cui seguono, sull'onda di un successo incoraggiante, altri due lavori imperniati sulla medesima struttura e sul gusto per il titolo a rima baciata: *Alvaro piuttosto corsaro* (1953) e *Tobia la candida spia* (1954).

Del vecchio teatro di rivista la favola conserva la struttura per quadri autonomi, benché collegati da un unico filo narrativo, e la presenza degli elementi portanti del comico e della soubrette. Ma non è casuale che la scelta del comico ricada su Renato Rascel, artista di insolita fisionomia che rinnova radicalmente la figura dell'attore da rivista, mantenendosi ligio al copione e all'interpretazione del personaggio e abbandonando il gusto per la battuta estemporanea e il rapporto personale con il pubblico. Ancora più rivoluzionario è il ridimensionamento della soubrette che diviene ora solo uno degli elementi e non più il perno centrale dello spettacolo. Emblematico del cambiamento dei tempi è l'episodio occorso in occasione del debutto milanese di *Attanasio* e registrato dalla stampa come lo «scandalo della luminosa»: fra i nomi di richiamo dello spettacolo riportati sull'insegna al neon fuori dal teatro non compariva quello della soubrette Lauretta Masiero che, indignata, lasciò la compagnia per protesta contro i registi-autori, i quali, consapevoli del loro lavoro, la sostituirono con Flora Medina senza che lo spettacolo ne risentisse.

Del 1954 è l'avventura musicale *Giove in doppiopetto*, che presenta una vicenda di base ben più complessa e articolata, ispirata - pur liberamente - a un grande testo comico di tradizione quale *L'Anfitrione* di Plauto. L'avvicinamento alla commedia musicale si fa più evidente nella struttura, che rinuncia ai quadri, in favore di un intreccio di vivace sviluppo, e nella scelta degli interpreti: se il protagonista maschile è Carlo Dapporto, apprezzato attore di rivista, che nello spettacolo interpreta il personaggio del marito con qualche concessione alla sua amata macchietta del «maliardo», la vera rivelazione è il debutto teatrale come protagonista femminile di Delia Scala, ballerina e attrice cinematografica. La Scala è un'autentica scoperta di Garinei e Giovannini, i quali nella sua freschezza, nella sua recitazione disinvolta e naturale, nelle sue capacità atletiche di danzatrice, ravvisano un genere di attrice affatto inedito per lo spettacolo leggero italiano, in grado di ribaltare i canoni della primadonna da rivista, come infatti rilevò subito la critica che, sin dal debutto di questo spettacolo, la definì l'*antisoubrette*.

Gli anni Cinquanta segnano per i due un periodo di instancabile attività, che li porta a presentare due spettacoli nuovi ogni anno, accostando a lavori di impianto innovativo ancora alcune riviste, fra le quali la fortunatissima *Made in Italy*, con Wanda Osiris e Macario, che nel 1953 registra una media di incassi di un milione di lire a serata, e nel 1955 l'ultimo lavoro scritto per la Osiris, l'*operetta* in due tempi *La granduchessa e i camerieri*, in cui intorno alla grande artista della rivista gli autori costruiscono un fantasma di trama che muta di fatto le caratteristiche del genere. Il 1955 è anche l'anno della prima commedia musicale definita come tale: si tratta de *La padrona di Raggio di luna*, per interpretare la quale Garinei e Giovannini scritturano Andreina Pagnani e Ernesto Calindri, due attori di teatro drammatico, quasi a sottolineare il peso assunto dalla parte recitata nello spettacolo.

Il successo pieno arriva tuttavia, solo l'anno successivo (1956) con *Buonanotte, Bettina* - interpretata dalla Scala e da Walter Chiari - che offre al pubblico italiano un lavoro dalla trama compatta e bene articolata, il cui sviluppo è ugualmente distribuito fra momenti recitati, brani musicali e azioni coreografiche che contribuiscono al proseguimento dell'azione, perdendo ogni carattere puramente esornativo. La ricetta viene perfezionata ed elaborata nei lavori successivi, fra i quali *Un paio d'ali* (1957) e *Un mandarino per Teo* (1960), anche grazie all'affiatamento che lega Garinei e Giovannini - dal 1958 produttori dei loro spettacoli - ai loro abituali collaboratori: Giulio Coltellacci per scene e costumi, Gorni Kramer per le musiche, mentre lo studio dei passaggi danzati è affidato ai migliori coreografi americani del momento.

Il decennio successivo vede la realizzazione di commedie musicali che per la complessità dei testi, aperti anche a momenti patetici e addirittura drammatici, la ricchezza degli elementi spettacolari, la perfetta fusione di musiche e coreografie con le parti recitate, impongono in Italia un nuovo modello di musical, che guarda certo all'esempio nordamericano per l'alto livello di professionismo nella realizza-

zione dello spettacolo, ma per il resto è studiato su misura per i gusti del pubblico italiano, attingendo a fonti e soggetti legati alle nostre radici.

Così, dopo il successo di *Rinaldo in campo* (1961), la cui vicenda è attinta dal folclore siciliano e dalla storia del Risorgimento, nel 1962 Garinei e Giovannini presentano *Rugantino*, considerato ormai una sorta di classico del genere. Il soggetto, ripreso dalla tradizione delle maschere romane, viene originalmente rielaborato dagli autori che, per la prima volta, osano infrangere l'aurea regola del lieto fine, presentando la morte del protagonista in scena e montando uno spettacolo che dai toni vivaci e schietamente comici del primo tempo vira verso un registro drammatico e malinconico nel finale. La parte testuale, accuratamente studiata in tutte le sue componenti, da quelle storiche a quelle linguistiche per le battute in dialetto romanesco, presenta una vicenda ben costruita e personaggi caratterizzati da una inaspettata evoluzione psicologica nel corso della commedia, come avviene per il protagonista, che da giovane spaccone millantatore, rivela infine una grande dignità di uomo nell'affrontare da innocente il patibolo per amore della sua donna.

