

APPUNTI SULL'EMERGERE DELLA FIGURA DEL REGISTA L'ECLISSE DELL'AUTORE TEATRALE E IL PROBLEMA DELL'AUTORALITA'

di marco m. pernich

Premessa

Chi scrive è non da oggi convinto che il teatro sia un'opera d'arte collettiva in cui maestranze -nel senso alto del termine- diverse apportano ciascuna il suo contributo di professionalità conoscenze e idee a un progetto comune. E' un po' come per le cattedrali gotiche: chi è l'architetto del duomo di Milano? O di Notre-Dame de Paris? O della cattedrale di Worms?

Però questa tesi non appare nel tempo così tanto condivisa e non c'è chi non veda come la questione dell'autoralità si sia differentemente posta nelle differenti epoche.

Quello che segue doveva essere essenzialmente un piccolo studio sull'espulsione dell'autore italiano dalle scene italiane. In realtà man mano che vi lavoravo mi sono imbattuto in problemi o in punti di vista sui problemi che non avevo previsto. Essendo un contributo a una discussione in corso ho preferito non evitare di riportare questa parte più personale. Sottolineo però come se la prima parte è per così dire più 'scientifica' -in quanto si rifà a dati di fatto- la seconda è più 'soggettiva' e in quanto tale è solo l'opinione di chi queste note stende.

Quelli che seguono sono appunti non esaustivi e anche abbastanza sparsi sulla situazione in Italia -con inevitabili cenni al resto d'Europa- dalla seconda metà dell'Ottocento ai giorni nostri e riflette in particolare sull'eclisse della figura dell'autore teatrale dalle scene italiane e sull'affermarsi della figura del regista.

Devo subito dire però che mentre scrivevo ho avuto sempre più forte il dubbio che forse così il problema sia malposto. Ma di questo dirò nella seconda parte.

PRIMA PARTE

L'autore teatrale dall'Italia Unita alla fine dell'Ottocento

Alcuni dati: Costetti nel suo "Il teatro dell'Ottocento -ricordi e impressioni" riporta una lista di 1373 novità italiane in tutto l'Ottocento e di 228/230 autori drammatici.

Il numero è certamente approssimato per difetto -perché nonostante l'enciclopedica conoscenza che Costetti ha del teatro del suo tempo è improbabile che abbia potuto censire tutti gli autori e tutti i testi del suo secolo non fosse altro per le vicende storiche che hanno condotto dai tempi napoleonici all'Italia Unita. Una certa precisione possiamo forse accordarla solo a quest'ultima parte in cui il Regno unitario permetteva una migliore circolazione delle informazioni e si davano i primi tentativi di controllo centrale.

I grandi successi cioè gli spettacoli con maggior numero di repliche sono certamente la "Francesca da Rimini" del Pellico nella prima metà dell'Ottocento e "La morte civile" del Giacometti e "Goldoni e l'anno delle 16 commedie nuove" del Ferrari nella seconda metà.

Osservata un po' più da vicino però la situazione non è così lineare né semplice.

Se la Compagnia Reale Sarda dal 1821 al 1855 rappresenta 590 novità italiane¹, per contro Gustavo Modena il più grande attore della prima metà dell'Ottocento traduce i testi degli autori francesi ma non mette in scena gli italiani -tranne Alfieri.

¹Costetti: "Il teatro italiano dell'800 – indagine e ricordo").

Dal 1830 si assiste a un fenomeno che avrà sviluppi determinanti a fine secolo: comincia il rifiuto dei capocomici per i testi italiani. La conseguenza è un'alluvione di testi francesi -in particolare di vaudeville.

Cosa sia un Vaudeville ce lo dice polemicamente proprio Costetti: “un marito libertino, una moglie gelosa, una suocera spaventevole, una cocotte desiderata dal marito, un vecchio libertino che desidera la cocotte esso pure; un giovinastro che desidera la cocotte e la moglie, questa che è scambiata con la cocotte e viceversa, il vecchio che scambia la suocera per la cocotte e il tutto servito caldo in una trattoria notturna o in un veglione a base di appuntamenti, diciamo così, positivi”.² Ora al di là dell'acume con cui è ritratto il meccanismo -non a caso Costetti oltre che critico è drammaturgo il proprio- la severità del giudizio e la polemica connessa ci suggeriscono la coscienza che almeno gli spiriti più avvertiti avevano della situazione del teatro italiano.

Però dal 1848 -col cambiare della temperie politica- si cominciano a scrivere testi patriottici. Allora anche Modena mette in scena testi di Revere e Dall'Ongaro. Si comincia anche a mettere in scena riduzioni di romanzi -purché patriottici (ad es. Marco Visconti, La Disfida di Barletta etc.).

Quindi la tipica esterofilia italiana -in questo momento rivolta soprattutto alla Francia- si placa nel momento dei moti risorgimentali. E anche questo dovrebbe forse farci fare delle riflessioni sul rapporto tra il teatro -e l'autore drammatico in particolare- e il suo pubblico.*

Nello stesso tempo e parallelamente si sviluppa la moda del Poeta di Compagnia. Nelle compagnie minori durerà fin ben dentro il Novecento -soprattutto perché il Poeta di Compagnia è anche un attore che interpreta parti minori. Del Poeta di Compagnia ci si occuperà meglio in seguito.

Per ora basti dire chi è il Poeta di Compagnia come ce lo racconta Dario Fo citando Franca Rame che viene da una 'famiglia' di attori e all'epoca del suo debutto teatrale c'è uno zio che svolge il ruolo: al lunedì riunione di compagnia e il Poeta racconta per sommi capi la storia che metteranno in scena la settimana successiva. Poteva essere tratta da un romanzo un racconto un fatto di cronaca e persino da un testo teatrale. Il Poeta racconta poi la sequenza delle scene e poi descrive ogni scena col maggior numero di particolari possibile. Infine appende due 'calendari' (come noto sequenza delle scene con entrate e uscite) ai due lati del palcoscenico e via che si prova. Ogni attore ha un repertorio di battute adatto al ruolo -quei ruoli codificati fin dal Cinquecento Primattore Primattrice Attor Giovane Attrice Giovane Padre Nobile Madre Nobile etc.- e a ogni situazione in cui il suo personaggio può venirsi a trovare. 'Improvvisare' vuol dire quindi pescare in una frazione di secondo la battuta giusta al tempo giusto in un repertorio codificato.³

Anche Giacometti comincia come poeta di compagnia a Genova al Teatro Duse con Giardini -“un brillante di poche capacità” -secondo Costetti⁴; Poi diventa poeta di compagnia alla Reale Sarda.

La moda dei poeti di compagnia però dura poco o perché le commedie che scrivono sono cattive e il Capocomico li licenzia o perché sono buone e si licenziano da soli per cercare una remunerazione migliore -dice Costetti.

Però -sempre secondo Costetti- ancora a metà del secolo in Italia non si vive scrivendo commedie mentre in Francia si diventa ricchi. L'autore lamenta la situazione sostenendo che una maggiore libertà dell'autore drammatico dalla necessità permetterebbe di produrre opere migliori.

Porta ad esempio Alamanno Morelli -famoso capocomico ma anche interessato alla formazione dell'attore (è autore infatti di un famoso manuale per giovani attori “Il manuale delle pose sceniche rappresentative”) incarica Sabbatini -autore altrimenti ha poco successo- di scrivere per la Compagnia Lombarda una riduzione del Faust: il successo è tale che tiene per 20 giorni (cioè una tenitura spropositata per l'epoca -un trionfo). Sull'onda della riuscita gli chiede un Masaniello che tiene addirittura per 30 giorni!

2 Costetti: “Il teatro italiano dell'800 – indagine e ricordo”).

3 Dario Fo “Manuale minimo dell'Attore”. parafrasi

4 Costetti op. cit.

Per altro invece Praga sull'inizio del secolo successivo sosterrà l'esatto contrario (ved infra).

Altro però si muove all'epoca in Italia mostrando una coscienza della situazione e delle necessità che questa impone in grande anticipo sui tempi.

Nel 1845 a Firenze nasce il primo centro d'arte drammatica -diretto da Filippo Berti- dove si insegna a recitare. La caratteristica interessante è che per l'insegnamento si usano solo testi italiani!

A inizio Novecento il centro diventerà statale e sarà diretto dal critico e autore Rasi.

A Roma intanto nasce l'Accademia di S. Cecilia diretta da Virginia Marini -primattrice famosissima.

Sul finire del secolo si manifesta una crisi di pubblico che non sopporta più la tensione intellettuale proposta dai testi risorgimentali e post-risorgimentali e va più volentieri a vedere operette e café chantant.

Tornano prepotentemente alla ribalta i testi francesi -di cui prima si importavano i migliori gratis ora s'importano tutti e a caro prezzo dice il solito Costetti- che espellono progressivamente l'autore drammatico italiano non all'altezza del vaudeville d'Oltralpe che in Italia ha enorme successo.

Alcuni capocomici -Bellotti Bon in testa⁵- trasformati anche in impresari-ma anche e soprattutto alcuni imprenditori -Adolfo Re Riccardi su tutti e poi Luigi Broglio e Gallieno Sinimberghi che però s'imporranno solo all'inizio del nuovo secolo e se ne parlerà sotto- sull'onda della moda di Parigi cominciano ad acquistare testi francesi che danno in esclusiva sulle scene italiane.

L'esclusiva però diventa sempre più costosa e allora per rientrare delle spese diventa necessario fare per ciascun testo un numero di repliche per l'epoca esageratamente alto. Quando poi i testi sono scadenti la situazione economica diventa estremamente precaria. Il risultato è la progressiva espulsione dell'autore italiano e delle novità italiane per poter aumentare smisuratamente il numero di repliche dei testi acquistati a così caro prezzo imponendoli in maniera quasi monopolistica al mercato.

Ma l'operazione se porta fortuna agli impresari ne porta meno a Bellotti Bon: siccome le teniture nonostante il successo non sono mai abbastanza lunghe gli incassi mai abbastanza buoni rispetto alle spese travolto dai debiti e portato alla rovina dalla sua stessa strategia, da galantuomo qual'è non potendo onorare un debito si suicida.

Si moltiplicano allora le iniziative a favore della drammaturgia italiana di cui si sente la carenza.

La prima è la La Compagnia Nazionale la cui direzione fu affidata a Paolo Ferrari e per la quale era previsto un repertorio apposito e un finanziamento di diversi milioni. In pochi anni però fallì.

Allora a Torino Cesare Rossi affitta il Carignano e mette insieme una Compagnia Stabile con la Duse Flavio Andò e Claudio Leigheb. All'inizio le cose sembrano andare sotto i migliori auspici ma dopo due anni fallisce. In realtà secondo Costetti fallisce non perché non incontri il gusto del pubblico ma anzi perché il proprietario del teatro visto il successo aumenta in modo insostenibile l'affitto del teatro! (Si potrebbe qui aprire un'altra importante riflessione sulle difficoltà del teatro italiano in generale e in particolare degli autori drammatici: le difficoltà legate al reperimento di spazi e all'esosità dei proprietari degli stessi!).

Infine Francesco Garzes -buon attore e commediografo in proprio- mette insieme un'ottima Compagnia con Virginia Marini primattrice la Mariani e il Belli Blanes.

Sull'onda dei Meininger e delle più recenti ricerche del teatro europeo abolisce la scenografia dipinta introduce l'uso di mobili autentici come scenografia fa produrre nuovi costumi attinenti alle diverse epoche delle opere rappresentate -rinunciando al malvezzo dei costumi più o meno sempre quelli (di cui anche Salvini con tutto che è Salvini è portatore basti vedere la descrizione del costume di Otello -più ridicolo che pessimo- che ne dà Stanislavskij)- e infine abolisce il

5 Del quale per altro Costetti ci dice che per un po' di tempo chiede testi italiani e prova ogni giorno dalle 9 alle 12. Costetti che lo ammira sostiene che lui sì è un vero direttore perché vuole che la scena venga come vuole lui Costetti op.cit.

suggeritore aumentando di conseguenza di molto i giorni di prove. Però l'impresa fallisce presto e Garzes si suicida.

