

# Il teatro di regia

Genesi ed evoluzione (1870-1950)

A cura di Umberto Artioli

DIPARTIMENTO DI LINGUISTICA LETTERATURA E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE.
REGISTRO INGRESSO
N. ....
REGISTRO INVENTARIO
N. 3689



I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore  
via Sardegna 50,  
00187 Roma,  
telefono 06 42 81 84 17,  
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:  
<http://www.carocci.it>



Carocci editore

## Indice

Questo volume fa parte della serie "Le dimensioni del teatro" diretta da Roberto Alonge.

Nella stessa serie sono usciti:

*Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, di Franco Perrelli  
*L'attività teatrale e musicale in Italia*, di Alberto Bentoglio

Sono in preparazione:

*L'attore*, di Luigi Allegri  
*Lineamenti di antropologia teatrale*, di Roberto Tessari  
*Il teatro sociale*, di Claudio Bernardi

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto.

1<sup>a</sup> edizione, marzo 2004  
© copyright 2004 by Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel marzo 2004  
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 88-430-2929-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

	Introduzione di <i>Umberto Artioli</i>	11
1.	I primordi della regia in Europa di <i>Elena Randi</i>	19
1.1.	Il sistema capocomicale italiano attorno a metà Otto- cento	19
1.2.	Allestimenti d'avanguardia francesi ante 1870	22
1.3.	Il caso della Germania e dell'Inghilterra	26
2.	L'avvento della regia naturalista di <i>Elena Adriani</i>	31
2.1.	I Meiningen, la compagnia del duca	31
2.2.	Antoine e il Théâtre Libre	36
3.	Il regista pedagogo: Stanislavskij di <i>Elena Adriani</i>	43
3.1.	Il <i>metteur en scène</i> e l'attore	43
3.2.	La nascita del Sistema	50
4.	La messinscena simbolista di <i>Paola Degli Esposti</i>	57
4.1.	Le premesse teoriche	57
4.2.	La scena simbolista francese: da Paul Fort a Aurélien Lugné-Poe	60

4.3.	Il teatro simbolista in Russia: i primi esperimenti di Mejerchol'd	65
5.	I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig di <i>Paola Degli Esposti</i>	69
5.1.	Georg Fuchs: la scena dell' <i>Erlebnis</i>	69
5.2.	La scena ritmica di Adolphe Appia	72
5.3.	Edward Gordon Craig: l'arte del teatro	76
6.	L'antitecnologismo espressionista: la scena in funzione dell'attore di <i>Cristina Grazioli</i>	83
6.1.	Max Reinhardt. La rinascita del teatro dallo spirito del sogno	83
6.2.	La scena espressionista	89
6.3.	La scena Sturm	92
6.4.	La regia espressionista: evoluzione e approdi	95
	Sezione iconografica	99
7.	Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica di <i>Cristina Grazioli</i>	111
7.1.	Lo spettacolo futurista	111
7.2.	Il clima futur-costruttivista in Russia e la biomeccanica di Mejerchol'd	116
7.3.	Il Bauhaus	122
8.	Jacques Copeau tra spettacolo e pedagogia di <i>Umberto Artioli</i>	129
8.1.	Le premesse letterarie: la fondazione del Vieux Colombier	129

8.2.	Le sirene della teatralità: l'idea di un palcoscenico astratto	134
8.3.	La fuga dalla metropoli: il soggiorno in Borgogna e il teatro-festa	138
9.	Eteronomia dell'arte: il teatro politico di <i>Simona Brunetti</i>	143
9.1.	Agit-prop, teatro d'agitazione e propaganda	143
9.2.	Erwin Piscator e il teatro politico	145
9.3.	Il teatro epico di Bertolt Brecht	147
10.	Antonin Artaud e il Teatro della Crudeltà di <i>Umberto Artioli</i>	155
10.1.	La scissione interiore: il Surrealismo come salvezza	155
10.2.	Una palingenesi collettiva: il Teatro della Crudeltà	161
10.3.	Sprofondamento e riemersione: il viaggio nella follia	168
11.	L'anomalia italiana di <i>Simona Brunetti</i>	173
11.1.	La regia come avallo del testo	174
11.2.	Il "teatro teatrale"	178
11.3.	La nascita della regia in Italia	179
	Bibliografia	187

## L'anomalia italiana

di *Simona Brunetti*

Mentre nel resto d'Europa si sviluppa l'esigenza di una figura iniziatrice, il regista, che organizza il dettato spettacolare in base a una visione d'insieme, sulla scena italiana continua a prevalere l'attore di tradizione. È vero che nell'ultimo scorcio del XIX secolo l'assoluta autonomia artistica della recitazione rispetto all'opera drammaturgica, attuata dalla prassi del Grande Attore ottocentesco, ripiega verso posizioni più moderate, e l'attore italiano tende per lo più a definirsi come interprete del dettato dell'autore. In realtà, sfruttando le risorse del mestiere per aggirare i testi in una direzione intimista, preferisce stimolare il culto della propria persona e della propria abilità artistica, anziché puntare sulla forza cogente della partitura drammatica.