La fortuna della commedia è tuttavia legata anche alla sua dimensione spettacolare, in primo luogo dovuta alla geniale soluzione scenografica di Giulio Coltellacci che costruisce la Roma papalina del 1830 collocandola su una scena girevole (composta da due piattaforme concentriche movibili) in grado di offrire allo sguardo dello spettatore i diversi ambienti, in una successione di interni e esterni, che al contempo garantisce una fluida continuità all'insieme.

Efficace e suggestiva è la partitura musicale - opera di Armando Trovajoli, che inizia con questo spettacolo la collaborazione con i due autori - costruita su un felice equilibrio tra canzoni propriamente liriche, destinate all'esecuzione del singolo interprete, e brani corali, che ritmano i momenti principali dell'azione, a partire dalla più celebre canzone *Roma nun fa' la stupida stasera* che chiude il primo tempo. Il fascino dei momenti musicali è, peraltro, sottolineato da diversi passaggi coreografici che, organicamente legati allo sviluppo dell'azione, contribuiscono allo scioglimento del plot al pari del dialogo recitato.

A tali caratteri si aggiunge l'attenta scelta del cast, spesso attuata *a priori* così da permettere la composizione del testo e delle canzoni sulle misure interpretative degli attori prescelti (in questo caso Nino Manfredi e Lea Massari nei panni dei protagonisti, Aldo Fabrizi e Bice Valori in quelli dei comprimari) e la puntuale direzione degli interpreti sulla scena a opera degli autori-registi-produttori.

Dopo *Rugantino*, che ottiene l'onore di essere presentato a Broadway per cinque settimane nella sua versione originale romanesca (con sovratitoli in inglese proiettati), la ditta produce altri celebrati spettacoli, che costruiscono la leggenda dell'infallibilità di Garinei & Giovannini.

Negli anni Settanta il loro successo ottiene ulteriori conferme con *Alleluja, brava gente* (1970) e soprattutto con *Aggiungi un posto a tavola*, lo spettacolo che batte tutti i record di incassi e di permanenza in cartellone del teatro italiano dal secondo dopoguerra: dal debutto al Sistina l'8 dicembre 1974, la commedia resta in scena a Roma per più di sei mesi e per oltre due anni gira l'Italia applaudita dai pubblici delle maggiori piazze, fino a tornare sui palcoscenici in una nuova edizione nel 1990 per una serie di novanta fortunatissime repliche a Roma e a Milano.

Elaborando in maniera libera lo spunto di un romanzo inglese, *Aggiungi un posto a tavola* (scritto dai due in collaborazione con Iaia Fiastri) propone la storia di un sacerdote scelto da Dio come novello Noè, salvatore dell'umanità in vista di un secondo diluvio universale, e conferma la straordinaria maestria raggiunta dalla ditta Garinei & Giovannini nel genere: ricompaiono qui alcuni dei tratti caratterizzanti il loro modo di fare teatro, a partire dalla accuratissima elaborazione del testo, studiato in ogni sua parte, all'efficacia della soluzione scenografica girevole, per cui Coltellacci inventa una grande opera di carpenteria in legno grezzo che si rinnova a ogni cambio, alla suggestione delle musiche, sempre di Trovajoli, fino alla sapiente scelta degli interpreti operata dalla regia che rivela al pubblico un Johnny Dorelli attore poliedrico nelle vesti del protagonista Don Silvestro.

Una dolorosa battuta d'arresto dell'operato più che trentennale dei due è costituita dalla morte di Sandro Giovannini il 26 aprile 1977: la stessa famiglia Giovannini, tuttavia, incoraggia Pietro Garinei a continuare la produzione.

Prende avvio così una nuova fase dell'attività, che vede Garinei impegnato nelle vesti di regista e

produttore degli spettacoli, mentre abbandonata è la sua funzione di autore, dopo l'isolato esperimento di *Accendiamo la lampada* del 1979, ancora scritto con la Fiastrì.

L'enorme esperienza accumulata, il rigore professionale nella direzione dello spettacolo, la profonda conoscenza e il rispetto del pubblico fanno sì che nel corso degli anni il lavoro di Pietro Garinei e dei suoi collaboratori abbia prodotto una serie di spettacoli ben costruiti che gli spettatori hanno premiato con dei «tutto esaurito», tanto più significativi poiché situati in un periodo di difficile vita per il teatro di intrattenimento, schiacciato dalla concorrenza di cinema e televisione: fra i tanti è doveroso ricordare almeno i musical *Bravo!* di Terzoli e Vaime (1981) con Enrico Montesano, *I sette re di Roma* di Luigi Magni (1989) con Gigi Proietti, e le commedie leggere interpretate dalla coppia Gino Bramieri-Gian-franco Jannuzzo, *Gli attori lo fanno sempre* di Terzoli e Vaime (1989), *Foto di gruppo con gatto* (1991) e *Se un bel giorno all'improvviso...* (1993) di Fiastrì e Vaime.