Il tentativo più serio -patrocinato tra l'altro dall'associazione degli autori- è “La casa di Goldoni”. Sorge a Roma al Valle (!) per iniziativa di Ermete Novelli -siamo alla fine dell'Ottocento- e dovrebbe essere il luogo deputato della drammaturgia italiana.

Casa Goldoni comincia le repliche il 3 novembre 1900 ma non ha il sostegno di cui gode in Francia la Comedie Francais cui s'ispira e in più la compagnia è fatta in modo tale che primeggi sempre il Novelli. Riproduce gli schemi delle Compagnie di Giro nascendo quindi già zoppa.

Inoltre non ha un repertorio proprio e ci vuole molto tempo perché vadano in scena il “Goldoni” e il “Parini” del Ferrari.

La novità alla fine più che nei testi è tutta nella messa in scena -boschi senza quinte illuminazione che dà l'idea del giorno mobili veri etc. insomma quella nuova poetica che è emersa nel Secondo Ottocento in Europa- e nell'allestimento ... della sala (!) -tappeti salette per fumatori etc.

Costetti ci dice che la recitazione è ottima sia nei protagonisti che nei comprimari però è solo una buona compagnia anzi è la Compagnia di Novelli che sta qualche mese a Roma e poi parte in tournée. Per di più poi Novelli si rimette pure a fare pochades francesi da portare in tournée.

Ma la vagheggiata Casa Goldoni doveva essere ben altro e soprattutto doveva essere un centro stabile.

Una nota a parte merita la proposta di Yorick -noto critico teatrale dell'epoca- di un premio nazionale per l'arte drammatica. Il premio si chiamerà “Premio Concorsi di Roma” e per alcuni anni premierà testi -sebbene molto diseguali per valore- con cifre che da una parte potranno sostenere la produzione e dall'altra permettere all'autore di dedicarsi per un certo tempo almeno all'arte sua.

Costetti strenuo sostenitore di tutte queste iniziative dice che “senza autori non si può fare teatro -il teatro è l'autore (senza autore non hanno ragione d'esistere capocomici e attori)”.

Alla luce di questi dati sembra strano che Roberto Alonge per altri versi informatissimo acuto e straordinario interprete dei fenomeni teatrali italiani parli per l'inizio del Novecento di “neonata drammaturgia italiana”⁶.

L'autore drammatico e il 'grande attore' nell'Ottocento

Sopra si è parlato della relazione tra il teatro italiano e l'autore drammatico.

Prima di proseguire indagando il passaggio tra Ottocento e Novecento sembra opportuno spendere qualche parola sul rapporto tra autore drammatico e attore -anzi Grande Attore- nell'Ottocento.

Si è già visto come Modena per lungo tempo non amasse mettere in scena autori italiani e come a più riprese i capocomici siano stati attratti più dai testi francesi che italiani.

In generale si può dire che se nel Novecento per gli autori drammatici il problema è l'emergere dell'autorialità della figura del regista e in minor misura dell'attore nemmeno nell'Ottocento il rapporto tra autore e teatro -incarnato in questo caso dal Grande Attore e/o dal Capocomico- è stato sempre sereno.

Si citi per tutti il caso Salvini/Ferrari.

Paolo Ferrari (uno dei principali autori italiani del secondo Ottocento -è l'autore di “Goldoni e l'anno delle sedici commedie nuove”) e Tommaso Salvini si scontrano per oltre dieci anni. Tutto ha inizio con accuse reciproche per il tonfo di un testo: Salvini che non ha mai avuto troppa simpatia per Ferrari gli chiede un testo in esclusiva. Il testo cade malamente alla prova del pubblico e tempo dopo Ferrari chiede la restituzione del testo cosa che Salvini sostiene di aver fatto. La polemica però

6 R. Alonge e F. Malara “Il teatro italiano di tradizione” in Storia del Teatro Italiano Moderno e Contemporaneo -Einaudi

diventa pubblica e finisce sulle gazzette dell'epoca. Quando dieci anni dopo i due si incontrano nuovamente in un caffè di Venezia Ferrari cerca di far pace con Salvini ma una frase infelice che lascia intuire che il testo sia caduto per lo scarso impegno dello stesso Salvini scatena la reazione di quest'ultimo che staccato il piano di marmo di un tavolino insegue il povero Ferrari per le calli della città.

Un altro episodio significativo riguarda il rapporto tra Paolo Giacometti -l'altro 'grande' della drammaturgia italiana dell'Ottocento- con Adelaide Ristori in particolare a proposito della “Maria Antonietta”. La prevalenza del 'Grande Attore’ è tale che Sandra Pietrini citando Bonaccorsi “Un parto teatrale pilotato” parla di sudditanza psicologica⁷. Il 'Grande Attore' oltre che regista di se stesso insomma si fa anche 'autore' del personaggio adattandolo alle sue caratteristiche. (Bisogna tener presente che all'epoca in Italia nessun attore pensava di 'calarsi' o 'immedesimarsi' nel personaggio in modo per intendersi stanislavskiano ma ogni attore adattava a sé e alle proprie caratteristiche il personaggio stesso.

Comunque nell'Ottocento sia il teatro “fenomeno di massa che raccoglie tutti gli strati sociali”⁸ o che “a teatro a teatro va(da) un pubblico ristretto”⁹ a teatro si va per vedere l'esibizione del Grande Attore' e non per la storia raccontata dal testo -al punto che molti 'Grandi Attori' hanno il malvezzo di tagliare tutte le altre parti per esaltare la parte principale (basta vedere i copioni di lavoro di molti di questi attori su testi di Shakespeare). Così si va a vedere l'Amleto 'romantico' di Rossi e poi quello 'classico' di Salvini solo per confrontare l'esibizione dei due attori.

Il primo Novecento

Nel passaggio da un secolo all'altro il teatro italiano cambia completamente. Ma in realtà non cambia affatto.

Mentre in Europa compare e rapidamente si afferma la figura del regista in Italia la trasformazione è tutta interna a un modo 'tradizionale' di fare teatro -il teatro all'antica italiana appunto.

Se nell'Ottocento prosperano -si fa per dire- gli autori italiani e pur senza trovare geni assoluti o capolavori c'è un buon numero di drammaturghi di vaglia – Pellico e Niccolini (prima metà dell'Ottocento) e poi Paolo Giacometti Paolo Ferrari -i due maggiori probabilmente- Cossa e Cavallotti Giacosa Verga o Jarro o Costetti (critici oltreché autori) i dialettali Giacinto Gallina e Bertolazzi e poi Scarpetta e sul finire del secolo Praga Illica e Rovetta sono la nuova scuola della drammaturgia italiana (rinunciano allo scrupolo filologico per un dialogo più svelto e quotidiano) e con loro ci sono le prime autrici (per tutte Annie Vivanti e Amelia Rosselli) e poi sull'inizio del secolo nuovo Bracco Niccodemi -il più francese degli autori italiani- Rosso di San Secondo etc. (e mi scuso per le dimenticanze ma vuole essere un elenco solo esemplificativo)- col nuovo secolo la drammaturgia italiana se non sparisce del tutto subisce certamente un duro colpo e una importante contrazione.

E' una prima svolta. Ma il regista non è ancora apparso all'orizzonte del teatro italiano -nonostante Gordon Craig lavori in Italia.

Alcuni dati:

“La percentuale della produzione italiana rappresentata annualmente da noi oscilla da un minimo di 8% di italiana su 92% di straniera di cui 87% francese a un massimo di 26% italiana su 74% estera

7 S. Pietrini L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht” Laterza

8 S. Pietrini op.cit.

9 Alonge Malara “Il teatro italiano di tradizione” in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo” Einaudi
“L'unificazione dello Stato Italiano non ha ancora prodotto una borghesia ampia e colta capace di 'usare' il teatro in maniera massiccia e articolata.... Ogni spettacolo ha poche sere di repliche e poi si cambia”

di cui 69% francese”¹⁰

Nei cinquant'anni tra il 1865 e il 1915 l'opera più rappresentata è stata “Il padrone delle ferriere” (di Georges Ohnet)¹¹

L'Italia in ritardo (come sempre)

Mentre in Europa la figura del regista si afferma rapidamente in Italia nonostante alcuni pionieri -p.es. Virginio Talli (attore e capocomico cui forse s'ispira Pirandello per il Direttore dei Sei Personaggi) o lo stesso Renato Simoni (autore e regista o proto-regista)- si continua col vecchio metodo che gli italiani hanno insegnato a tutta Europa.

In Italia continua l'invasione di testi stranieri cui si aggiunge la progressiva riscoperta di Shakespeare -il Bardo in Italia compare a fine Settecento con le pionieristiche messe in scena di Morrocchesi (l'attore alfieriano per eccellenza) ma nell'Ottocento non si va oltre Romeo e Giulietta Otello e qualche Amleto (Salvini arrischia un Lear)- e poi dei classici Greci -negli anni Venti comincia la rassegna di Opere Classiche a Siracusa. Autori italiani ce ne sono da Bracco e Giacosa che continuano a Rosso di San Secondo a Chiarelli a Niccodemi a Verga a D'Annunzio e il suo tentativo di una drammaturgia di poesia -che a parte 'La Figlia di Iorio' gran successo non ottiene- e soprattutto all'affermarsi -molto contrastato per altro- di Pirandello (1916/17).

Ci sono poi una serie di autori minori che forniscono testi spesso dialettali a Compagnie di giro che hanno un bacino regionale -ci sono Compagnie raccontano sempre Fo/Rame che stanno mesi interi in una cittadina di provincia cambiando spettacolo ogni settimana: l'esempio è “I disgrazi di Monsu Travet” di Bersezio (che ha tanto successo da essere poi tradotto in 'lingua').

Però il fenomeno che s'impone è quello degli agenti -veri e propri imprenditori che acquistano 'a peso' commedie francesi buone e meno buone e le impongono ai capocomici. Ovviamente usano le buone per imporre anche le meno buone -in una sorta di gioco al ricatto che però i capocomici pare non sentano tale. Del resto se si va a teatro per vedere il 'grande attore' poco importa che sia Shakespeare Sardou o De Flers e Caillavet. Re Riccardi e gli altri monopolizzano la situazione. Così la battaglia della SIA -Società Italiana Autori- è perduta in partenza anche quando la società è guidata dall'efficienza asburgica dall'onestà e dalla passione di Marco Praga -che pure porta gli incassi per diritti teatrali dalle 46.000 lire del 1896 alle 600.000 del 1912¹². Richiama con insistenza i capocomici alla redazione esatta e giornaliera dei bordereaux organizza una schiera di agenti che controllano che tutte le opere che vanno in scena abbiano autorizzazione scritta della SIA altrimenti bloccano gli spettacoli etc. Però si scontra contro Re Riccardi che compera le opere francesi pagando un anticipo -cosa che la SIA non può fare- in cambio del 50% dei futuri diritti. Praga perora la causa della SIA presso la Société des Auteurs promettendo lo stesso trattamento degli autori italiani -92% poi 90% durante la Prima Guerra Mondiale della percentuale di incassi di spettanza degli autori. Ma gli autori francesi rispondono che quello di Re Riccardi Broglio o Sinimberghi è denaro sonante contro la promessa di futuri guadagni della SIA. Praga fa approvare un ordine del giorno -inevitabilmente protezionistico- per cui si chiede che tutti gli autori non solo italiani ma anche stranieri siano amministrati dalla SIA. Ma subisce la rivolta ... dei capocomici -Ermete Novelli in testa- che insistono per mantenere lo statu quo al grido che “il pubblico le vuole” (le pochade francesi) perché i grandi attori lo hanno convinto a volerle!

La SIA di Praga è essenzialmente “un organismo di difesa e offesa degli autori nei confronti della loro controparte naturale i comici”¹³.