A dominare i primi decenni del nuovo secolo è una figura d'attore caratterizzata dal possesso di un ormai secolare patrimonio di ritmi, atteggiamenti, gesti, controgesti, modulazioni vocali, ma anche da un drastico restringimento delle possibilità d'espressione. Poiché il nuovo clima teatrale sembra precludere il dispiegamento degli effetti scenici, l'attore passa da una recitazione di tipo deittico-descrittivo, che vede nella "posa" il momento di maggiore intensità emotiva, a un'interpretazione più interiorizzata e allusiva. Costruendo il personaggio attraverso una sequenza di micro-gesti che, nel loro complesso, riproducono la dimensione psicologica dell'opera, egli agisce come tramite del testo, che non viene più "rappresentato" ma fatto "sentire". La centralità della presenza attorica viene amplificata anche dal peso irrilevante della drammaturgia italiana contemporanea a fronte della tipica produzione francese, che associa scioltezza di scrittura, ritmo, brio e domina incontrastata sulle nostre scene fino alla metà del Novecento.

Nel dualismo che contrappone l'attore allo scrittore, impedendo al teatro italiano di aprirsi a un'effettiva esperienza registica, la figura recitativa egemone, comunemente definita il *mattatore*, conserva la sua *leadership*, anche se attorno a lui si moltiplicano tentativi di im-

brigliarne l'assoluto decisionismo. Se da un lato nascono compagnie definite di "insieme", che puntano sull'integrazione di un certo numero di interpreti di qualità, coordinati dalla figura di un "direttore", dall'altra ci si sforza di procedere, anche se in maniera lenta e disomogenea, all'abolizione del sistema gerarchico costituito dai ruoli.

## I I. I

## La regia come avallo del testo

Quando Virgilio Talli (1858-1928) viene chiamato a dirigere la più moderna e prestigiosa compagnia del primo Novecento, la Talli-Gramatica-Calabresi, è consapevole che ridurre sul piano contrattuale l'ampia gamma dei "ruoli" a tre sole categorie (*parti primarie, secondarie e senza eccezione*) rischia di suscitare notevoli resistenze da parte degli attori. Tuttavia è determinato a imporre le proprie decisioni per quanto riguarda la distribuzione delle parti. Gli slanci innovativi del nostro più sensibile precursore del *metteur en scène* si rivelano pienamente nell'incontro con la drammaturgia di Gabriele D'Annunzio. In questo periodo il grande drammaturgo pescarese sogna, sulle orme wagneriane, l'opera teatrale unitaria, nuovi attori, nuovi spettatori e un allestimento scenico non scontatamente tradizionale.

*La figlia di Iorio* (1904) doveva essere inizialmente interpretata da Eleonora Duse (1858-1924), la più grande e sensibile interprete italiana del momento, per poi lasciare il posto, dopo le prime repliche, a Irma Gramatica (1867-1962). Ma al momento del debutto la Duse risulta indisponibile, cedendo il posto alla sua sostituta. La Gramatica recita la parte di Mila di Codro per pochi mesi, dopo di che le subentra la giovanissima Teresa Franchini (1881-1972), a cui in prima istanza è assegnata la parte di Candia della Leonessa, la madre di Ali-gi. A questo punto il dramma dannunziano, privo di *mattatori*, diviene il primo prodotto del nascente teatro di regia. Da buon *organizzatore* (un termine usato nell'epoca per indicare la figura del *protoregista*), Talli punta a uno spettacolo di insieme in cui l'attore risulta sottomesso a un'interpretazione del testo definita nelle sue linee generali dal direttore dell'allestimento. La prassi scenica della tradizione italiana esigeva che il personaggio venisse ricalcato sulle caratteristiche dell'attore deputato al compito della sua incarnazione. Talli, invece, chiede a un'attrice ventisettenne di ricoprire una parte di madre di mezz'età e trova i suggerimenti idonei per sbloccare il disagio interpretativo; impone prove lunghe e pazienti, un evento decisamente insolito per l'epoca; rivela i valori umani, lirici e pittorici dell'opera;

coordina spinte e pulsioni dei singoli pur di garantire che si realizzi ciò che è iscritto nel testo. Se in altri lavori rappresentati sotto la sua direzione rivela talune rigidità nei suggerimenti proposti agli attori, è perché si ritiene il responsabile della messinscena, l'unico interprete del testo da rappresentare.