Caratteristica degli ultimi anni di produzione del marchio è la riedizione di alcune commedie musicali ormai divenute piccoli «classici», a partire dalla seconda edizione di *Rugantino* (con Enrico Montesano e Alida Chelli), già progettata con Giovannini e realizzata nel 1978, per seguire poi con *Rinaldo in campo* del 1988, *Aggiungi un posto a tavola* del 1990, *Un paio d'ali* del 1996, il terzo ritorno dell'applauditissimo *Rugantino* (1998) interpretato da Valerio Mastrandrea e Sabrina Ferilli, fino alla recente nuova edizione di *Aggiungi un posto a tavola* debuttata il 17 dicembre 2002 con Giulio Scarpati nella parte di Don Silvestro.

La scelta di riproporre a distanza di anni i maggiori successi della ditta come un repertorio di classici trova d'altronde una perfetta rispondenza nei gusti del pubblico che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, ha riscoperto il fascino di un genere di intrattenimento che per la presenza di parti cantate e recitate viene generalmente indicato anche in Italia con la definizione di musical. Ciò ha aperto spazi inediti nei nostri cartelloni consentendo con successo l'approdo in Italia, pur con molti anni di ritardo, dei musical di Broadway nella loro versione originale e accanto a essi delle versioni italiane presentate da alcune compagnie che si sono specializzate nel genere.

In primo luogo occorre qui ricordare la Compagnia della Rancia guidata da Saverio Marconi che a partire dal 1983 ha costituito un gruppo di lavoro che segue le diverse fasi della preparazione del musical a partire dall'adeguata preparazione di un modello di attore-ballerino-cantante che, come si è visto, è sempre mancato alle nostre scene.

Sotto il profilo personale, il lavoro registico di Marconi inizia ben prima delle prove in palcoscenico: egli si occupa direttamente dell'acquisizione dei diritti dello spettacolo straniero, segue la traduzione del testo e soprattutto delle canzoni, opera, laddove necessario, alcuni adattamenti, rivede le coreografie e le scenografie originali, seguendo passo dopo passo la nascita della versione nostrana dei più grandi capolavori del teatro nordamericano.

Il primo musical da lui diretto è nel 1988 *La piccola bottega degli orrori* di Ashman e Menkel, cui segue nel 1990 il fortunato allestimento di *A chorus line*, di Bennet, Kirkwood e Dante, la versione italiana di uno dei più celebrati spettacoli di Broadway che entusiasma il nostro pubblico, consentendone diverse riprese per tutto il decennio (fino all'ultima della stagione 1998-1999) con cast sempre rinnovati e una costante serie di «tutto esaurito». La serie dei musical prosegue nel 1995 con l'allestimento di *West side story* di Robbins, Bernstein e Sondheim, cui seguono *Cantando sotto la pioggia* (1996) e *Sette spose per sette fratelli* (1998), tutti spettacoli contrassegnati da un'ottima qualità performativa e coronati da un notevole successo di pubblico.

L'impegno registico di Marconi, diventato il regista stabile della compagnia, si concentra soprattutto nella direzione degli interpreti chiamati a prove di alto professionismo in grado di offrire al pubblico un prodotto di grande compattezza, dotato di un forte senso del ritmo, e caratterizzato dalla perfetta sinergia tra le prove d'insieme del corpo di ballo e la performance del protagonista, spesso un nome di grande richiamo per il pubblico. Ciò è avvenuto in occasione dell'allestimento di *Grease* di Jacobs e Casey (1997), forse il più grande successo raccolto da un musical di Marconi, che per l'occasione ha fatto debuttare con fortuna in teatro Lorella Cuccarini nella parte della protagonista femminile. L'esperimento si è poi ripetuto in occasione della versione italiana di *Hello, Dolly!* (1999) con interpreti Loretta Goggi e Paolo Ferrari e con la versione teatrale del celebre film di Billy Wilder, *A qualcuno piace*

caldo (2000), che ha visto insieme sulla scena di un musical due famosi figli d'arte quali Alessandro Gassman e Gian Marco Tognazzi, generalmente dediti al teatro di prosa.

Sulla scorta del successo del musical altri giovani gruppi teatrali sono emersi in anni recenti nel panorama dello spettacolo leggero italiano specializzandosi in questo genere: fra di essi la siciliana Compagnia del Teatro della Munizione diretta da Massimo Romeo Piparo che ha offerto al pubblico italiano altri musical inediti per le nostre platee, a partire dal 1995 con *Jesus Christ Superstar* di Webber e Rice, fortunatissimo spettacolo che ha riscosso unanimità di consensi, venendo riproposto per otto stagioni consecutive, e al quale sono da aggiungere *Tommy* (1998) di Pete Townshend, *Evita* (1999), e i fortunati *My Fair Lady* (2001) e *La febbre del sabato sera* (2001).

L'interesse del pubblico per un modello di spettacolo teatrale recitato, cantato e ballato ha fatto sì che anche un maestro della regia di prosa si facesse tentare dall'esperimento che, naturalmente, è stato coronato da un ottimo successo. Nel 1998 Giuseppe Patroni Griffi ha firmato la regia di *Hollywood, ritratto di un divo* di Guido Morra, su musiche di Gianni Togni, un interessante prototipo di musical tutto italiano che, affidato all'interpretazione di Massimo Ranieri, ha costituito l'ennesima testimonianza della vitalità e dell'interesse del genere.