In concorrenza con la SIA nasce la Sitedrama (Società Italiana del Teatro Drammatico) fondata

10 V. Scattolini “L'ignoranza dei nostri attori” 1920 citata da Alonge/Malara in 'Il teatro italiano di tradizione' cit.

11 Scattolini op.cit.

12 G. Lopez “Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti 1919/1929” Bulzoni Roma

13 M. Schino “La crisi teatrale degli anni Venti” in Martinelli “Pirandello” Japadre

dall'avvocato Paolo Giordani che accentua l'aspetto di difesa nazionalistica -del resto siamo in tempo di protezionismi- dell'autore italiano rispetto alla concorrenza estera. In realtà però la Sitedrama è un'agenzia che cerca di tessere una complicata trama di rapporti affaristici e commerciali finalizzata sì alla messa in scena dell'autore drammatico italiano ma in una logica che non è da associazione di autori ma da agenzia appunto.

Di drammaturgia però si continua a non vivere. Ma Praga in una lettera a un gruppo di autori scrive "Pochi ancora in Italia possono pretendere o sperare di vivere del teatro soltanto. ... Ebbene c'è dell'altro da fare ... ; ci sono altre forme letterarie, c'è il giornalismo, c'è un mucchio di cose. ... Paolo Ferrari faceva il professore; Giuseppe Giacosa scriveva dei libretti d'opera e dirigeva una rivista; Gerolamo Rovetta scriveva dei romanzi e aveva del suo; Roberto Bracco è fatto il giornalista, e produce per il cinematografo; ... io avevo dato alle scene *Le Vergini* e *La moglie ideale* e tiravo ancora le somme in un ufficio commerciale... e mi pento e mi dolgo di non aver continuato".¹⁴

(A questo punto vien quasi voglia di rinunciare a proseguire!).

Prima del regista

In questa situazione è interessante osservare brevemente il rapporto tra Virginio Talli attore e "organizzatore" -così lo chiama D'Annunzio- e D'Annunzio stesso.

Dopo alcuni tentativi di mettere in scena le proprie opere -ved. la catastrofe della "Francesca da Rimini" prodotta dalla Duse che ne uscì rovinata- per la messa in scena de "La figlia di Jorio" il poeta si affida a Talli sottolineandone proprio le qualità di organizzatore. E Talli accetta e si dà da fare. Tra l'altro sebbene inizialmente dovesse essere la Duse a interpretare Mila di Codra e in seguito la primattrice di Talli -sebbene Talli avesse già cercato di abolire la divisione tradizionale dei ruoli in compagnia per limitarsi a scritturare 'prima parti' 'seconde parti' e 'senza eccezione'- Irma Gramatica le sarebbe subentrata in realtà sarà quest'ultima a interpretare fin dall'inizio la parte. A lei affianca il giovane Ruggero Ruggeri come primattore anche se è solo un primo attor giovane (ma con questo spettacolo si imporrà alla critica come uno dei nuovi nomi importanti della scena italiana). Inoltre sceglierà la giovanissima Teresa Franchini come Candia della Leonessa e più tardi sarà lei a sostituire la Gramatica nel ruolo di Mira di Codra.

Ma la cosa più importante dal punto di vista di ciò che si sta indagando in questa sede è la resa su tutta la linea di D'Annunzio a Talli. Va raramente alle prove e quando ci va -come ci informa Ruggeri- non dice nulla ma lascia a Talli e al suo acume guidare le prove.

L'elemento essenziale però è in questa lettera del proto-regista Talli: "Io non contesto il diritto che ogni autore ha di mettere in scena le proprie commedie a modo suo.... Solamente quando durante le prove i sistemi di illustrazione della sua opera non hanno la mia approvazione mi riservo il diritto di non andare d'accordo con lui ... e l'altro diritto ... di non assoggettarmi al suo metodo d'insegnamento. Chi è urtato da questa mia strana pretesa che non ha fede nelle mie facoltà di Direttore di Compagnia sa dunque quello che deve fare".¹⁵

En passant va notato che Virginio Talli riceve una critica più che positiva da Gramsci che parla di lui come del "più acuto critico letterario che oggi esista in Italia" e poi si spertica a lodarne l'acume la fantasia l'intuizione etc.

Quello che sembra interessante però ai fini di queste note è che nella lettera di Talli è posto già il problema dell'autorialità del regista. Con una coscienza in anticipo sui tempi il Direttore -il termine regista non è ancora stato coniato- rivendica per sé una libertà che nel Secondo Novecento sarà uno dei caposaldi della teorizzazione che i registi faranno del proprio ruolo.

Insomma il problema viene da molto lontano.

14 G.Lopez "Marco Praga e Silvio D'Amico" in Alonge Malara op.cit.

15 S, Lopez "Dal carteggio di Virginio Talli" in Alonge Malara op.cit.

Nel 1915 Silvio D'Amico funzionario ministeriale e critico militante comincia una battaglia per il rinnovamento della scena italiana ma soprattutto lamenta che l'Italia sia l'unico Paese al mondo a disinteressarsi dell'Arte Drammatica. Perora così l'intervento statale -se non altro perché lo Stato e incassa somme ingentissime dagli spettacoli- finalizzato alla creazione d'un Teatro d'Arte. Vede già allora come un teatro sostenuto solo dagli incassi del botteghino debba necessariamente inseguire i gusti del pubblico mentre un Teatro d'Arte che possa impostare un'azione educativa nei confronti degli spettatori (altro tema di bruciante attualità oggi) fondata sulla messa in scena dei classici debba essere sostenuto dalla mano dello Stato.

D'Amico nota come le messe in scena siano abborracciate e gli attori continuino con le antiche abitudini e anche quando mettono in scena i classici riducono l'opera del 'poeta' a uno schema “da deformare a proprio talento da avvivare e imporporare delle proprie magnifiche e capricciose virtuosità”¹⁶.

In questa prima fase D'Amico cerca di riportare l'insubordinazione degli attori all'autorità degli attori. In questa battaglia è sostenuto dal Praga -che dal 1912 dirige una Compagnia Stabile al Manzoni di Milano- e da Niccodemi -che dal '21 guida una sua Compagnia che si afferma per qualità e professionalità- E dal 1925 al '28 Pirandello dirige il Teatro d'Arte.

Ciò che qui è interessante notare è che c'è un gruppo di autori drammatici che diventano Capocomici e dirigono in proprio opere proprie e altrui. Quindi una lunga tradizione che in qualche modo arriva fino ad oggi.

D'Amico nell'introduzione alla sua Storia del Teatro Drammatico scrive che “la storia del teatro è la storia del testo”¹⁷. E' chiaro che oggi non si può più condividere questa opinione ma pare interessante che il massimo critico teatrale del Novecento italiano abbia una visione per così dire 'testocentrica' del teatro.

Scrivono “noi vogliamo andare ad ascoltare non gli attori ma gli autori”. E poi “uno o più *metteur en scene* ... dipendenti da lui [l'autore] in modo assoluto. ... E' lui che deve... coordinare tutti gli sforzi ... per ridurli a strumento di un'unica volontà ... a nient'altro subordinata se non alla visione dell'autore ch'egli deve cercare di intendere e di rendere con religione”¹⁸.

Insomma D'Amico disegna qui una gerarchia che non sarà forse mai o quasi mai rispettata -mentre naturalmente la maggior parte dei *metteur en scene* sosterranno (a volte persino a ragione!) di fare proprio questo.

Quindi da una parte combatte l'anarchia tutta italiana del 'Grande Attore' -e per questo si batterà per una Scuola Nazionale di Teatro sovvenzionata dal Ministero -a Roma come sappiamo c'è l'Accademia di S. Cecilia di cui diventa professore di Storia del Teatro ma che è sostenuta in maniera marginale dallo Stato- dove si formino gli attori di domani. Dall'altra disegna una figura di regista interprete scrupoloso del volere dell'autore.

Eppure nonostante tutto questo l'autore in Italia continua a non riuscire ad affermarsi né nel confronto col 'Grande Attore' ottocentesco che all'altezza degli anni Venti ancora domina la scena né più tardi coll'affermarsi del Teatro di Regia del resto basta ripensare a quanto sopra scritto a proposito di Talli protoregista.

Nel '29 però D'Amico nel libro 'Il tramonto del grande attore' nota come in Italia stiano scomparendo i grandi attori che dominavano la scena europea a fine secolo e come mentre all'estero sono sostituiti dai grandi *metteur en scene* in Italia non ce ne sia nessuno.

Da qui perora l'esigenza di un 'maestro di scena' come lo chiama inizialmente. E' il battesimo del teatro di regia che in Italia per altro ancora non c'è (ma sta arrivando).

16 D'Amico “La vita del teatro” in Alonge Malara

17 S. D'Amico “Storia del Teatro Drammatico” Feltrinelli

18 D'Amico in Alonge Malara op. cit.

Quando in Italia si scatena la discussione sul nome da dare alla nuova figura professionale che si è affermata nel teatro europeo e compare anche in quello italiano Pirandello proporrà 'demiurgo'. La spunta però un filologo Bruno Migliorini che al Convegno Volta -1934 convegno voluto dal Fascismo per mostrare la cultura italiana al mondo e cui partecipano tutti compresi Copeau e Craig propone 'regista'.

D'Amico però fino alla fine vedrà sempre nel regista un mediatore di altissimo livello ma non un autore. "D'Amico ha scoperto la centralità della funzione registica ma non *l'autonomia della regia*. Per lui il teatro vive unicamente sul binomio autori/spettatori e ciò che sta in mezzo ha un puro senso di mediazione *al servizio di* ".¹⁹

Anche Pirandello è su posizioni simili e in un'intervista descrive il lavoro del regista come servizio all'autore al punto che il regista può togliere totalmente all'attore la sua personalità per servire il disegno dell'autore. Per altro però Hinkfuss di 'Questa sera si recita a soggetto' dichiara pubblicamente di essere lui l'unico responsabile dello spettacolo (al punto di aver fatto togliere -con falso vizzo d'umiltà!) il nome dell'autore dalla locandina.

Sembra dall'opera complessiva che Pirandello non sia d'accordo con questa impostazione ed anzi la metta in scena per mostrarne i limiti ma in realtà sarà invece proprio questa la strada intrapresa dalla regia nel Secondo Dopoguerra.

Sulle tracce di questa ricerca sembra interessante notare a proposito di Pirandello l'evoluzione della figura del regista nella sua produzione. Si può forse utilizzare spunti provenienti dai suoi testi in senso metateatrale come indizio dell'evoluzione in corso nel teatro italiano tra il 1922 e il 1936. Prendiamo ad esempio i Sei Personaggi e i Giganti.

Nei Sei Personaggi il Direttore si limita a mettere in scena il testo seguendo le indicazioni contenute nelle didascalie del testo. C'è la famosa scena in cui discute col Primattore che deve sbattere un uovo con tanto di cappello da cuoco in testa e naturalmente non vorrebbe farlo (e qui si potrebbe aprire una riflessione su come si recitava: ci limiteremo a dire che per recitazione si intendeva ancora -fatte le debite eccezioni- come nell'Ottocento una sorta di declamazione scandita da grandi movimenti sul palco tendenzialmente ingiustificati e per lo più relegati in proskenion -la mancanza della luce elettrica nel secolo precedente impediva di usare il palco in tutta la sua profondità -almeno per quanto riguarda i primattori) e il Direttore insiste appellandosi al volere dell'autore -sebbene non si capisca nulla di ciò che l'Autore vuole (con fine autoironia Pirandello porta in scena le critiche che gli venivano mosse e la moda delle 'commedie francesi' che infatti vengono invocate dallo stesso Direttore).

Quindi in un colpo solo sappiamo che la moda delle commedie francesi perdura -sebbene abbiano portato alla rovina più d'uno- che i primattori italiani continuano a recitare come nell'Ottocento -sebbene ci siano già stati Stanislavskij e Mejerhold e Piscator e Copeau siano nel pieno della loro attività- che il Direttore si limita a mettere in scena il testo seguendo le indicazioni dell'autore. Quest'ultimo aspetto in realtà rappresenta già un passo avanti rispetto alla moda ottocentesca del Primattore/Capocomico che metteva in scena i testi -soprattutto di repertorio sfrondandone tutte le parti di fianco e riducendoli a un monologo del protagonista inframmezzato da battute di servizio dei comprimari (si veda in pieno Novecento cosa fanno i vari Zacconi Ruggeri etc. che persistono in questa tradizione). Se non altro il Direttore pirandelliano rispetta il testo dato -per altro anche i Grandi Attori dell'Ottocento lo facevano coi testi contemporanei.