Ma altro è il panorama medio della scena italiana contro cui, sin dagli esordi della sua carriera di critico, storico e cronista teatrale, prende posizione Silvio D'Amico (1887-1955). Funzionario del ministero della Pubblica Istruzione e segretario della Commissione per l'Arte drammatica, dal 1915 denuncia il totale disinteresse dello Stato nei confronti della prosa: è sua convinzione che, con un finanziamento pubblico per la costituzione di un Teatro d'Arte, sia possibile salvare l'arte recitativa dal suo stato di degrado. Il quadro da lui disegnato è desolante. Costrette a inseguire i gusti del pubblico per ottenere maggiori incassi, le compagnie italiane optano esclusivamente per un repertorio commerciale; il nomadismo a cui le obbliga l'assenza di Teatri Stabili riduce al minimo il tempo delle prove. Nei rari casi in cui si rappresenta un classico, si tratta pur sempre di messinscena generiche, per di più poco rispettose dell'integrità del copione originario.

Ossessionato dall'idea di subordinare gli attori alla partitura drammatica, D'Amico si affianca al piccolo ma significativo gruppo di autori che, nello scorcio degli anni venti, si fanno capocomici, nell'intento di ribadire, anche sul piano produttivo, la superiorità della creazione letteraria sul puro mestiere. Il suo *Direttore* ideale è un uomo di cultura coadiuvato da uno o più *metteurs en scène* per la direzione tecnica, ma in grado di concentrare su di sé tutti i poteri, dalla scelta del repertorio alla distribuzione delle parti, dall'indicazione del taglio interpretativo alla definizione dei compiti di scenografi, costumisti e illuminotecnici.

Nel *Tramonto del grande attore* (1929) D'Amico si schiera contro il *mattatore* e lancia un appello esplicito per la creazione di una figura quale quella del *metteur en scène*, presente all'estero ma ancora sconosciuta sui palcoscenici italiani. Il libro è un vero e proprio manifesto a favore della regia, sebbene manchi ancora nella lingua italiana il termine corrispondente, cui D'Amico ovvia con *maestro di scena*. Due anni più tardi propenderà per *inscenatore* finché, nel febbraio 1932, la rivista "Scenario" da lui diretta pubblica un articolo firmato dal filologo Bruno Migliorini, dove si avalla un neologismo, quello di *regista*, per definire la funzione della nuova figura egemone.

Nonostante abbia viaggiato per tutta Europa e ammirato gli esiti più avanzati dei più grandi allestimenti stranieri, di cui analizza la strategia spettacolare in articoli di grande finezza, la visione di D'Amico permane letteraria: contro il demiurgismo dell'attore, difende la necessità della funzione registica, non certo la sua autonomia. Per lui il regista resta il portavoce del drammaturgo, colui che, nel passaggio della parola alla scena, preserva il dettato scritturale da illiceità e arbitrio. Gordon Craig aveva sostenuto che ogni grande testo drammatico è passibile di molte interpretazioni, ognuna delle quali è lecita, a patto di prendere quota in un organismo spettacolare coerente. Per D'Amico non è così, e il tratto distintivo delle sue cronache teatrali è la difesa di un'interpretazione cogente, costruita in sintonia col taglio spiritualistico della sua formazione, contro i supposti svisamenti dei responsabili dell'allestimento. Nel 1934, sfruttando la risonanza internazionale del Convegno Volta dedicato al Teatro drammatico, cui partecipano i nomi più importanti della scena europea da Gordon Craig a Walter Gropius, da Aleksandr Tairov a Maurice Maeterlinck, D'Amico incentra la propria relazione sull'assenza dello Stato nella gestione dell'arte. A questa sollecitazione il regime fascista risponde istituendo l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove dal 1935 vengono formate nuove leve di attori e di registi, secondo gli intendimenti del suo pugnace propugnatore. Si deve a D'Amico se gran parte della nascente regia italiana continuerà a leggere nella fedeltà al testo uno dei suoi principi ordinatori.

Anche Luigi Pirandello (1867-1936) non aderirà mai alle posizioni più oltranziste della regia europea, additando nel regista il custode della volontà dell'autore. Nei suoi testi più noti, ispirati a concrete situazioni di palcoscenico, la particolare condizione del teatro, conteso tra spiritualità della scrittura e materialità dei mezzi di rappresentazione, diventa una metafora del Dramma che, sul piano metafisico, investe l'uomo: il dualismo di spirito e materia.

Nel triennio 1925-28 Pirandello fonda con altri a Roma il Teatro d'Arte, passando dalla condizione di scrittore di teatro a quella di autore-capocomico. Ad affascinarlo sono le inedite possibilità offerte da un linguaggio scenico di nuovo conio, di cui aveva cominciato a intendere il potere spiritualizzante seguendo all'estero le varie rappresentazioni del suo dramma di maggior successo, i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Nella sua appassionata sperimentazione si scontra subito con l'atteggiamento degli attori, a disagio nei confronti di un quadro scenico accuratamente studiato, dove movimenti e fisionomia del personaggio dovevano armonizzarsi con la scenografia e gli effetti luministici.