Bibliografia essenziale*

Malgrado il teatro di regia sia divenuto un fenomeno di rilevante interesse nella storiografia di settore, ancora poco numerosi sono gli studi scientifici e critici a esso dedicati. Fino alla fine degli anni Ottanta, in particolare, gli studi aggiornati e completi sull'argomento erano scarsissimi: a tale lacuna ha cercato di porre rimedio la collana i «Quaderni di Gargnano», da me diretta a partire dal 1992, che, sulla base di seminari residenziali dedicati annualmente a una delle figure dominanti della regia italiana contemporanea, ha prodotto nove volumi, ciascuno dedicato a uno dei «protagonisti del teatro contemporaneo», come recita il sottotitolo della serie. Fatta eccezione per Visconti, scomparso in anni non recenti, i registi presenti nella collana sono gran parte delle figure esaminate criticamente nel presente volume: Strehler, Squarzina, de Bosio, Patroni Griffi, Missiroli, Ronconi, Scaparro, Castri, Garinei. Ciascun volume presenta una prima parte di saggi che sondano in profondità gli aspetti più interessanti della produzione dell'artista, cui segue una seconda parte di dibattito che chiama in causa direttamente il regista cui il libro è dedicato e i suoi collaboratori artistici. Una accurata documentazione bibliografica e teatrografica completa il volume.

A tale collana, edita dall'editore Bulzoni in Roma, mi pare opportuno rimandare in primo luogo il lettore - anche non specialistico - per personali approfondimenti sui lunghi e complessi itinerari compiuti da ogni singolo artista, mai in precedenza analiticamente o ordinatamente ricostruiti.

A una prospettiva generale si richiama, invece, il decimo volume della collana, che riconsidera l'opera dei maestri della regia da un punto di vista critico e problematico allo scopo di mettere in luce il significato del teatro di regia in Italia alla fine del secolo XX: AA.VV., *Il teatro di regia alle soglie del Terzo Millennio*, a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma 2001.

Sulle **teorie registiche europee** che si pongono a monte della nascita della regia italiana si veda in primo luogo Umberto Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972.

Per l'agilità della consultazione, essendo articolata per voci e corredata da bibliografia, molto utile è anche l'*Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Atti sani, Feltrinelli, Milano 1980.

Sull'operato di **Luchino Visconti** il primo strumento di studio indispensabile è Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Cappelli, Bologna 1979, vol. I (1936-1953) e vol. II (1954-1976) che raccoglie in ordine cronologico per spettacolo i dati e i documenti relativi a ciascuna messinscena, nonché stralci di rassegna stampa dell'epoca.

Una vasta raccolta di testimonianze dell'artista sulla sua attività registica teatrale e cinematografica è in: *Leggere Visconti*, a cura di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, Amministrazione provinciale, Pavia 1976.

Utili per un inquadramento del regista tra i fondatori della regia sono i profili critici di Gianni Randolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 1981 e di Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un pro filo critico*, Marsilio, Venezia 1996.

Anche su **Giorgio Strehler** punto di partenza imprescindibile sono gli scritti registici raccolti in parte in: Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, Feltrinelli, Milano 1974, cui si devono aggiungere, almeno, *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, Piccolo Teatro di Milano/Teatro d'Europa, Milano 1988, e *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni, Roma 1992.

Sotto il profilo critico è da vedersi il «Quaderno di Gargnano», AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma 1997, cui è stato aggiunto un secondo volume, AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte seconda. Contributi critici*, Bulzoni, Roma 1998.

Uno strumento di studio agile e aggiornato che ricostruisce l'attività registica di Strehler in modo completo e orga-

nico è il volume di Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, Mursia, Milano 2002.

Per la conoscenza del lavoro di **Luigi Squarzina**, regista, drammaturgo e studioso di teatro, grande peso hanno gli scritti del regista stesso, in primo luogo quelli contenuti nel volume *Da Dioniso a Brecht*, Il Mulino, Bologna 1988. Ancora si devono ricordare le riflessioni critiche che stanno a monte delle sue regie pirandelliane e shakespeariane: *Questa sera Pirandello*, Marsilio, Venezia, 1991 e *Da Amleto a Shylock. Note di regia*, Bulzoni, Roma 1995.

Fra i contributi critici di spicco figurano il «Quaderno di Gargnano», AA.VV., *Luigi Squarzina e il suo teatro*, a cura di Laura Colombo e Federica Mazzocchi, Bulzoni, Roma 1996, il volume di studi AA.VV., *Passione e dialettica della scena*, a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa, Bulzoni, Roma 1994.

Su **Gianfranco de Bosio** si vedano le dense pagine a lui dedicate da Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 415-473, e il profilo critico esaustivo che si ricava dal «Quaderno di Gargnano» a lui dedicato: AA.VV., *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma 1995.

L'attività registica di **Aldo Trionfo** è stata di recente oggetto del volume di AA.VV., *Il teatro di Aldo Trionfo*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 2002 che ne offre una ricostruzione cronologica abbastanza ampia. Interessanti per lo studio della poetica del regista sono le pagine a lui dedicate da Enrico Groppali, *Il teatro di Trionfo*, Missiroli, Cobelli, Marsilio, Venezia 1977, pp. 15-28, 33-70, 112-136, 144-152, 159-173, 199-203.

Per una conoscenza analitica del lavoro di **Giuseppe Patroni Griffi** si veda innanzitutto il «Quaderno di Gargnano» a lui dedicato: AA.VV., *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma 1998. Incentrata sull'attività drammaturgica, ma con continui riferimenti alla fisionomia di Patroni Griffi come uomo di teatro completo è l'*Introduzione* di Paolo Bosisio a: Giuseppe Patroni Griffi, *Tutto il teatro*, Mondadori, Milano 1999.