Coi Giganti però cambia tutto. Il regista -seppur sotto mentite spoglie (viene presentato come mago) - è un demiurgo in grado di creare una realtà seppure illusoria. Cotrone è il regista-creatore che governa le apparizioni. Nel confronto con Ilse al di là di tutti gli altri significati si intravede anche la dialettica regista/testo (la 'favola' di cui Ilse è interprete che Cotrone le propone di mettere in

19 Alonge Malara op.cit.

scena lì nella 'villa' e che accompagna poi alla festa dei Giganti offrendosi di presentare introdurre e spiegare lo spettacolo al pubblico duro di comprendonio dei Giganti e dei loro servi). La dialettica del rapporto è accennata e non risolta ma pare interessante che venga in qualche modo impostata. L'immagine del regista/demiurgo e quindi creatore probabilmente non è priva di conseguenze per i registi del Secondo Dopoguerra. Non a caso Strelher mette in scena i Giganti...

Tocca parlare anche di fascismo

Il fascismo favorisce l'autore italiano purché allineato. Nasce il Carro di Tespi di Giacchino Forzano che ha il compito di portare in tutte le città e i paesi d'Italia spettacoli che “educhino il popolo ed esaltino le virtù guerriere della nazione”. Sull'esempio di Forzano -e finanziati dal regime (primo -o quasi- caso di finanziamento pubblico al teatro in Italia!)- nascono altri Carri di Tespi.

Mettono in scena tra l'altro un “Bruto” -di cui non sono stato in grado di reperire l'autore- che esalta la grandezza di Cesare fondatore dell'Impero contrapponendola all'inerzia di Bruto ridotto al rango di intellettuale parolaio.

Il fascismo prova anche a inventare il grande teatro per le masse: nel 1934 a Firenze va in scena nello stadio “18 BL” (per chi non lo sapesse i 18 BL sono i camion dell'esercito italiano nella Prima Guerra Mondiale). Lo spettacolo in tre parti esalta la Vittoria nella Prima Guerra Mondiale la Rivoluzione Fascista e la Bonifica delle Paludi Pontine. E' un tale fiasco che nemmeno il fascismo ha il coraggio di riproporlo più- Però è interessante notare che lo spettacolo va sotto il nome del regista: il famoso Blasetti.

Il fascismo insomma favorisce l'autore italiano -addirittura sovvenziona (sebbene sempre col 'braccino corto') le tournées all'estero di Pirandello e della sua Compagnia e di alcune altre viste come ambasciatrici delle glorie italiane e quindi tout court fasciste (insomma è la stessa logica del Convegno Volta del '34)- a patto però che sia rigorosamente allineato.

Nello stesso tempo l'autarchia anche culturale decretata progressivamente dal fascismo esclude sempre più testi stranieri e in particolare francesi e inglesi di fatto escludendo l'Italia dai movimenti culturali più fervidi della prima metà del Novecento mondiale.

Il teatro dialettale

Paradossalmente l'autorialità dell'autore si afferma più facilmente nel teatro dialettale -forse anche perché le due vere 'lingue' del teatro italiano sono tradizionalmente sempre state il Veneto e il Napoletano.

A Napoli la linea che va da Scarpetta a Viviani ad Eduardo -e Peppino de Filippo- è una linea pressoché ininterrotta. Caratteristica di tutti questi autori è di essere degli autori/attori con tutte le conseguenze del caso -a incominciare dal fatto che i testi nascono lavorando in scena improvvisando riscrivendo e rivedendo -e spesso approfondendo il testo iniziale (ad es. Natale in casa Cupiello nasce come atto unico e solo dopo una lunga gestazione diventa il testo che conosciamo oggi).

Anche nel teatro dialettale si registrano un filone più consolatorio e, nascosto magari sotto un'apparente satira sociale, normalizzatore e un filone più pensoso in cui la commedia o la tragicommedia indaga sulla condizione umana sulle illusioni e i traffici di un'umanità popolare -Eduardo mette in scena la camera da letto al posto del salotto borghese!- o si risolve in grandi affreschi di un neorealismo capace di mostrare altro dietro il semplice ritratto della realtà.

Il teatro dialettale ovviamente e nonostante alcune eccezioni però non esce dai confini territoriali in cui nasce e solo in rari casi -Eduardo appunto- si fa universale (e non pare essere un problema di lingua quanto piuttosto di capacità universalizzatrice. Malara parla di un Eduardo “Strindberg dei bassi” ma dice “non ha il respiro lungo di Strinberg” e suggerisce che si manifesti un imbarazzo

come se a un certo punto persino Eduardo si spaventasse della sua audacia e virasse verso un tono più dolce e addirittura a volte caramelloso.²⁰

Il resto del teatro dialettale -si pensi ai Legnanesi o al teatro veneto- riempie spesso le sale portando in scena testi scritti appositamente (spesso da uno o più membri della Compagnia che si assumono il ruolo di 'poeta di compagnia' conservando così l'antica tradizione. Del resto nonostante il teatro viri verso la modernità ancora fino al Secondo Dopoguerra si registra l'attività di Compagnie che sono delle famiglie -non molto diverse in questo da quelle dei circensi- in grado di stare mesi interi in una cittadina delle dimensioni di Varese cambiando spettacolo ogni settimana -l'esempio oggi più noto sono i Rame).

Nell'Italia del boom però progressivamente queste compagnie spariscono -o si musealizzano nella ripetizione di se stesse- e il panorama teatrale cambia completamente. Ma di questo parleremo in seguito.

E' tempo di parlare di registi

Se in qualche modo possiamo già considerare proto-registi Sofocle o Moliere Burbage o Riccoboni Salvini o Rossi la figura del regista emerge quando il Duca di Meiningen comincia a porsi il problema dell'assurdità di costumi ed elementi di scena utilizzati sempre uguali in commedie e tragedie di epoche molto diverse; di fondali dipinti buoni a tutti gli usi; e di cori di comprimari informi e raffazzonati.

Essendo il suo ducato piccolo e insignificante sulla scena politica e non potendosi di conseguenza dilettare dei divertimenti in uso tra i suoi pari più potenti -la guerra e le conquiste il potere e la gloria- ma forse anche perché animo sensibile e appassionato -da buon romantico tedesco- dedica ogni suo sforzo ed energia -anche finanziaria- a costituire una compagnia teatrale che rompa con quelle che cominciano ad essere percepite come cattive convenzioni.

Ha con sé un geniale collaboratore -Ludwig Chronegk- che si occupa di ricerche filologiche in modo che gli oggetti di scena i costumi gli accessori siano congrui al periodo rappresentato; abolisce il fondale dipinto e opta per elementi di scena architettonici -all'epoca anche un tavolo con delle sedie è quasi una rivoluzione figuriamoci semiarchi o prospetti di case; che ogni personaggio all'interno di un coro sia definito abbia un proprio carattere una propria partitura di azioni un proprio sviluppo narrativo -e in questo si esprime tutta la genialità di Chronegk ammirata in tutta Europa anche da uomini molto diversi tra loro e appartenenti a idee di teatro che si vanno differenziando in maniera radicale. Quest'ultima caratteristica sarà quella che colpirà di più in tutta Europa e in particolare i grandi innovatori che di lì a poco diventeranno i padri della regia moderna -da Antoine a Stanislavskij.

Sono loro che sentono drammaticamente l'esigenza di un teatro d'arte che rompa con la convenzione e con quello che qualche decennio più tardi Copeau stigmatizzerà come *cabotinage*.

Accanto a loro Gordon Craig con la sua idea visionaria e pittorica e Adolphe Appia che per primo destruttura lo spazio scenico usando i praticabili e capisce l'uso espressivo della luce elettrica completano il quartetto degli apripista cui quasi subito si aggiungono Mehjer'hold Vatchangov e Piscator e subito dopo Copeau etc.

E' nata la regia! Ma cos'è? Stanislavskij si occupa della credibilità degli attori in scena e della messa in scena stessa e muove in direzione di una sorta di 'naturalismo' (si perdoni a chi scrive l'approssimazione dei termini); Meier'hold invece va nella direzione opposta e se da una parte recupera la Commedia dell'Arte i suoi stilemi e le sue stilizzazioni dall'altra cerca una forma 'espressionista' di verità scenica; Craig teorizza la 'supermarionetta' (oltre a suggerire che il teatro sarebbe una bella cosa se non ci fossero gli attori -per la precisione dice che il teatro "non può

20 Alonge Malara op.cit.

essere arte perché ci sono gli attori” e ne spiega le ragioni²¹).

Insomma ogni regista ha qualcosa da dire sul teatro prima che su ciò che mette in scena e “inventa” un modo di recitare!

Non interessa qui fare una storia della regia per cui si rimanda a testi come quelli di Schino “La nascita della regia teatrale” o di Alonge “Il teatro dei registi” ma interessa piuttosto porre l'accento proprio sulla recitazione e su l suo trasformarsi perché pare di intravederne un ruolo fondamentale nella costituzione della figura del regista e di conseguenza una domanda rivolta all'autore drammatico al suo ruolo alle sue modalità di scrittura.

La recitazione per così dire standard -pur nelle sue evoluzioni- dell'Ottocento esplode in ricerche di carattere molto diverso.

Se da una parte Stanislavskij prende le mosse dalla domanda su come fare a ottenere da qualunque attore -e anche filodrammatico non solo professionista- un risultato eccellente (cioè credibile e pieno di energia 'magnetica') -val appena il caso di ricordare l'episodio in cui Stanislavskij vede il vecchio Salvini recitare Otello in italiano al Bolscioi (il resto della compagnia recita in russo!) e ne resta folgorato al punto che dopo l'iniziale perplessità (Salvini non ha più l'età di Otello non è prestante né bello e ha addirittura la pancetta il costume è ridicolo) si accorge dopo cinque minuti che Salvini ha in pugno l'intero teatro lui compreso²² e si chiede come si fa ad ottenere questo non per grazia di Natura ma attraverso un percorso di lavoro- già Meierhold è molto lontano da questa preoccupazione e va in cerca di una verità che non ha nulla a che fare con la realtà ma partecipa piuttosto di una verità invisibile che viene resa visibile dal lavoro degli attori nelle mani del regista -teorizza come Craig la 'supermarionetta'.

Quindi come si vede il regista neonato crea modalità diverse di recitare e quindi è la causa di questa trasformazione.

Ma nello stesso tempo le modalità diverse -che per altro non vengono solo dai registi ma anche dagli attori (basti ricordare oltre al gran padre Andre Antoine il sunnominato Emmanuel) e dallo 'spirito dei tempi' (si conceda all'autore questa approssimazione) che s'incarna in Matisse e Klee Picasso e Duchamp etc.- richiedono la figura di un coordinatore che non si limiti più a stabilire la sequenza delle entrate e delle uscite e nemmeno a guidare gli attori secondo le indicazioni del testo ma garantisca una unitarietà della recitazione oltretutto della messa in scena. (Cosa tutt'altro che scontata basti pensare alla scenografia pittorica di Craig per una messa in scena di Casa di Bambola di Ibsen con la Duse tagliata di un metro abbondante perché non entra nel teatro di Nizza -tagliata in basso naturalmente cosicché i mobili dipinti sono tagliati in due!).²³

Ecco perché si può dire che il regista è causa ed effetto della trasformazione delle modalità recitative.

Anche su tutto questo si tornerà più avanti.

Il secondo novecento

Il secondo Novecento in Italia si apre all'insegna di ... un'alluvione di testi francesi! Tutti quei testi proibiti durante il fascismo -a cominciare da vaudeville e commedie- si impongono con facilità sulle scene sorretti da compagnie costituite dall'ultima generazione di 'grandi attori' in grado spesso di mettere in scena come si diceva uno spettacolo diverso e spesso nuovo la settimana e graditi dal pubblico che nell'esplosione di vitalità seguita alla fine della guerra trova in questo teatro eminentemente d'evasione esattamente ciò che desidera. Dopo le durezze e le tragedie della guerra ma anche l'impegno spasmodico l'adesione totale a valori che impegnano l'intera vita è tempo di tornare a ridere di nulla di rilassarsi in poltrona di “digerire” senza dover pensare.