Quando scrive *Questa sera si recita a soggetto* (1929), Pirandello ha dunque alle spalle l'esperienza del capocomico, oltre che una conoscenza diretta dell'operatività registica, ormai diffusa su scala europea. Il ruolo bifronte ricoperto da Hinkfuss nel corso dell'azione esprime le perplessità dell'autore di fronte a un fenomeno dalla portata epocale: respinta nelle sue pronunce più estreme di orgia visiva o *divertissement*, la regia viene accolta nelle sue cadenze più assortite e spirituali. Con tutto ciò, Pirandello non è disposto a riconoscere al regista lo statuto di creatore, né ad estendere al suo operato la metafora teologica da lui riservata alle produzioni di natura spirituale. Infatti nella commedia non si assiste ad alcuna emancipazione dalla sfera letteraria. Rispetto allo scontro frontale tra testualità e momento rappresentativo, posto in atto nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello propone una soluzione mediana, capace di preservare il ruolo fondamentale della partitura drammatica. Il testo risulterebbe silenzioso e incomunicabile se il regista non gli infondesse carne e sangue. Ma l'artefice della scena non è affatto il tirannico concertatore di un evento racchiuso nella sua autonomia; è piuttosto il responsabile del gesto attraverso cui la scrittura letteraria assume materia senza rinunciare alle sue valenze spirituali; è la guida dell'espressività dell'attore, in modo che il suo dettato recitativo risulti solidale con l'insieme della rappresentazione.

A metà degli anni venti si delinea in Italia la fortuna dei Teatri d'Arte, sia pure in ritardo rispetto alle altre nazioni europee. A Milano alcuni "spazi d'arte" fanno la loro breve apparizione nel panorama del teatro contemporaneo, benché non allineati né sul fronte della cultura ufficiale, né su quello dell'avanguardia: la Sala Azzurra (1924-25); la Piccola Canobbiana (1924); il teatro e il circolo del Convegno (1924, 1925-31); il gruppo Palcoscenico alla Sala Sammartini (1941). A collegarli sono alcuni motivi come la dimensione ristretta del luogo teatrale, la connotazione sperimentale e la precarietà delle condizioni economiche. Tra i loro propositi sta la ripulsa del banale scenario verista (e in genere del teatro borghese ottocentesco), la selezione del repertorio, la messa a punto di un'affiatata e stabile compagnia d'insieme, lo spazio offerto alla discussione. Sebbene se ne denunci il dilettantismo, c'è chi non rinuncia a difenderne la causa. Lo stesso Pirandello sottolinea la necessità della loro esistenza per diffondere l'idea di una nuova tendenza sia nella scelta dei testi, sia nel modo di rappresentarli.

Gli "spazi d'arte" si ispirano, più o meno esplicitamente, alle intenzioni e alla poetica di Jacques Copeau, il fondatore del Vieux Colombier. In essi l'istrionismo e la smania protagonista dell'attore ot-

tocentesco cedono il posto al senso di una comunità fraterna, disciplinatamente asservita alle leggi del testo drammatico. L'esperienza dei Teatri d'Arte non è esente dalle suggestioni di alcuni movimenti letterari e filosofici europei: la Sala Azzurra punta la sua attenzione sull'uomo metafisico, inseguendo i miti del fanciullo veggente e del poeta; al Convegno ci si concentra sul frantumarsi della soggettività uscita dalla sintesi illuministico-romantica; alla Sala Sarmantini, infine, i temi battenti incalzano il senso della vita e della morte. Per tutti il teatro funziona come luogo di espressione e di confronto, ritmato su una sobria scrittura simbolica. Nell'uso connotativo di luci e colore, nella recitazione sopra o sotto le righe, la messinscena prende le distanze dal realismo in nome di un'impaginazione spaziale che favorisce l'immaginativa del pubblico, ma dove lo spartito letterario rimane comunque il principio ordinatore.

## II.2

## Il "teatro teatrale"

Dopo un esordio giovanile tra le fila del movimento futurista e la costituzione a Roma della "Casa d'Arte" per divulgare la nuova sensibilità in materia di arti plastiche e figurative, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) fonda nelle cantine di Palazzo Tittoni il Teatro degli Indipendenti (1922). Condotta in collaborazione con il fratello Carlo Ludovico, la proposta punta a un rinnovamento della tecnica scenica attraverso la felice formula di un *teatro teatrale* già avanzata da Fuchs, poi raccolta da Evreinov, Mejerchol'd e Baty.

Secondo Bragaglia il teatro deve essere sottratto al dominio dello scrittore per essere affidato a un *corago* che ne esalti appieno le istanze spettacolari: l'ideale è un teatro puro, a cui tutte le arti devono portare il loro contributo. La necessità di "riteatralizzare il teatro", le cui ragioni teoriche sono esposte in *La maschera mobile* (1926) e nel successivo *Del Teatro Teatrale ossia del Teatro* (1929), deriva dall'esigenza di adeguare la scena al ritmo dei tempi, riportando su di essa il movimento, elemento essenziale della vita moderna.