Per un inquadramento complessivo dell'opera registica di **Mario Missiroli** si veda in primo luogo il consueto «Quaderno di Gargnano», AA.VV., *Mario Missiroli e il suo teatro*, a cura di Mariagabriella Cambiaghi, Bulzoni, Roma 1997. Gli anni della direzione del teatro Stabile di Torino sono stati oggetto di studi analitici da parte dell'ambiente universitario torinese, che ha dedicato al regista numerose pubblicazioni monografiche. Fra le altre: Roberto Alonge, *Missiroli: «I giganti della montagna»*, Multimmagini, Torino 1980; Paolo Bertetto, *La scena spettrale. L'allestimento di «Verso Damasco» di Mario Missiroli*, Multimmagini, Torino 1981; Stefano Bajma Griga, *Scena disgusto e clandestinità. Due allestimenti di Mario Missiroli: «Les bonnes» di Genet e «Musik» di Wedekind*, Liberoscambio, Firenze 1983. Per la sua personalità sfuggente poco studiato è **Giancarlo Cobelli**: su di lui si veda il già citato Enrico Groppali, *Il teatro di Trionfo*, Missiroli, Cobelli, cit., pp. 29-32, 174-198, mentre sugli esordi della sua regia in seno alla Comunità Teatrale Emilia Romagna si veda Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-1977)*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, pp. 314-377.

Di **Maurizio Scaparro** è da vedersi la biografia critica di Paolo Emilio Poesio, *Maurizio Scaparro. L'utopia teatrale*, Marsilio, Venezia 1987 e il solito «Quaderno di Gargnano», AA.VV., *Maurizio Scaparro e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi, Bulzoni, Roma 2000.

L'attività registica di **Luca Ronconi** degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta è dettagliatamente analizzata da Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Einaudi, Torino 1973, mentre un'analisi circostanziata di alcuni spettacoli successivi è offerta dal numero monografico su Ronconi de «Il castello di Elsinore», anno VI, n. 18, 1993. Un profilo esaustivo del regista è contenuto nel «Quaderno di Gargnano», AA.VV., *Luca Ronconi e il suo teatro*, a cura di Isabella Innamorati, Bulzoni, Roma, 1996² e nel recentissimo e aggiornato Livia Cavaglieri, *Invito al teatro di Luca Ronconi*, Mursia, Milano, in corso di pubblicazione.

La conoscenza dell'opera registica di **Massimo Castri** deve necessariamente prendere le mosse dagli scritti del regista: Massimo Castri, *Pirandello Ottanta*, a cura di Ettore Capriolo, Ubulibri, Milano 1981 e Massimo Castri, *Ibsenpostborghese*, a cura di Ettore Capriolo, Ubulibri, Milano 1984.

Anche su di lui esiste un «Quaderno di Gargnano»: AA.VV., *Massimo Castri e il suo teatro*, a cura di Isabella Innamorati, Bulzoni, Roma 1993. Un profilo critico completo e aggiornato di tutta la produzione registica è in Roberto Alonge, *Massimo Castri e il suo teatro - Saggio critico*, Bulzoni, Roma, in corso di pubblicazione.

Su **Egisto Marcucci** è da vedersi il capitolo a lui dedicato, *Egisto Marcucci incontra «Il Rinoceronte» di Ionesco*, in Ugo Ronfani, *Il teatro in Italia*, Spirali, Milano 1982, pp. 37-50, mentre per l'attività allo Stabile di Genova si veda Mau-

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

rizio Giammusso, *Il teatro di Genova - Una biografia*, Leonardo Arte, Milano 2001.

Una panoramica dell'attività di **Cesare Lievi** presso il CTB di Brescia si legge in AA.VV., *Le stagioni del teatro*, a cura di Gigi Cristoforetti, Grifo edizioni, Brescia 1995, mentre una monografia ricca di documenti dello stesso Lievi è AA.VV., *Dedica: monografia teatrale dedicata a Cesare Lievi*, a cura di Gianfranco Capitta e Roberto Canziani, Associazione provinciale per la prosa, Pordenone 1996.

Una panoramica complessiva sul teatro leggero italiano è offerta da Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Sommarè (a cura di), *Follie del varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, Feltrinelli, Milano 1980.

Sulla commedia musicale di **Garinei e Giovannini** è da vedersi innanzitutto il «Quaderno di Gargnano»: AA.VV., *Il teatro di Garinei e Giovannini*, a cura di Mariagabriella Cambiaghi, Bulzoni, Roma 1999, cui va aggiunto il volume di Lello Garinei e Marco Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, Rizzoli, Milano 1985, interessante soprattutto per il ricchissimo corredo iconografico.

L'attività dei registi delle ultime generazioni non è registrata in contributi critici monografici: per lo studio delle loro esperienze è ancora necessario rifarsi a opere di impianto più generale, fra le quali si vedano Oliviero Ponte da Pino, *Il nuovo teatro italiano (1975-1988)*, La Casa Usher, Firenze 1988, Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, Bulzoni, Roma 1996, Stefania Chinzari - Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana*, Castelvecchi, Roma 2000.

Accanto a ciò è necessario il rimando alle riviste specialistiche e alle pubblicazioni bibliografiche, cui va aggiunto l'annuale pubblicazione de «Il Patalogo», a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano dal 1979.

* Le citazioni nel testo sono tratte dalle opere dei registi indicate in bibliografia.