Del resto la cultura italiana ha fame di rimettersi in pari e di recuperare tutto ciò di cui è rimasta

21 G. Craig “L'arte del teatro”. Si veda anche Mariotti “Gordon Craig” Cappelli

22 K. Stanislavskij “La mia vita nell'arte” Laterza

23 Mariotti “Gordon Craig” cit.

indietro nel Ventennio. E' normale quindi che da una parte i registi più impegnati portino in scena testi che erano stati censurati per vent'anni e spingano le loro ricerche nella direzione di un'appropriazione di tecniche scoperte e modalità che in Europa Russia e America nello stesso periodo si sono sviluppate.

Gli autori italiani progressivamente spariscono. Se si prende la per altro molto interessante Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo diretta da Alonge e Davico Bonino nella sezione dedicata al Teatro Italiano di Tradizione dal capitolo V dove si parla del Secondo Dopoguerra -dal titolo significativo "Sotto il segno di Kantor: la regia come autobiografia"- di autore italiano non si parla pressochè più (tranne una citazione dedicata a Testori messo in scena da Visconti).

Tutta l'attenzione è dedicata alla linea Visconti-Strehler-Missiroli-Ronconi-Castri.

Per quanto riguarda questo piccolo studio sembrano interessanti alcune dichiarazioni programmatiche dei registi stessi.

Nel clima di generale ripresa del teatro e soprattutto nel clima culturale creato dalla battaglia per e dalla nascita poi dei Teatri Stabili clima che si pone come obbiettivo quello di allargare il pubblico sottrarre il teatro alle élites borghesi e il pubblico piccoloborghese impiegatizio operaio al teatro popolar/dialettale di puro intrattenimento con un lodevole intento di dare al pubblico e quindi ai cittadini una nuova coscienza -e Paolo Grassi dice che il "è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività"²⁴ e parla del teatro come "pubblico servizio" accanto "alla metropolitana o ai pompieri"²⁵ - in questo clima curiosamente ma significativamente non si pensa a una nuova drammaturgia intesa come a nuovi testi che raccontino la nuova realtà ma a un nuovo modo di mettere in scena i testi sottraendoli essenzialmente all'arbitrio del 'Grande Attore' e rendendone fruibile quello che all'epoca si chiamava il "messaggio". [Sembra di parlare della Preistoria: non ci eravamo ancora convinti che "il mezzo è il messaggio". E forse era meglio].

Ovviamente la maggior parte del teatro che si fa in Italia è ancora quello delle Compagnie di Giro e degli spettacoli di cui sopra ma sicuramente la svolta che cambierà il teatro in Italia avviene nel triangolo industriale -all'epoca sicuramente la parte più avanzata d'Italia anche dal punto di vista della coscienza storica e politica (non a caso è qui che la Resistenza ha inciso di più)- nascono gli stabili pubblici (prima Milano poi Genova e Torino).

Accanto a questi però ci sono alcuni registi che pur lavorando in Compagnie di Giro sono partecipi e anzi forse anticipano la svolta registica del teatro -anche se non hanno gli stessi intenti sociali e pedagogici.

Qui ci interessa Visconti che di questi ultimi è sicuramente il rappresentante più geniale e rivoluzionario. Ed è colui che ha più chiara coscienza del ruolo. Infatti scrive:

"Ognuno ha il suo punto di vista certo. Ma siccome il lavoro è il MIO [maiuscole mie] lo commento e lo conduco nella MIA direzione".²⁶

Insomma è il garante dell'unità stilistica dello spettacolo. Cioè l'unità di stile non è più data dall'autore ma dal regista! Tant' vero che D'Amico che tanto si è battuto per il regista non riconosce a Visconti la figura di regista. Per D'Amico il regista è un interprete fedele del testo mentre per Visconti la fedeltà al testo passa già attraverso possibili tradimenti (p.es. l'Oreste di Alfieri immerso in un clima Rococò o La Locandiera spogliata dei cascami del Settecento galante e immersa in un clima da pittura metafisica alla Morandi).

Però in Visconti il gusto del realismo -nonostante certi abbandoni a vezzi decadenti e estetismi retrò- lo porta a incontrare anche la drammaturgia contemporanea. Mette in scena L'Arielda di Testori immediatamente censurata dai De' Bartolomeis dell'epoca.

24 P.Grassi "Gestione municipale per la vita del teatro" Sipario n.1 maggio '46 -in Alonge/Malara cit.

25 Ibidem

26 Visconti "Il mio teatro" in Alonge/Malara cit.

Strehler e gli altri

Strehler inizialmente mette in scena autori italiani. (Si veda la teatrografia in appendice)²⁷.

Dal '43 al '45 due Pirandello (spettacoli fatti di atti unici) e uno spettacolo con atti unici di Gaudiso e Joppolo. E un solo straniero ("Assassinio nella Cattedrale").

Subito dopo la guerra già si manifesta il suo interesse per la drammaturgia straniera -per lo più contemporanea (Camus Wilder etc.) ma mette in scena anche Flaiano e Buzzati.

Con la nascita del Piccolo dal 1947 al 1960 a fronte di 40 spettacoli su testi stranieri -classici e contemporanei- mette in scena 27 classici italiani (Goldoni Pirandello e tra gli altri ben tre Bertolazzi) e ben 11 novità italiane.

Dal 1960 al 1998 invece i testi italiani contemporanei sono solo 5! Cui possiamo aggiungere tre testi propri di Strehler -in realtà riduzioni o adattamenti da Shakespeare Sastre e Brecht.

A fronte di 16 classici italiani e ben 31 stranieri.

Insomma all'inizio degli anni Sessanta del Novecento Strehler ormai diventato il punto di riferimento della regia in Italia smette di mettere in scena autori italiani -tornerà a farlo solo nell'ultimissima parte della sua carriera (le 5 novità sono del '66 il testo di Salvato Cappelli e poi degli anni dall'85 in poi -senza contare che tra i 5 testi c'è un Eduardo) - e in sostanza afferma che l'autore dello spettacolo teatrale è il regista.

Del resto la sua regia della Tempesta ne è una confessione pubblica. Tutti si accorgono -basta ricordare una famosa recensione di Ronfani su Spirali- che l'isola disabitata piena di apparizioni è un teatro e che Prospero è un regista anzi è la proiezione dello stesso Strehler -che infatti ne affida il ruolo al suo alter-ego scenico Tino Carraro.

Sintomo di come a metà degli anni Settanta sia ormai diventato luogo comune che il regista è l'autore dello spettacolo è l'affermazione che viene ripetuta sia nei media che dagli spettatori comuni che si va "a vedere la Tempesta DI Strehler".

Già prima per altro ne I Giganti della Montagna aveva trasformato Villa Scalogna in un teatro e Cotrone in un regista. Cotrone e Ilse sono in Strehler le due faccie dello stesso personaggio. Quando poi nell'edizione del '94 Franco Graziosi che interpreta Cotrone assomiglia in modo inquietante a Pirandello la dichiarazione è fatta ed è fatta proprio lì in scena: l'autore dello spettacolo è il regista.

Del resto in una lettera del '74 a De Monticelli Strehler dopo aver raccontato la lotta contro gli attori e i loro malvezzi quella per l'abolizione del suggeritore (grazie anche alla TV!) contro il nomadismo degli stessi attori e per una Compagnia Stabile -la Brignone dice "Basta con 'sta topaia [il Piccolo di via Rovello]. Basta stare sempre con lo stesso pubblico ci scocciamo noi e loro!"- parla di regia come "fatto critico" e si definisce "servo fedele dell'autore". Il problema è però se l'interpretazione debba essere soggettiva o oggettiva e Strehler stesso si pone il problema. In realtà quella a cui assistiamo è una semplice sostituzione: dall'arbitrio del 'Grande Attore' che massacrava i testi a suo uso e consumo all'arbitrio del regista che usa il testo per parlare di qualcosa che a lui sta a cuore -tant'è che Alonge e Malara parlano di regia come autobiografia e in effetti anche senza arrivare a Kantor basta pensare al Cotrone e al prospero di Strehler!²⁸

Si potrebbe commentare che finché è Strehler a dire che il regista è l'autore dello spettacolo in qualche modo è anche accettabile o per lo meno comprensibile.

Il problema che più interessa gli autori drammatici però è che la porta aperta da Strehler è stata presa di gran carriera da una pletora di registi la stragrande maggioranza dei quali non avevano né le qualità né le competenze per sostenere credibilmente il ruolo di autore.

27 Bentoglio "Invito al teatro di Strehler" Mursia

28 Su Sipario n.4-5 del 1946 viene aperta un'inchiesta sul diritto del regista di intervenire liberamente sul testo che mette in scena. L'inchiesta si chiude sul n.13 del '47 senza reali conclusioni. Bragaglia se la cava dicendo che il regista può fare ciò che vuole basta che non commetta "soprechierie". Cioè annunciando in cartellone la collaborazione(!). Alonge/Malara cit.

Curiosamente negli anni Sessanta il teatro ufficiale e il teatro di ricerca -e più tardi anche il terzo teatro- che sono in dissidio su tutto e si almeno nelle dichiarazioni pubbliche si disprezzano cordialmente a vicenda si trovano però d'accordo su questo: il regista è l'autore dello spettacolo e l'autore drammatico non ha più alcuno spazio -e quando per caso incrocia una compagnia al più fornisce frammenti testuali che il regista (o a volte il collettivo) manipola a piacere. Insomma l'espulsione dell'autore drammatico è completa.

In seguito poi in quel varco aperto da Strehler si infileranno anche gli attori che spesso in polemica coi registi diventeranno a loro volta registi e automaticamente anche autori -spesso scrivendosi anche testi pretesi originali e troppo spesso invece velleitari. Ma tutto questo rientra in un'altra considerazione che chi scrive proverà a svolgere più avanti.

Ronconi è in disaccordo su tutto con la poetica di Strehler ma non sull'autorialità del regista. Scrive infatti: "Io ho l'abitudine di considerare LE OPERE PIUTTOSTO CHE GLI AUTORI [maiuscole mie]".²⁹ Che spazio può esserci quindi per l'autore drammatico davanti a siffatta dichiarazione? Inoltre Ronconi aggiunge "Mi piaceva vedere come funzionava la scaletta, il meccanismo teatrale. La psicologia in letteratura non mi interessa. Non riesco a credere alla psicologia di Otello".³⁰ Queste due citazioni sembrano sufficienti a spiegare perché il regista -e non solo Ronconi qui citato- non sia interessato al lavoro del drammaturgo.

Si tratti di ricostruire un contesto storico, offrire un'interpretazione più o meno originale o personale, indagare un meccanismo teatrale o narrativo è chiaro che il lavoro del regista prescinde dall'idea di un nuovo testo magari scritto ad hoc che interpreti il mondo in cui viviamo.

Strehler ha fatto da apripista. Con Ronconi la partita è giocata. E perduta. Almeno partendo dalle premesse poetiche di cui sopra è chiaro che non c'è spazio nemmeno per un confronto tra autore drammatico e regista.

Alla dittatura del Capocomico 'Grande Attore' s'è sostituita quella del Regista. Con la differenza che quest'ultimo rivendica questo suo diritto.

E' abbastanza chiaro poi che il Regista preferisce non avere l'autore drammatico con cui confrontarsi un po' per non dover sottostare a discussioni confronti o alla peggio tensioni liti dispute -un autore morto magari si rivolta nella tomba ma tendenzialmente non protesta.

Ma un po' anche per non dover condividere con nessuno il dovere e il piacere di essere autore dello spettacolo.