Per Bragaglia il *clima scenico* deve essere costituito da luce, colore, ambiente, rumori, voci. Nemico del *trompe-l'oeil*, egli sostiene che la tecnica teatrale moderna richiede scene plastiche, a rilievo, cioè costruite. La realizzazione di tali principi, oltre che dagli allestimenti, è testimoniata da una serie di progetti esposti nella rubrica *La pagina del macchinista* della rivista "Comoedia". Per quanto angusto fosse il palcoscenico degli Indipendenti, Bragaglia riesce a dar vita a ingegno-

si allestimenti simultanei a mutazione di cui la critica sottolinea le proprietà suggestive. Le scelte del repertorio intendono incoraggiare tutti i testi di sicura invenzione, escludendo il triviale bagaglio dei teatri commerciali ma anche i drammi di sapore intimista, mentre gli attori chiamati ad interpretarli sono dilettanti. Quello della recitazione diventa il nodo centrale della polemica che finisce per contrapporre Bragaglia a D'Amico perché, come risulta dalla gran parte delle recensioni firmate dal critico romano, l'inadeguatezza degli attori diventa la causa dell'esito negativo di alcuni spettacoli.

Come in Mejerchol'd, in Bragaglia convivono due anime: da un lato il cultore del "nuovo", attento ai fermenti sperimentali delle avanguardie; dall'altro il riteatralizzatore, intento a frugare negli anfratti della tradizione alla ricerca dei rivoli della teatralità presenti nelle epoche passate, da lui pazientemente indagati in una serie di opere ricche di fervore, anche se non sempre sorrette dalla necessaria acribia filologica. Esaltatore di tutto ciò che concerne mimica, ritmo e ostensione visiva, ammiratore della scenotecnica barocca e della Commedia dell'Arte, Bragaglia resta curiosamente freddo di fronte alle cadenze antiletterarie dell'attore ottocentesco. Se ne possono comprendere le ragioni: impegnato nella battaglia a favore della figura registica, il *mattatore*, estrema propaggine di una pratica secolare, gli appare il nemico da battere, l'ultima sacca di resistenza da debellare. Di qui il ricorso ai dilettanti, secondo una prassi che, a partire da Antoine, alimenta di sé la storia della nascente regia. Ma se Antoine poteva indirizzare i suoi attori verso gli impasti quotidiani dell'antistile naturalista, i testi selezionati da Bragaglia, molti dei quali di carattere sperimentale, richiedevano tutt'altra, e ben più ostica, maestria. Grande come scenotecnico, Bragaglia non lo è stato altrettanto come maestro degli attori, sicché l'esperienza degli Indipendenti, conclusa nel 1931, resta storicamente qualcosa di mutilo.

## II.3

## La nascita della regia in Italia

Nel secondo dopoguerra raggiungono una maturità formale sia i primi allievi-registi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, sia una nuova leva di intellettuali e operatori dello spettacolo. Il regista riesce faticosamente a imporsi sugli interpreti della grande tradizione italiana autolegittimandosi *servo fedele dell'autore*, in opposizione al disinvolto stravolgimento del testo da sempre praticato dagli attori. Ma risulta ben presto evidente che si tratta di un cambio di guardia:

il regista sembra sostituire il proprio arbitrio a quello degli esecutori. Tra agosto 1946 e marzo 1947 la rivista "Sipario" ospita un acceso dibattito sull'argomento, tentando di chiarire la funzione del regista nei riguardi dello spettacolo, soprattutto chiedendosi se la nuova figura abbia diritto a una piena autonomia nel rimaneggiamento del copione messo in scena.

Il regista viene definito «catalizzatore dello spettacolo», ossia colui che unifica, attraverso la sua personale interpretazione, l'opera di tutti i collaboratori, sia artistici che tecnici. Nonostante si prendano in considerazione diversi gradi di autonomia espressiva, l'opzione a favore della fedeltà al testo è la costante dei diversi interventi. Poco importa se le formulazioni addotte si dispieghino a ventaglio, passando dal rispetto del nucleo ispirativo (o timbro originale del dramma), al commento-traduzione filologica in chiave contemporanea. In quasi tutti gli interventi rimane fermo il rifiuto di considerare il testo un pretesto per variazioni spettacolari. Solo Bragaglia si distacca esplicitamente da tali enunciati, sostenendo l'assoluta libertà del regista nell'assumere il testo come un canovaccio per le proprie creazioni.