Indice dei nomi

Achard, Marcel 70
 Adamov, Arthur 109
 Albertazzi, Giorgio 77, 136, 158, 159
 Alberti, Carmelo 106
 Alfieri, Vittorio 74, 76, 119, 120, 170
 Allegri, Eugenio 167, 168
 Almirante, Luigi 76
 Alonge, Roberto 102
 Anderson, Robert 93
 Andreini, Giovan Battista 144
 Anouilh, Jean 70, 100
 Antoine, André 14, 15-18, 26, 33, 56, 63
 Antonicelli, Franco 132
 Antonioni, Michelangelo 138
 Antonutti, Omero 97
 Appia, Adolphe 30-33, 55, 59
 Aristofane 114, 127, 141, 143
 Artaud, Antonin 41-44
 Ashman, Howard 183
 Asti, Adriana 109, 117, 122, 126

Bakst, Léon 30
 Balla, Giacomo 39
 Balzac, Honoré de 68
 Banti, Anna 99
 Barba, Eugenio 165
 Barendson, Maurizio 115
 Baricco, Alessandro 167
 Barlach, Ernst 45
 Barrault, Jean-Louis 101
 Barrow, John David 148, 149
 Bartoli, Marcello
 Baty, Gaston 60
 Beaumarchais, Pierre-Augustin 75
 Beckett, Samuel 109, 126
 Becque, Henri 114
 Belcari, Feo 101
 Bellini, Vincenzo 78
 Bellonci, Monica 106
 Benassi, Memo 72, 77
 Bene, Carmelo 112, 115
 Bennet, Michael 183
 Bentley, Eric 104
 Beolco, Angelo *vedi* Ruzante
 Bergamasco, Sonia 131
 Bernhard, Thomas 163
 Bernstein, Leonard 183

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Betteloni, Vittorio 167
Betti, Ugo 99
Bolognini, Mauro 114
Bonacelli, Paolo 122
Bosetti, Giulio 111, 118
Boutet, Eduardo 55
Bragaglia, Anton Giulio 60, 62-64, 67
Braghieri, Mario 159
Bramieri, Gino 182
Brancati, Vitaliano 117
Branciaroli, Franco 106, 112, 113
Braque, Georges 29
Brecht, Bertolt 48-51, 86, 87, 101, 103, 111, 136, 158
Bregni, Paolo 87
Breton, André 40
Brignone, Lilla 117
Bruno, Giordano 144
Brusati, Franco 126
Buazzelli, Tino 86-87, 155
Büchner, Georg 127, 171
Bulgakov, Sergej Nikolaevič 98

Cain, James 69
Calderón de la Barca, Pedro 144
Caldwell, Erskine 70
Calindri, Ernesto 180
Callas, Maria 78
Camus, Albert 135
Cangiullo, Francesco 38
Čapek, Karel 146
Capparoni, Kaspar 118-119
Caprioli, Vittorio 116, 118
Carraro, Tino 88
Carrière, Jean-Claude 173
Casey, Warren 184
Catri, Massimo 77, 131, 150-155, 169
Cecchi, Emilio 70
Čechov, Anton 19, 20, 78, 82, 90, 137, 145, 156
Celi, Adolfo 93
Cervantes, Miguel de 135
Chanel, Coco 68
Chelli, Alida 183
Chiari, Walter 180
Chiesa, Ivo 96
Chronegk, Ludwig 11
Cobelli, Giancarlo 126-132, 150
Cocteau, Jean 67, 70, 109
Colciaghi, Ebe 83
Coltellacci, Giulio 180, 181, 182
Compagnone, Luigi 157, 157
Copeau, Jacques 51-52, 64
Copi 122
Corgi, Azio 106
Cortese, Valentina 91
Costa Giovangigli, Orazio 61-62, 67, 93, 114, 138
Craig, Edward Gordon 30, 33-37, 56
Crimp, Martin 163
Crippa, Giovanni 118
Cuccarini, Lorella 184

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Cuomo, Franco 134
Curino, Laura 164, 167

D'Abbraccio, Mariangela 119
Dalcroze, Jacques 29
Dali, Salvador 76
Damiani, Luciano 84, 90, 104, 157
D'Amico, Silvio 60-61, 62, 64, 65, 67, 72
D'Annunzio, Gabriele 54-56, 57, 59, 111, 114, 128
Dante, Nicholas 183
Dapporto, Carlo 179
D'Azeglio, Massimo 113
De Bernart, Enzo 96
De Bosio, Gianfranco 92, 100-107
Debussy, Claude 28, 30
De Chirico, Giorgio 28, 125
Decroux, Etienne 127
De Filippo, Eduardo 119
Degli Esposti, Piera 128
Dell'Orto, Italo 156
De Lullo, Giorgio 72, 77, 116, 138
Depero, Fortunato 39
De Santis, Giuseppe 166
De Sica, Vittorio 72
Diaghilev, Sergej Pavlovič 28-29, 56
Diana, Lucio 166
Donizetti, Gaetano 78
Dorelli, Johnny 182
Dostoevskij, Fedor 68, 148
Dumas, Alexandre 173
Dumas, Alexandre (figlio) 112
Duncan, Isadora 29
Durano, Giustino 118

Eliot, Thomas Stearns 119
Enriquez, Franco 138
Erdman, Nikolaj 156
Eschilo 141, 142, 143, 168
Euripide 97, 141, 143, 151, 153, 154, 168

Fabbri, Diego 101
Fabbri, Marcella 164
Fabbri, Marisa 113, 114
Fabrizi, Aldo 181
Faggi, Vico 96
Falk, Rossella 116
Farquhan, George 105
Fassbinder, Rainer Werner 120
Ferilli, Sabrina 183
Ferrari, Paolo 184
Ferrati, Sarah 114
Ferrero, Mario 116
Ferse, Alessandro 108
Ferzetti, Gabriele 117
Feydau, Georges 126
Fiastri, Iaia 182
Fokin, Michael 28
Ford, John 79, 112
Fort, Paul 25, 33, 56

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Fortunato, Valentina 109
Fracanzani, Michelangelo 136
Francia, Roberto 132, 134
Frigerio, Ezio 86, 88
Fuchs, Georg 30