Una parola sul teatro di ricerca

Premesso che sotto il cappello del teatro di ricerca c'è di tutto un po' e che quindi le osservazioni che seguono sono ancora più parziali da quanto sopra si possono riconoscere alcuni filoni: da una parte un teatro di ricerca fondato su una riedizione del 'Grande Attore' (Carmelo Bene) che conduce una ricerca stilistica artistica estetica e poetica del tutto personale agendo insieme da regista attore scenografo e naturalmente autore; da un'altra parte i gruppi autogestiti (per tutti il Gruppo della Rocca autore di alcuni spettacoli se non memorabili certamente di grande impatto e cui va riconosciuto il merito di aver portato avanti anche una ricerca drammaturgica p.es. mettendo in scena testi Koltes -'Negro contro cani'- o riduzioni di romanzi appositamente commissionate -"Josef K. fu Prometeo" da Kafka "Il maestro e Margherita" da Bulgakov tanto per citare- ma di cui non si ricorda una particolare attenzione all'autore drammatico italiano) dove si cerca di superare la tirannia del Capocomico-Grande Attore o del Regista in nome del collettivo ma è significativo che nel capitolo VI. "Le alternative impossibili" Alonge/Malara scrivano "la cooperativa vuol essere una struttura di lavoro tendenzialmente egualitaria in cui non c'è un capocomico-regista o un

29 Innamorati "dibattito con Luca Ronconi" in Alonge Malara cit.

30 Quadri "Il rito perduto" "Un autoritratto" in Alonge Malara cit.

capocomico-primo attore che primeggia sugli altri attori, ma c'è un collettivo che comprende regista attori scenografo e anche tecnici..”³¹ E il drammaturgo? O l'autore drammatico?

Omissione naturalmente involontaria e proprio per questo tanto più significativa. Dell'autore drammatico ci si dimentica in sede di Storia del Teatro perché -con buona pace del D'Amico- dell'autore drammatico si fa a meno nella prassi del lavoro del teatro -anche di ricerca che pur vorrebbe rompere col “teatro di regime” (definizione di Franco Quadri).

C'è poi nello stesso ambito il teatro che rinuncia alla parole teatro che vive di immagini movimenti suggestioni e anche questo e con più ragione -anche se pure qui si potrebbe discutere soprattutto alla luce di certi esiti confusi e velleitari: forse una drammaturgia non nel senso di copione di battute ma piuttosto di narrazione di una sequenza di immagine male non avrebbe fatto- rinuncia all'autore drammatico.

L'eccezione è naturalmente rappresentata da Dario Fo che dopo una serie di commedie di mordace satira sociale fonda Nuova Scena e inventa una circuitazione alternativa dei suoi spettacoli che si fanno decisamente politici. E' significativo però che persino Fo per vedere in scena i suoi testi abbia dovuto farlo in proprio. Naturalmente scrivere mettere in scena e recitare i propri testi è per Fo parte di un unico gesto artistico. La sua personalità eccezionale quindi non può essere un esempio in questo discorso sulla drammaturgia italiana e la sua espulsione dal teatro italiano stesso. Se non fosse stato l'attore straordinario che è o anche se non avesse trovato la sua modalità di fare teatro e il suo 'personaggio' -in fondo in questo è una 'maschera' come Riccoboni!- i suoi testi avrebbero conosciuto la via della scena?

Insomma nemmeno il teatro di ricerca sembra ricordarsi dell'autore drammatico e assume il concetto di autorialità in capo tutt'al più al collettivo.

Ci si potrebbe però forse chiedere perché e la domanda potrebbe non essere oziosa se portasse l'autore drammatico a riconsiderare il suo ruolo e forse l'idea stessa di teatro con la quale fin qui s'è confrontato -e che come abbiamo visto dall'Ottocento in poi l'ha progressivamente escluso.

Il Nobel da Pirandello a Dario Fo. Per non parlar del pubblico

Forse che il Nobel sia andato dall'uno all'altro in capo a settantanni ha anch'esso qualcosa da dirci. Se “la drammaturgia del Novecento italiano si riduce a non molto più che questa triade [Pirandello Eduardo Fo]”³² mentre altrove -Francia Inghilterra Germania USA etc.- una drammaturgia si è sviluppata e conducendo anche a esiti notevoli si può dire -sempre con Alonge e Malara- che la ragione risieda nel fatto che il teatro nei Paesi citati ha saputo raccontare la realtà contemporanea mentre in Italia questo compito è stato assunto dal cinema e non dal teatro?

Non è però forse questa affermazione scambiare la causa con l'effetto?

Sembra però condivisibile l'analisi successiva dei due autori che sostengono che l'emarginazione dell'autore è effetto della specificità della scena italiana dominata prima dal 'Grande Attore' poi dal Regista. E il fenomeno prende avvio addirittura dalla Commedia dell'Arte -che non a caso si serve di canovacci e non di testi. “I veri signori della scena emarginano da sempre la funzione dello scrittore... Preferiscono lavorare sui classici perché lo spessore e la ricchezza del classico consente perfettamente quella *scrittura seconda* che il regista realizza attraverso i codici della lingua teatrale”³³.

Altra domanda forse è perché il pubblico continui ad andare a vedere l'ennesimo Amleto e con

31 Alonge Malara op. cit.

32 Alonge Malara op.cit.

33 Alonge Malara op.cit.

molta più difficoltà vada a vedere novità italiane. Inutile insistere qui sugli aspetti sociologici -la TV etc.- e anche sul calo vistoso di presenze nei teatri -musical a parte. Siamo ancora nella situazione primonovecentesca di un teatro percepito come intrattenimento e dopo la ventata impegnata ma spesso seria del Sessantotto sembra che il 'ritorno all'ordine' abbia fatto leva sulla stanchezza di diecianni di impegno per proporre modelli facili legittimare svaghi e 'divertimento' a ogni piè sospinto -al punto che il 'divertimento' ha perso il suo ruolo e il suo luogo e tutto per essere accettabile dev'essere 'divertente' in nome del fatto che 'la vita è già così difficile'.

Anche il teatro ha subito lo stesso destino e si è passati da una condizione culturale in cui chi rideva era per lo meno qualunquista (chi scrive se ne ricorda bene) e quindi da un paio di generazioni superserie e superimpegnate a una condizione in cui tutto ciò che è serio è di per sé noioso -e il teatro di per sé è percepito come serio e quindi *tout court* noioso. Non è un caso che gli unici (o quasi) testi italiani che vanno in scena e hanno un pubblico siano quelli di cabaret -e se in qualche cabaret ci scappa la critica sociale e politica pazienza!

Insomma la tenaglia che si stringe tra teatro (attori registi direttori) e pubblico taglia fuori gli autori drammatici. E siccome il pubblico si è stufato dell'ennesimo Amleto -e per la verità se ne stanno stufando i teatranti stessi basti vedere in tempi recenti rivalutazioni di testi che erano stati giustamente dimenticati!- a teatro semplicemente smette di andarci -a mano che non ci vada per ragioni eterodirette dalle scolaresche cammellate (e qui ci sarebbe da aprire una lunga riflessione su come la scuola distrugga gli spettatori di domani invece di crearli) alle ragioni di prestigio all'uscita con gli amici all'appuntamento mondano fino al desiderio di vedere il 'nome' cioè in definitiva il 'Grande Attore' (che magari grande non è per niente ma ha una sua momentanea celebrità televisiva). Insomma non è cambiato niente.

Una parola sul teatro ragazzi

Chi scriva ha avuto modo di dedicare alcuni anni della sua attività a questa specifica area del teatro che davvero rappresenta un mondo eterogeneo rispetto al teatro per adulti -e bene fa chi ne rivendica la specificità nonostante per molti anni il Teatro Ragazzi si sia rivendicato come teatro basta. Non ci si inventa attori di Teatro Ragazzi e non ci si inventa registi e quindi tanto meno autori.

Però nel mondo del Teatro Ragazzi non esiste -o non esiste ancora- un repertorio e quindi l'esigenza di testi scritti ad hoc si è posta molto presto e prendendo le mosse dallo sceneggiare le fiabe tradizionali o i classici ha poi spinto la sua ricerca molto avanti nella creazione di un linguaggio e di un *corpus* di testi alcuni dei quali hanno raggiunto risultati di straordinaria qualità di grazia e di emozione.

Insomma la drammaturgia per il Teatro Ragazzi è stata e può essere tutt'ora una palestra straordinaria per l'autore drammatico e consente spesso di vedere i propri testi arrivare alla scena. Non solo: spesso consente quel lavoro con il regista e la compagnia che troppo spesso ancora manca. Infatti normalmente il testo sottoposto nel corso delle prove a indagini discussioni spesso revisioni che conducono alla sua trasformazione definitiva.

Non solo anche questo aspetto del lavoro è di grande interesse dal punto di vista della formazione e della ricerca ma è in ultima analisi quello che i drammaturghi hanno sempre sperimentato nel loro lavoro (basti pensare per tutti a Shakespeare che scrive sotto il palco mentre sopra si recita e fornisce ai singoli attori le parti separate).

SECONDA PARTE

Se la prima parte di questo scritto è in qualche modo oggettiva e -fatte salve alcune inevitabili prese di posizione dell'autore- cerca di fornire dei dati e un breve e incompleto riassunto storico della vicenda dell'autore drammatico italiano sulle scene d'Italia questa seconda è del tutto personale e soggettiva e quindi chi non fosse interessato a seguire i pensieri incompleti e parziali di chi scrive sulla situazione attuale può tranquillamente ometterne la lettura.

Nell'appendice sono riportati infine alcuni dati.

Riflessione preliminare

Dobbiamo preliminarmente notare come se parlando di regista tutti sappiamo di cosa stiamo parlando in realtà se osserviamo il termine più da vicino incappiamo immediatamente in una serie di difficoltà che rendono molto difficile definire cosa si intenda per regista. Esistono diverse modalità di essere regista con diversi obbiettivi ma c'è fin dall'origine un'incertezza nella definizione del ruolo e dei compiti del regista.

Questa incertezza tornerà in maniera importante all'interno della problematica dell'autorialità.

Non solo: come si è visto sopra si può anche dire forse che il regista è insieme causa ed effetto della rottura di una 'modalità' univoca di recitare che nel Novecento si è dissolta a fronte dell'affermarsi di molte possibilità differenti.

Infine dobbiamo notare come nel contesto attuale anche per ciò che riguarda la figura dell'autore drammatico ci troviamo davanti allo stesso problema segnalato per il regista.

Chi è l'autore drammatico? Solo chi scrive un testo? O anche chi lo adatta? E il dramaturg alla tedesca?

Prima

Definire la figura di regista presenta problemi forse insolubili e che comunque esulano dal limite di queste pagine. Così se storicamente gli studiosi ci dicono che le prime forme di regia nascono attorno alla seconda metà dell'Ottocento abbiamo tracce che già Sofocle svolgesse una funzione registica nella messa in scena delle sue opere. Lo stesso possiamo dire per Moliere e forse per Shakespeare -anche se resta il dubbio che almeno in alcuni casi fosse Burbage (capocomico) a svolgere quella funzione che noi oggi chiameremmo registica.

Certamente in Italia i grandi capocomici dell'Ottocento danno quell'insieme di indicazioni sulle entrate e le uscite i tempi e le posizioni che sono oggi appannaggio del regista moderno. Gustavo Modena Tommaso Salvini o Ernesto Rossi fino a Ferravilla e a capocomici minori decidono -spesso in intesa col Poeta di Compagnia³⁴- quali spettacoli fare come distribuire i ruoli -anche se sempre vincolati dalla tradizione dei 'ruoli' all'italiana- e appunto la sequenza delle entrate e delle uscite. Non si può ancora parlare di vera regia tant'è che grandi attori come Eleonora Duse non provano con le compagnie ma a casa loro e arrivano quando va bene il giorno della prova generale-coi risultati che non è difficile immaginare (e comunque come da molte testimonianze risulta lei faceva uno spettacolo -straordinario- gli altri un altro).³⁵

Se tutto questo suona strano ai nostri occhi è perché da un lato è cambiata la nostra concezione di teatro e di arte teatrale dall'altra perché non conosciamo il mondo teatrale dell'epoca.