Man mano che si moltiplicano le esperienze registiche, si precisano tre tendenze distinte, dai confini molto elastici e dalle numerose intersezioni. Prima in ordine di tempo è la regia di *orchestrazione stilistica*, da cui deriva gran parte della prima regia italiana, caratterizzata dall'impegno a rappresentare i testi in modo formalmente dignitoso. Tra i più fedeli assertori di questa pronuncia sta Guido Salvini (1893-1964), un regista che non si è mai legato a un genere particolare, ma ha affrontato con eguale decoro i copioni drammatici più disparati. La sua fama di regista è legata a produzioni corali e di grande respiro. Nella pratica scenica Salvini ama captare l'armonia generale del testo, prima di procedere all'allestimento specifico. È lui, come responsabile del settore prosa del Maggio Fiorentino, a invitare nel 1933 due grandi registi stranieri, Max Reinhardt e Jacques Copeau, ad operare per la prima volta in Italia.

Se i registi raggruppabili sotto la definizione di *regia a spettacolo unico* arrivano a tale formalizzazione passando per percorsi diversi, il tratto comune della loro impostazione è costituito dal fatto che ciascuno di essi persegue un suo spettacolo ideale, talvolta anche in conflitto con i testi inscenati. Interessati più a esprimere il loro mondo interiore che a inventare una particolare cadenza stilistica, essi estendono le proprie competenze acquisendo prerogative drammaturgiche, rinnovando il rapporto dialettico con gli attori e affermando la *sacralità* dell'invenzione teatrale. Rispetto al testo elaborano personali metodologie di lavoro, il cui punto più ardito è il montaggio dello

spartito verbale attraverso una rete di successive analogie, secondo la prassi dei riduttori di romanzi.

Tra di essi spicca un regista di matrice cattolica, Orazio Costa Giovangigli (1911-1999). Allievo dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica sin dalla sua fondazione, si diploma in regia con Tatiana Pavlova (1894-1975), attrice e regista russa nota negli anni venti per aver introdotto in Italia una tipologia di spettacolo in cui mimica, atteggiamenti, arredamento, luci, composizione del quadro collaborano in primo piano con la parola. Al termine degli studi Costa si reca a Parigi, dove diviene allievo e assistente di Copeau. Sulla scorta degli insegnamenti del maestro francese, concepisce il teatro come un tempio in cui si celebra una severa liturgia, un tempio in cui il regista è il sommo sacerdote e gli attori il gruppo di officianti. Lo spettacolo a lui più congeniale è il *dramma liturgico*, dove la cura minuziosa dei ritmi e dei cori ne esalta il talento interpretativo. Le sue regie rappresentano di volta in volta l'estremo tentativo di racchiudere in un unico sistema di idee il testo, la recitazione, la scenografia, il costume, la mimica, il movimento.

Pur nella molteplicità dei suoi interessi, che lo portano ad essere un maestro nell'ambito della filmologia, Luchino Visconti (1906-1976) lascia un segno indelebile nel mondo delle compagnie teatrali italiane. Nel 1946 si costituisce la compagnia Morelli-Stoppa, da lui diretta e al cui interno crescono fulgide leve come Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Romolo Valli, Marcello Mastroianni. Il metodo di Visconti si caratterizza subito per una nuova disciplina del lavoro attorico. Eliminato il suggeritore, il regista impone lunghe letture a tavolino e un'inconsueta durata complessiva delle prove; in contrasto con le dimesse scenografie del teatro di prosa italiano, esige che gli oggetti di scena, da lui selezionati con estremo puntiglio, siano autentici.

Con le sue prime regie promuove l'apertura dei confini culturali, compresi dall'autarchia tipica del periodo fascista, rivolgendosi alla contemporanea drammaturgia francese (*A porte chiuse* di Jean-Paul Sartre, 1945) e americana (*Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, 1949; *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, 1951). Pietra miliare tra le sue produzioni una *Locandiera* (1952) fortemente osteggiata da Silvio D'Amico. Dal suo allestimento goldoniano vengono spazzati via svenevoli e leziosi accenti recitativi, parucche, cipria, nei, vale a dire lo stereotipato arsenale di un Settecento di maniera. In uno spazio scenico arioso, grandi finestre si aprono sui tetti e il bianco del bucato steso nella stieria diviene il colore dominante. Nel dicembre dello stesso anno, con il memorabile



allestimento di *Tre sorelle*, Visconti cerca un particolare realismo d'atmosfera, cifra caratteristica di tutti i suoi successivi allestimenti cechoviani e del giacosiano *Come le foglie* (1954). Il gusto per una matericità diffusa e la sensibilità realista risultano elementi fondamentali anche nella rappresentazione di drammi scritti da contemporanei (l'*Ariald* di Testori, 1960), benché il realismo conviva sempre in Visconti con taluni compiacimenti edonistici e certe sontuose spettacolarità da teatro d'opera, soprattutto di marca decadente.

Il terzo filone, la *regia critica*, nasce con l'emergere di una nuova generazione di *metteurs en scène* e distingue un particolare modo di produzione, anziché un sistema stilistico o una filosofia di teatro. Facendo leva sulle qualità *critiche*, un'intera direttrice della regia italiana propone un nuovo modo di rivisitare scenicamente il teatro del passato. Centrale diviene allora la capacità di scandaglio propria di questo genere di registi: partendo dalla superficie verbale, essi si sforzano di attivare il legame con la civiltà teatrale e le strutture sociali che costituiscono il sostrato del testo. Per assolvere al loro intento modificano l'ordito narrativo quel che basta a evidenziare i nessi sotterranei, colti leggendo il copione in modo non illustrativo.