Gadda, Carlo Emilio 148, 173
Galloni, Giannino 109
Gambara, Veronica 169
Garavaglia, Ferruccio 55
García Lorca, Federico 108
Garella, Nanni 169-173
Garinei, Pietro 176-183
Gassman, Alessandro 184
Gassman, Vittorio 67, 69, 72, 76, 77, 93, 94, 138
Gazo, Michael Vincent 93
Genet, Jean 109, 132, 151
Georg II di Sachsen-Meiningen 11, 14
Ghelderode, Michel de 109
Ghirelli, Antonio 115
Gibson, William 93
Giglio, Tommaso 115
Ginzburg, Natalia 79
Giovannini, Sandro 176-182
Gluck, Christoph Willibald 78
Goethe, Johann Wolfgang 79, 151, 161, 165
Goggi, Loretta 184
Goldoni, Carlo 35, 77, 82, 83, 85, 86, 101, 105, 106, 119, 123, 124, 129, 131, 136, 137, 145, 151, 154, 171
Gombrowicz, Witold 122
Goodrich, Frances 105
Gozzi, Alberto 173
Gozzi, Carlo 130, 157
Gramsci, Antonio 53, 54
Grassi, Paolo 67, 75, 102
Gravina, Carla 130
Graziosi, Franco 91
Grimmelshausen, H.J.C. von 114
Gropius, Walter 47
Grotowski, Jerzy 127
Guarnieri, Annamaria 123, 124
Guerrieri, Gerardo 67, 69, 75
Guicciardini, Roberto 156

Hackett, Albert 105
Händel, Georg Friedrich 106
Hasenclever, Walter 45
Hemingway, Ernest 70
Herzog, Werner 106
Hofmannsthal, Hugo von 143, 146, 158, 160, 161
Hölderlin, Friedrich 160
Holz, Arno 145
Hubay, Miklós 113

Ibsen, Henrik 26, 111, 113, 144, 151, 152, 154, 163, 174
Icres, Ferdinand 17
Ionesco, Eugène 109, 158, 161

Jacobs, Jim 184
Jacopone da Todi 171

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

James, Henry 148
Jannuzzo, Gianfranco 182
Jarry, Alfred 26
Job, Enrico 123, 124
Jonasson, Andrea 87
Jouvet, Louis 60

Kenan, Amos 109
Kessler, Alice e Ellen 120
Kezich, Tullio 159
Kingsley, Sidney 93
Kirkland, John 70
Kirkwood, James 183
Kleist, Heinrich von 141, 151, 161
Kokoschka, Oskar 45
Korsakov, Rimskij 28
Kramer, Gorni 180
Kraus, Karl 146, 147

La Capria, Raffaele 115
Lancaster, Burt 106
Laterza, Vito 95
Lavia, Gabriele 89, 117
Lawrence, Claudia 110
Lazzarini, Giulia 131
Lecoq, Jacques 101
Lievi, Cesare 159-163
Lievi, Daniele 159
Lionello, Alberto 97, 98, 100
Lo Monaco, Sebastiano 118, 119
Longhi, Pietro 78
Lugné-Poe, Aurélien 26, 41, 56
Luzzati, Emanuele 102, 108, 115, 156, 157

Macario, Erminio 179
Machiavelli, Niccolò 123, 125, 156
MADERNA, Bruno 116
Maeterlinck, Maurice 23, 26
Maggio, Pupella 117, 119
Magnani, Anna 176
Magni, Luigi 182
Majakovskij, Vladimir 155
Mallarmé, Stéphane 23-24, 30
Mallory, Jay 69
Mamet, David 171
Manfredi, Nino 181
Marceau, Marcel 101
Marchi, Virgilio 58
Marconi, Saverio 183-184
Marcucci, Egisto 155-159
Marinetti, Filippo Tommaso 37, 38
Marinoni, Laura 118
Marivaux, Pierre de 119
Marlowe, Christopher 114
Marx, Karl 48
Masiero, Laretta 179
Massari, Lea 181
Massine, Leonide 28
Mastandrea, Valerio 183

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Mastelloni, Leopoldo 117, 120
Mastroianni, Marcello 72, 77
Matisse, Henri 28
Mauri, Glauco 111, 137, 158, 171
Mazzonis, Cesare 145
Medina, Flora 179
Medioli, Enrico 116
Mejerchol'd, Vsevolod 27-28, 39, 155, 156
Meneghello, Luigi 167
Menkel, Alan 183
Micol, Pino 133, 134, 135
Middleton, Thomas 139
Migliorini, Bruno 9
Miller, Arthur 74, 77, 131, 163
Milo, Sandra 117
Mirö, Joan 28
Mishima, Yukio 155
Missiroli, Mario 121-126, 154, 173
Molière 98, 101, 105, 119
Montesano, Enrico 182, 183
Morandi, Giorgio 78
Morelli, Rina 71, 76, 77
Moretti, Marcello 83
Moriconi, Valeria 112, 118, 130, 152, 158
Morlacchi, Lucilla 72
Morra, Guido 184
Mozart, Wolfgang Amadeus 78, 106

Nabokov, Vladimir 148, 149
Navello, Beppe 173-174
Nemirovic-Dàncenko, Vladimir 19, 61
Nijinskij, Vaslav 28, 30
Nutti, Franca 111

Occhini, Ilaria 118
O'Neill, Eugene 93, 146
Orsini, Umberto 131
Osborne, John 130, 170
Osiris, Wanda 113, 177, 179
Otto, Teo 86
Otway, Thomas 105