Se oggi una delle principali funzioni del regista è quella di indicare un'interpretazione del testo -se di testo si tratta- e conseguentemente di amalgamare la recitazione degli attori secondo un progetto unitario all'epoca il problema non si poneva affatto. C'era UN modo di recitare ed era quello che

34 Ved. Infra nelle Note quella sul Poeta di Compagnia

35 Rasi "La Duse" Bemporad 1901

tutti gli attori avevano imparato fin da quando avevano cominciato a calcare le scene -spesso giovanissimi (Franca Rame ancora racconta di aver debuttato a sei mesi in braccio a sua mamma nel ruolo dell'Infanta di Spagna). La recitazione di Modena diventa un modello per tutti e quando Salvini allievo di Modena la modifica è un movimento generale che si afferma e sebbene si potesse disquisire sulla recitazione più “classica” di Salvini e quella più “romantica” di Rossi erano più sfumature personali impresse dai 'grandi attori' ai ruoli che scelte di messa in scena e comunque tutti gli altri recitavano più o meno allo stesso modo. Insomma il denominatore comune della recitazione ne garantiva quel po' di amalgama che a un pubblico poco interessato all'insieme era sufficiente.

La prima rottura polemica si ha forse con Giovanni Emmanuel e le sue messe in scena “naturalistiche” (definizione dell'epoca) dei classici al punto che un critico³⁶ lo rimproverò perché Amleto o Re Lear non vanno alla toilette. Ma siamo già sul limitare del nuovo secolo.

La questione del “recitare” ci pare vada tenuta presente nel momento in cui si osserva l'evoluzione della figura del regista il suo sviluppo e il suo ruolo. Oggi dopo le ricerche straordinarie del Novecento l'allargamento dell'orizzonte teatrale e la frammentazione conseguente è chiaro che le modalità che ancora nell'Ottocento funzionavano come meccanismi ben oliati non hanno più alcun senso.

Cosa si intende per regia

Non si pretende qui di fare un riassunto di ciò che la regia dalla sua nascita -o da prima forse- è stata fino ad oggi. Si vuole solo sottolineare come se apparentemente è chiaro cosa si intende per regia se lo osserviamo da vicino i dubbi sono moltissimi.

Si può però con buona approssimazione dire che esistono registi-interpreti che fanno del rispetto del testo il punto di partenza di un lavoro di scavo e di messa in luce di significati -a volte anche 'contro' il testo; esistono registi-maestri che fanno del lavoro con l'attore e sull'attore il centro del loro lavoro; esistono registi che lavorano sulla costruzione di immagini e su un regia per così dire pittorica; esistono registi che lavorano su una ricerca che conduce in territori ignoti all'inizio delle prove; esistono registi che si occupano della resa complessiva dello spettacolo e danno agli attori il minimo di indicazioni possibili chiedendo una recitazione professionale media; infine esistono registi -che intendono più o meno coscientemente la regia come autobiografia.

Ci sono stati registi che hanno scelto o abbracciato una poetica naturalistica o visionaria surrealista o simbolista etc.

E registi che sono tutto questo insieme o che sono due o più di queste figure solo per comodità stereotipate qui sopra.

Questo breve e non esaustivo riassunto vuole solo essere la giustificazione di un paio di domande e di riflessioni. E' chiaro infatti che questo ipertrofico sviluppo della figura del regista ha profondamente trasformato il teatro -chi scrive è convinto che se Sofocle vedesse un nostro spettacolo non lo riconoscerebbe come teatro- scompaginando quel sistema nato nella seconda metà del Cinquecento in Italia e mantenutosi fino al principio del Novecento. Lo sviluppo di possibilità tecniche -cominciando dall'uso della luce in senso espressivo reso possibile dall'elettricità o anche dalla semplice possibilità di usare il palco in tutta la sua profondità per arrivare fino alle più recenti tecnologie- le ricerche artistiche degli “-ismi” del Novecento accanto alle ricerche e scoperte dei quattro padri della regia già a lungo citati hanno completamente trasformato il teatro e il suo mondo e anche il Teatro Povero o altre ricerche degli ultimi trentanni del Novecento che in qualche modo hanno ricercato un grado zero del teatro sono lontane anni luce dal teatro dei Gelosi o di Salvini. Quindi diventa inevitabile chiedersi se anche il ruolo dell'autore drammatico non debba reinventarsi per adeguarsi al nuovo teatro -che dell'autore soprattutto se contemporaneo e vivente ha

36 In A. Petrini “Il naturalismo a teatro: Emanuel e la rappresentazione dell'Otello (1866)”

semplicemente deciso di fare a meno.

Come si è visto già tra autore e attore c'era una rivalità storica -basti pensare ai canovacci della Commedia dell'Arte che prescindevano dall'idea di autore drammatico per affidarsi alla bravura al talento e alle competenze artistiche nonché all'energia degli attori (il ruolo del Poeta di Compagnia lo si è accennato sopra e non è un ruolo di reale autorialità come 'scrittura di un testo' ma si pensi anche all'aneddoto della lite tra Paolo Ferrari e Tommaso Salvini di cui sopra).

Questa rivalità però prende con la nascita del regista un aspetto filosofico che merita un approfondimento ulteriore.

L'attore infatti rivendica a sé il ruolo di far vivere il personaggio sulla scena e in qualche modo di essere lui il teatro e come si è visto si arroga il diritto di tagliare un testo a piacimento. Però non rivendica a sé l'autorialità non sostiene insomma di essere lui l'autore.

La nascita del regista invece per la prima volta pone l'autore drammatico davanti a un rivale.

Il problema dell'autorialità

E quindi si arriva al problema dell'autorialità.

Cosa si intende per autorialità?

E per autore?

Certo sembrerebbe di saperlo ma ancora una volta come si diceva se si prova a definirlo sfugge.

Chi scrive evidentemente non ha una risposta e tantomeno una definizione. Si limita sommessamente a segnalare come tutto il problema dell'espulsione dell'autore dalla scena italiana nel Secondo Dopoguerra -e forse anche prima- si possa far risalire al semplice fatto che se un regista mette in scena un autore morto può fare quel che vuole del suo testo e offrirne qualsiasi interpretazione senza trovarsi a discutere con l'autore a subirne le critiche a scontrarsi -insomma una seccatura in meno.

Quindi il regista in questione può affermare la propria autorialità senza avere nessun possibile concorrente. E tanto più quanto meno il regista stesso è un genio della scena!

Tant'è che come si è visto anche molti attori si sono trasformati in registi riassumendo in sé il triplice ruolo per poter affermare la propria autorialità.

Quindi non c'è chi non veda come sia il problema dell'autorialità ad aver causato la situazione di cui gli autori drammatici si lamentano.

(Si dicono cose ovvie qui e ne si è consapevoli. Ma questo soggetto non ha pretese di originalità ma piuttosto cerca di fare un punto dello stato dell'arte).

Chi è il vero autore di un evento teatrale? Risposta impossibile si dirà. Eppure il problema è tutto qui. E siccome è tutto qui appare insolubile.

A meno di non provare a ipotizzare una concezione diversa di teatro.

Ma ci si scontra con la cultura diffusa in cui si è immersi oggi e di cui siamo impregnati.

Il futuro- L'ipertrofia dell'ego e altre ragioni sociali

Ci si potrebbe forse chiedere il perché di questa corsa all'affermazione della propria autorialità indipendentemente dalle proprie reali capacità qualità e valore.

E' chiaro che nessuno -o quasi- è buon giudice di se stesso e soprattutto in età giovanile si sperimenta cercando di affermare le proprie idee e la propria creatività come uniche ed irripetibili. Ma questo non basta a spiegare il fenomeno anche se ci dà un indizio.

Un altro indizio ce lo offre il lavoro nei Laboratori Teatrali coi ragazzi delle Scuole Superiori e in

generale nei vari corsi di teatro aperti a tutti. E' curioso notare come sempre più si affermi il fenomeno per cui sono molti coloro che vogliono “fare teatro” ma pressoché nessuno vuole “vedere teatro”!

Insomma dopo lustri di società dell'immagine e dell'apparire il teatro non è che uno dei modi per essere infantilmente al centro dell'attenzione. La propria consistenza è data dallo sguardo dell'altro (“esisto perché tu mi guardi”) e il teatro non è quindi che un modo semplice e poco costoso per essere su un palcoscenico sotto gli occhi di qualche persona. Magari in attesa del quarto d'ora di gloria televisiva.

A questo proposito va anche notata che se per anni si è parlato del Teatro Ragazzi anche come del luogo dove si formava il pubblico di domani oggi dobbiamo con rammarico riconoscere che questo passaggio non c'è stato. Perché? Dove si interrompe l'abitudine e il desiderio di andare a teatro?

Viene però spontaneo collegare questi indizi tra loro e col problema dell'autorialità (che in senso deteriore si potrebbe dire essere come per i giovani dei Laboratori Teatrali il desiderio di mostrarsi dell'autore -regista attore etc.).

Il problema dell'autorialità si forma in epoca relativamente recente. Nessun poeta greco o quasi pensa di essere l'autore delle proprie -opere non si sente un 'parlante' ma piuttosto un 'parlato' (termine che per altro traduce con una certa precisione il termine 'profeta' che non è affatto qualcuno che predice il futuro ma qualcuno 'che parla al posto di...' -è così anche in ebraico cfr. 'nabì'). Solo col Romanticismo la figura dell'autore afferma se stessa nel senso moderno del termine. Cioè solo col Romanticismo l'autore afferma la sua singolarità unica e irripetibile e di conseguenza l'intangibilità della sua opera che dev'essere accolta o rifiutata così come partorita dalla mente dalla fantasia e dall'immaginario dell'autore. Il poeta -in senso crociano- non è più l'esponente di una comunità un raddomante che coglie e restituisce lo spirito del tempo ma diventa un creatore che tende a essere sganciato da tutti i condizionamenti sociali economici politici culturali etc. che lo circondano. E' chiaro che poi non è mai del tutto così ma è importante anche ai fini di questa ricerca che sia questa l'affermazione e l'aspirazione di fondo.

Del resto Strehler stesso per giustificare nel '74 l'ennesima messa in scena del “Giardino dei ciliegi” disse “Perché mi interessa. E se interessa a me deve pur interessare a qualcun altro no?”.

Noi siamo figli di quel pensiero e delle sue estreme conseguenze. Che sono quell'ipertrofia dell'Ego che caratterizza in modo sostanziale la post-modernità.

Venuto meno ogni tipo di collante ideale o ideologico e dopo trent'anni di reazione capitalista e liberista che dagli anni Ottanta in poi ha spinto tutti a ripiegarsi sempre più su se stessi sui propri cosiddetti 'interessi' sul proprio successo e in seguito sulla propria immagine gonfiata a dismisura dall'affermarsi della TV commerciale e in seguito del protagonismo della gente normale catapultata in trasmissioni -reality e altro- che promettevano a tutti un quarto d'ora di gloria -promessa di preludio naturalmente di un successo più duraturo che nella quasi totalità dei casi è uno specchietto per le allodole che si risolve nel bruciare il candidato- è ovvio che un'idea di vita ancor prima che di mondo totalmente autocentrata è diventata la parte visibile del pensiero unico dominante.

Così dai blog ai post da facebook agli interventi nelle trasmissioni radiofoniche è tutto un fiorire di interventi ed esternazioni che altro non dicono se non il disperato bisogno di affermare la propria esistenza -e qui si potrebbe aprire un lungo capitolo che però esula da queste righe.

In questo contesto sociale e culturale è quantomeno ovvio che chiunque svolga un'attività che anche solo vagamente abbia qualcosa di artistico si senta un creatore -anzi meglio un autore.

Non c'è perciò da meravigliarsi se nel mondo del teatro autori registi attori -e in molti casi anche scenografi costumisti e tecnici luci- rivendicano una forma di autorialità e i primi tre rivendicano con decisione a sé il ruolo di 'vero' autore dell'evento teatrale.

Infine riflettendo sulla storia di Fo e sul momento della sua affermazione viene da chiedersi come può l'autore italiano pensare di avere uno spazio in una società che non ha idee forti visioni del mondo potenti intese a cambiare lo status quo?

Come uscirne?

Cosa si intende per drammaturgia? E per autore drammatico?

Quanto segue è un'opinione del tutto personale di chi scrive e può al massimo essere uno spunto di riflessione.

Forse è necessario cambiare il punto di vista e forse anche il modo di pensare il ruolo dell'autore drammatico e il teatro stesso. Certo sembra un compito enorme ma data la situazione perché non osare?