L'intero percorso creativo di Giorgio Strehler (1921-1997) si sviluppa nel corso di un cinquantennio. Spettacolo cardine della stagione di esordio del Piccolo Teatro di Milano (1947) è il goldoniano *Arlecchino servitore di due padroni*, che mostra subito l'originalità d'approccio del regista. Come era già avvenuto per *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill o per *Le notti dell'ira* di Armand Salacrou, l'evento viene costruito mescolando codici spettacolari di varia natura, ma questa volta suggestioni e analogie vengono tratte dalle latenze del testo. Conferendo alla dizione un ritmo "a raffica", Strehler attutisce la risonanza espressiva delle parole recitate; in questo modo il *lazzo* diviene la figura-base dell'asse recitativo, mentre il senso della battuta è sempre anticipato dal movimento. La scenografia è allusiva e semplificata, la gestualità sconfinata nell'acrobazia e l'uso della maschera impone agli attori di ripensare la propria interpretazione senza l'ausilio della mimica facciale, anche se in origine il primo Arlecchino, Marcello Moretti (1920-1961), sceglie di non calzare l'accessorio, ma di dipingerlo sul viso. La ripresa dello spettacolo in anni successivi permette di focalizzare l'attenzione sempre più sul mondo dei Comici dell'Arte. In particolare nell'edizione del 1956 il baricentro della rappresentazione si sposta dal testo al metatesto, fissando in controluce il momento storico a cui l'opera si riferisce. La ricostruzione è filtrata dalla distanza epica; il metatesto interferisce con il testo vero e proprio e lo allontana *straniandolo*, secondo modalità antillusionisti-

che. Col tempo tale concezione costituirà il principio-base delle successive impostazioni registiche.

All'idea pionieristica di un'Europa unita, Strehler affianca una valorizzazione dei dialetti e delle identità locali (un esempio è il ripescaggio di un autore come Carlo Bertolazzi, valorizzato nel 1955 con la messinscena di *El nost Milan*), in uno stimolante confronto tra cultura regionale e respiro sopranazionale. Con l'allestimento dell'*Opera da tre soldi*, la stagione 1955-56 segna l'incontro artistico-esistenziale con Brecht, primo passo verso un'indagine sistematica dell'opera e della teoresi teatrale del drammaturgo tedesco. Rintracciando le fonti del testo nel melodramma, nel cinema, nel cabaret e focalizzando la ricerca sugli elementi strutturali dello spettacolo, la regia di Strehler diventa un confronto con la nozione di teatro epico. Secondo il regista, *L'Opera da tre soldi* è tutt'altro che un giocoso *divertissement*. Dietro la comicità di superficie, si nasconde l'allegoria, soprattutto ribolle il ghigno beffardo di Brecht che, con i suoi ammicchi allo spettatore, lo invita a riconoscersi nella folla sgangherata di gangster e mendicanti di cui la scena rigurgita.

La straordinaria annata del 1955 segna anche l'approccio di Strehler a *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, spettacolo poi riproposto con regolarità nel corso della carriera. Nella prima edizione è ancora molto marcata la suggestione di Stanislavskij, riconoscibile nella ricostruzione storico-filologica di scene e costumi; ma risolta in modo che la matrice realistica dell'impianto scenico faccia da contrappunto all'universalità dei personaggi. Quando in anni più tardi il regista riprenderà lo spettacolo, verrà meno la patina naturalistica e l'autentica cifra dell'evento; emblema della volontà di fondere reale e simbolico sarà il candore del velo-giardino. Colore dell'innocenza, dell'inazione che congela i protagonisti in una desolata condizione di stallo, il bianco che domina cromaticamente l'intero spettacolo diverrà l'eloquente specimine di una vita informulata. Ma lo spettacolo in cui culmina l'esperienza brechtiana di Strehler è certamente *Vita di Galileo* (1963), forse superiore in quanto a intensità espressiva alla stessa versione offerta dal Berliner Ensemble. Facendo leva su uno straordinario Tino Buazzelli (1922-1981), un attore che anche nella fisicità ingombrante ricorda da presso il personaggio ideato dall'autore, il regista triestino, totalmente sciolto da certo scolasticismo di altre prove brechtiane, offre uno splendido campionario delle sue capacità teatrali.