Pagnani, Andreina 71, 180
Palazzeschi, Aldo 156
Pandolfi, Vito 75
Pani, Corrado 113
Paolini, Giulio 125
Paolini, Marco 167, 168
Parenti, Franco 103
Pasolini, Pier Paolo 143
Patroni Griffi, Giuseppe 115-120, 184
Pavese, Cesare 70
Pavlova, Tatiana 58, 72
Pellico, Silvio 113
Picasso, Pablo 28
Piccoli, Fantasio 108
Pinter, Harold 79
Piparo, Massimo Romeo 184
Pirandello, Luigi 35, 56-59, 98, 100, 117, 118, 123, 137, 146, 151, 154, 161, 172, 174

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Piscator, Erwin 46-47, 48
Pitoeff, Georges 41, 60
Pizzi, Pierluigi 104, 106
Plauto, Tito Maccio 179
Poli, Paolo 110
Poliziano 101
Porta, Carlo 111
Praga, Marco 99
Prampolini, Enrico 39
Prévert, Jacques 109
Proclemer, Anna 117
Proietti, Gigi 182
Proust, Marcel 68
Puccini, Giacomo 78

Quartucci, Carlo 150
Queneau, Raymond 158

Racine, Jean 144
Ranieri, Massimo 120, 136, 137, 184
Rascel, Renato 178
Ratto, Gianni 83
Reimann, Aribert 148
Reinhardt, Max 60
Renoir, Jean 68
Ricci, Renzo 77, 91
Rice, Tim 184
Rigillo, Mariano 117, 118, 119
Ripellino, Angelo Maria 155
Robbins, Jerome 183
Romains, Jules 93
Ronconi, Luca 104, 107, 114, 138-149
Rosi, Francesco 115
Rossellini, Roberto 136
Rossi Stuart, Kim 131
Rosso di San Secondo, Pier Maria 99
Rostand, Edmond 134
Roversi, Roberto 111
Rowley, W. 139
Ruccello, Annibale 126
Ruggeri, Ruggero 72, 76
Ruzante 101, 102, 107

Sade, marchese di 130
Salce, Luciano 93
Salgari, Emilio 111, 173
Sanguineti, Edoardo 139
Santarelli, Mario 136
Santuccio, Gianni 91
Sartre, Jean-Paul 70, 96, 120
Savinio, Alberto 126, 158
Scala, Delia 179, 180
Scaparro, Maurizio 132-137
Scarpati, Giulio 183
Schehadé, Georges 110
Schiller, Friedrich 11, 170
Schirinzi, Tino 130
Schnitzler, Arthur 151
Scribe, Eugène 14

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Seneca, Lucio Anneo 94, 144, 153
Sermonti, Vittorio 123
Shakespeare, William 11, 74, 76, 88, 90, 96, 99, 100, 111, 119, 129, 130, 131, 133, 134, 156, 166, 172
Shaw, George Bernard 96
Simoni, Renato 64-65
Sofocle 113, 153, 158
Soleri, Ferruccio 84
Sondheim, Stephen 183
Spontini, Gaspare 78
Squarzina, Luigi 67, 92-100, 102, 104, 105, 138
Stanislavskij, Konstantin Sergeevič 14, 19-22, 27, 56, 58, 59, 63, 155
Steinbeck, John 93
Stendhal 68
Stoppa, Paolo 71, 76, 77, 100, 119
Strauss, Richard 78, 145
Stravinskij, Igor 28, 49, 106
Strehler, Giorgio 50, 67, 68, 75, 77, 80-91, 92, 99, 104, 105, 119, 121, 124, 127, 134, 138, 145, 154, 155, 171
Strindberg, August 151, 161, 171, 174

Talli, Virgilio 53-54, 55
Tarasco, Roberto 164, 166
Tardieu, Jean 109
Tatlin, Vladimir 39
Teocrito 101
Terlizzi, Aldo 118
Terzoli, Giovanni 182
Testori, Giovanni 79
Tieck, Ludwig 160
Tofano, Sergio 54, 77
Tognazzi, Gian Marco 184
Togni, Gianni 184
Tolstoj, Lev Nikolaevič 19
Tornello, Mario 106
Toscanini, Arturo 74
Tosi, Piero 78
Townshend, Pete 184
Trakl, Georg 160
Traversi, Giannino Antona 69
Trionfo, Aldo 108-115, 155
Trovaioli, Armando 181, 182
Tumiatei, Gualtiero 77
Tzara, Tristan 40

Unruh, Fritz von 45

Vacis, Gabriele 165-169
Vaime, Enrico 182
Valdarini, Mario 114
Valeri, Franca 116, 120
Valli, Alida 118
Valli, Romolo 109, 117
Valori, Bice 181
Verdi, Giuseppe 68, 78, 106, 131
Verga, Giovanni 17, 68
Vilar, Jean 104
Villi, Olga 72
Visconti, Luchino 67-79, 92, 105, 109, 116, 119, 145
Vitrac, Roger 41
Vitti, Monica 114

STORIA DELLA REGIA TEATRALE IN ITALIA (AZIMUT)

Vittorini, Elio 70

Viviani, Raffaele 119

Wagner, Richard 24, 74, 106, 145, 162

Webber, Andrew 184

Wedekind, Frank 158

Weiss, Peter 123

Wilde, Oscar 126

Wilder, Billy 184

Williams, Tennessee 77

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy 122

Wouk, Herman 93

Yourcenar, Marguerite 130, 136

Zanetti, Giancarlo 97

Zangrandi, Ruggero 96

Zeffirelli, Franco 106

Zola, Emile 14, 16

Zorzi, Ludovico 101, 102