Accanto a Strehler, non va sottaciuto il ruolo svolto da Gianfranco De Bosio (1924). Dopo un'esperienza parigina dove il regista veronese viene a contatto con il teatro delle azioni fisiche di Jean-Louis

Barrault, avendo a fianco personalità come Roger Blin, Marcel Marceau e Jacques Lecoq, ritornato in Italia De Bosio partecipa alla fondazione della compagnia universitaria di Padova. La cultura del corpo, acquisita nella capitale francese, diventa il punto di forza di una scenicità a fondamento antipsicologico. L'incontro con Ludovico Zorzi, avvenuto nel 1948, è alla base del lavoro sulla drammaturgia di Ruzante, che darà luogo nel 1950 all'allestimento della *Moscheta* e contribuirà a fare di De Bosio il più grande regista ruzantiano del nostro tempo. L'offerta del testo in lingua originaria, il dialetto pavano, costituisce uno dei punti di rottura dello spettacolo. Sino ad allora gli allestimenti del grande drammaturgo cinquecentesco (tradizionalisti o d'avanguardia) si erano sempre rifatti a traduzioni in lingua, integrate con canti e danze e purgate d'ogni scurrilità. Lungi dall'essere un puro esercizio di restituzione filologica, il ricorso al pavano diventa per De Bosio uno strumento di indagine del personaggio plebeo e della sua dirompente gestualità. Ne esce una originalissima figura di contadino, una specie di Chaplin-Charlot inselvaticato e tragico.

Come era lecito attendersi dal clima di quegli anni, il contatto con Ruzante favorisce l'incontro con il teatro di Brecht. *Un uomo è un uomo* (1953) dà modo al regista veronese di riprendere da un'altra angolazione i temi prediletti, dalla fame al sesso, dalla satira della giustizia al confronto con la guerra. Brechtianamente, l'azione viene ambientata a contatto con le mura nude del palcoscenico, intonacate di bianco; la scena presenta praticabili, pedane, scalette, divisorii di tela grigia e una serie di cartelli indicatori; giochi di luce e trucco degli attori vengono drasticamente eliminati, così come fortemente straniate risultano le caratterizzazioni interpretative. Nel 1958 De Bosio assume la direzione del Teatro Stabile di Torino dove nel 1960 allestisce ancora la *Moscheta* con una memorabile interpretazione di Franco Parenti (1921-1989). L'itinerario ruzantiano sarà fonte di continue sperimentazioni e consensi, dando modo di scoprire la viva modernità di un drammaturgo dal linguaggio ostico e solo apparentemente poco adatto alla scena.

Va segnalato infine il fondamentale contributo di Luigi Squarzina (1922) alla definizione teorica e alla traslazione nella prassi creativa del concetto di regia critica. Dopo una collaborazione con Orazio Costa e un'immersione nel teatro americano minore, Squarzina fonda insieme a uno dei più originali attori del secondo Novecento, Vittorio Gassman (1922-2000), il Teatro d'Arte Italiano. L'intento è di offrire i testi fondamentali della drammaturgia italiana o straniera, e di seguire con cura e abnegazione ogni fase della messinscena. Lo spetta-

colo inaugurale è l'allestimento integrale dell'*Amleto* di Shakespeare (1952), proposto attraverso una scena unica, la cui duttilità metamorfica consente di identificare i vari luoghi del dramma senza interrompere il flusso della recitazione. L'ottima traduzione, se da un lato restituisce le amputazioni del testo usualmente praticate dalla tradizione scenica, si avvale anche di un linguaggio ricco ma contemporaneamente recitabile.

Oltre al *Tieste* di Seneca (1953), va ricordata l'attività di drammaturgo di Squarzina (*Tre quarti di luna*, 1953), nonché la redazione di alcune voci importanti della monumentale *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1962), diretta da Silvio D'Amico, ancor oggi uno dei repertori più utili in materia di teatrologia. L'apice dell'attività registica di Squarzina è rappresentato dalla lunga collaborazione con il Teatro Stabile di Genova. La sua è una forma di regia fecondata da una vibrante tensione ideologica, un'estrema articolazione dei repertori e un vivo senso dell'impegno sociale. Nel 1957, ad esempio, allestendo un altro testo shakespeariano, *Misura per misura*, il regista individua nel moralismo ipocrita che si cela dietro ogni censura (all'epoca la censura è ancora applicata al teatro) un motivo di scottante attualità.

All'imbocco degli anni sessanta, Squarzina mette a punto la nozione di "teatro critico", utilizzando modelli storici che coinvolgono l'epistemologia e la pratica teatrale. Per Squarzina la regia non è tanto un'esperienza estetica, un modo originale di applicarsi all'esegesi di un testo, quanto un'esperienza produttiva, un modo diverso di realizzare il teatro. Nel 1962, con la caduta della censura preventiva, il regista ha modo di operare scelte di repertorio prima impraticabili, come *Il diavolo e il buon Dio* di Jean-Paul Sartre, ma i filoni che catturano il suo interesse sono il recupero di Goldoni, le rappresentazioni pirandelliane, il teatro italiano moderno e, soprattutto, la drammaturgia di Bertolt Brecht.