Finora l'autore drammatico ha rivendicato la possibilità e anche il diritto di essere rappresentato. Si è spinto a chiedere interventi legislativi che obbligassero i teatri a farlo o aiutassero quelli che lo facevano. Ha lamentato disattenzione per la propria opera etc.

Però nel frattempo e non da oggi molti autori drammatici hanno cominciato a sperimentare altre vie -da quelle classiche di essere registi di se stessi o attori in proprio al diventare organizzatori (ricordo personalmente Giuseppe Di Leva che al primo corso per Drammaturghi della Paolo Grassi -all'epoca ancora Scuola del Piccolo Teatro- disse a noi allievi "Se volete fare i drammaturghi imparate a fare gli organizzatori". Non l'ho mai ringraziato abbastanza per questo) o direttori di Compagnia a forme più innovative e sperimentali- per essere autori drammatici e poter svolgere il proprio mestiere vedendo i propri testi alla prova della scena.

Insomma qualcosa si muove.

Chi scrive è infatti convinto che la rivendicazione pur legittima non serva e che in quei termini il problema oggi più che mai sia malposto.

"Il poeta da teatro deve occuparsi degli intrecci e non dei versi" Aristotele "Poetica".

Obsoleta come definizione? Forse no.

E comunque merita una riflessione non fosse altro per non limitarsi a proporre una rivendicazione del ruolo dell'autore drammatico presso teatri e compagnie -che tendenzialmente non ci vogliono- ma per cercare di immaginare chi o cosa possa essere l'autore drammatico oggi in Italia.

Chi scrive non ha ricette da proporre ma sente la necessità di cercare una diversa idea di teatro che ripensi i ruoli all'interno della compagine di chi fa teatro e in cui l'autore teatrale possa avere un ruolo nuovo. Un ruolo in cui l'autore drammatico possa partire dalla convinzione che non continuo forse i testi come tradizionalmente intesi ma piuttosto in cui la sua sapienza la sua capacità di dominare la lingua e quindi di fornire ad ogni personaggio una 'sua' lingua o di inventare viceversa un linguaggio inaudito ma credibile la sua capacità di vedere la coerenza dell'insieme nel suo sviluppo in modo che la 'scaletta' sia inattaccabile (è il miracolo di Amleto o di Sogno di una notte di mezza estate in cui non c'è elemento che si possa togliere o messa in scena per quanto pessima che non funzioni -come nota Fo nel Manuale già citato) che il meccanismo sia implacabile e necessario etc.

Quasi una forma di "autoralità liquida" (per citare Baumann)³⁷ se mi si concede il termine che si ripensa in forme radicalmente innovative.

Questa potrebbe essere una buona battaglia da combattere per gli Autori oggi -e non solo per sé ma per il teatro tutto: rompere con il noto faticoso frustrante ma rassicurante per avviarsi risolutamente in terre ignote dove l'armamentario dei nostri ego delle nostre abitudini dei nostri malvezzi va

37 Z. Baumann "La società sotto assedio" in cui si parla del concetto di 'modernità liquida'

messo da parte (e in questo la crisi può essere nostra imprevedibile alleata!) per cercare di teatro nulla più e nulla meno che il teatro di domani.

Milano, estate 2012

NOTE

Il poeta di compagnia: drammaturgo regista o cosa?

Un problema del tutto particolare quando parliamo di drammaturgia in Italia è cosa intendiamo per drammaturgo. Dall'epoca della commedia dell'arte in poi esiste -almeno fino alla prima metà del Novecento- la figura del Poeta di Compagnia.

Chi è il Poeta di Compagnia ce lo racconta Dario Fo citando Franca Rame e lo abbiamo visto sopra.

Qui interessa piuttosto porsi alcune domande.

Nel momento in cui stabilisce la sequenza di entrate ed uscite fa anche una parte del lavoro del regista. E nel raccontare con dovizia di particolari la singola scena non riassume in sé un altro dei ruoli tipici di un regista? In fondo raccontare non è già aver adottato un punto di vista e quindi un'interpretazione?

Quindi la figura del Poeta di Compagnia riassume in sé il duplice ruolo di drammaturgo e di regista. E spesso è anche attore!

Certamente per noi oggi e per il teatro che facciamo questa figura è non solo obsoleta ma totalmente fuori dal nostro orizzonte. Eppure chi scrive crede che ci si potrebbe chiedere se invece questa figura non abbia qualcosa da dirci.

E' un autore? O autore è solo chi scrive un testo originale?

E' un dramaturg come inteso in terra tedesca e cioè chi elabora un testo dato?

Sembrerebbe di no. Quindi non è un autore?

Eppure il suo lavoro ha a che fare con il mestiere del drammaturgo: se prendiamo per vera la definizione di Aristotele -"il poeta da teatro deve occuparsi degli intrecci e non dei versi"- è chiaro che il Poeta di Compagnia è una figura che qualcosa ha ancora da dirci e che forse -seppure sotto mutate spoglie- può tornare d'attualità e aiutare forse gli autori drammatici e i drammaturghi a superare l'esclusione subita dal Secondo Dopoguerra in poi.

Del resto molti drammaturghi oggi lavorano in sala prove con gli attori e spesso modificano e riscrivono intere scene sulla base di ciò che si manifesta nel lavoro di palco.

Bisognerebbe quindi forse porsi anche per l'autore e il drammaturgo la stessa domanda che ci si è fatti per il regista. Chi è davvero l'autore drammatico? Sebbene paia di saperlo con chiarezza osservandolo da vicino si incappa in diversi dubbi che potrebbero meritare un approfondimento soprattutto se questo approfondimento dovesse rivelarsi utile per un ricollocamento dell'autore drammatico nell'ambito del teatro.

Elenco alfabetico di autori dell'Ottocento e delle loro commedie come riportato da Costetti.

Aureli Mariano	9
Agnillo	2
Antonelli Curzio	3
Arrighi Giovanni	7
Antona Traversi Giannino	8
Antona Traversi Camillo	9
Anastasi	2
Anselmi Teodoro	56
Andrei Vincenzo	2
Bacci Ulisse	2
Bovio Giovanni	1
Boito-Praga	1

Bersezio Vittorio	12	
Bellagambi	1	
Bernardini Francesco	4	
Bernardini Giorgio	1	
Bertolazzi Carlo	4	
Baracconi G.	2	
Bonola Carlo	4	
Bettoni	1	
Barbieri Ulisse	6	
Bettoli Parmenio	42	
Bassi Domenico	17	
Butti E.A.	4	
Bicchi Dante	1	
Bracco	8	
Baffico Giuseppe	4	
Battaglia Giacinto	4	
Breccia Gerardo	1	
Barilli Anton Giulio	2	
Balegno Filiberto	2	
Bacchini	1	
Bracci Braccio	2	
Bellotti Bon Luigi	3	
Barera	1	
Caro Core	2	
Cavallotti Felice	11	
Calvi Filippo	1	
Carcano Giulio	1	
Capizzucchi Lucio	3	
Castellazzo Luigi	1	
Corradini E.	2	
Coletti Francesco	12	
Calenzuoli Giuseppe	9	
Chiusoli Cesare	8	
Cima	1	
Casaretto	1	
Cicconi Teobaldo	8	
Corsini	36	
Checchi Eugenio	4	
Capuana Luigi	3	
Chiossone David	5	
Costetti Giuseppe	36	
Cioni Fortuna	2	
Centofanti S.	2	
Caputi	2	
Calvi Pietro	7	
Carrera Valentino	24	
Cuciniello Michele	17	
Castelnuovo (Di) Leo (L. Pullè)	15	
Chiaves Desiderato	8	
Costetti Enrico	1	

Cossa Pietro	14
Costanzo Aurelio	1
Castelvecchio Riccardo	33
Codebo Andrea	4
Cameroni	2
Contessa ***	1
Castagnola E.	1
Costa Paolo	3
Cognetti Goffredo	1
Cimino T.G.	5
Celesia Emanuele	1
Ceroni Cesare	1
De Gubernatis Angelo	5
Dominici Ettore	13
Dall'Ongaro F.	6
D'Annunzio Gabriele	5
D'Ormeville Carlo	4
Dazzi	1
Dasti Luigi	8
Dossena Enrico	2
Di Giacomo Salvatore	2
D'Aste Ippolito	3
D'Aste Ippolito Tito	22
De Renzis Francesco	9
De Boni F.	1
Ferrari Paolo	34
Fantoni	1
Fambri Paulo	8
Fortis Leone	5
Ferrario G.C.	2
Fenili	1
Farina Salvatore	1
Fontebasso	3
Giotti Napoleone	2
Guida Salvatore	4
Giovagnoli Raffaello	9
Garzes Francesco	3
Gherardi Del Testa V.	43
Garelli	2
Giacometti Paolo	75
Giacosa Giuseppe	16
Guagnatti	10
Gualtieri Luigi	24
Gambinossi	1
Gallina Giacinto	12
Gattinelli Gaetano	7
Grande Luigi	1
Gemelli	1
Illica e Fontana	2
Illica Luigi	2

Interdonato Stefano	8	
Liberato Franco	3	
Lotti Carlo	7	
Lorenzini Carlo	2	
Lindau Paolo	1	
Luner Luigi	19	
Liverani D.	3	
Lurati Emilio	2	
Lancetti	3	
Lopez	12	
Marenco Leopoldo	50	
Marenco Carlo	3	
Marenco Emilio	2	
Montautti	2	
Mensini Jacopo	2	
Martini V. (Anonimo Fiorentino)	5	5
Martini Ferdinando	10	
Mastro Pasqua	14	
Montecchi L.R.	7	
Mammoli Tito	10	
Mauceri Bonanno	45	
Mariani e Tedeschi	9	
Montecorboli Enrico	6	
Maranzano	3	
Muratori Ludovico	17	
Montignani Achille	8	
Morelli Stanislao	2	
Montazio Enrico	1	
Martinati Dionisio	3	
Mastriani	1	
Montanelli	1	
Mancini Laura	1	
Moro-Lix	2	
Novelli Ermete	3	
Nigri R.	1	
Nani Enrico Gerolamo	5	
Novelli Enrico	3	
Ottolenghi	3	
Pepoli Gioacchino	9	
Ploner Luigi	11	
Pieri Giuseppe	1	
Poggi	1	
Panerai Napoleone	5	
Parodi	2	
Proto Di Maddaloni	6	
Petrai Giuseppe	11	
Pizzotto Libero	8	
Pandolfi Beniamino	2	
Petracqua	2	
Praga Marco	10	

Poggio Oreste	1
Picardi L.	1
Prado Benedetto	2
Pigozzi Gaetano	1
Pasetti	2
Polveroni	1
Piomarta	1
Poggiali	2
Peracchi Giuseppe	1
Pelaez	1
Rasi I.	8
Rovetta Gerolamo	11
Rapisardi	1
Righetti Carlo (detto Arrighi)	10
Rasi Teresa	2
Ruperti Cesare	4
Rindi Ruggero	1
Rossi Luigi	2
Riccio Federico	2
Rusconi Carlo	2
Rosadi	1
Rosselli Amelia	2
Regina Di Luanto	2
Rossi Ernesto	1
Rava E.	1
Revere Giuseppe	3
Savini Savino	9
Solieri	2
Soldani Valentino	4
Salmini Vittorio	9
Sabbatini Giovanni	18
Salsilli Antonio	5
Sartori Ulisse	2
Somma	2
Sonzogno	5
Scalvini Antonio	4
Sindici Augusto	2
Sinimberghi Gallieri	4
Sugana L.	2
Sarfatti Attilio	1
Salvestri	22
Sansoni	1
Scalinger	1
Saraceni	1
Torelli Achille	29
Tartufari Clarice	2
Tettoni L.E.	3
Turco Giuseppe	1
Tozzoni Giulio	2
Testoni Alfredo	1

Turchi Attilio	1	
Uda Michele	2	
Uccelli Fabio	1	
Vollo	5	
Vitaliani Cesare	11	
Vaghetti	6	
Verga Giovanni	3	
Vado	1	
Vivanti Annie	1	
Vassallo L. Arnaldo	1	
Vivarelli Luca	1	
Werner	1	
Zappoli Agamennone	3	
Zuliani	1	
Zambaldi Silvio	1	
Zauli Sajani Ifigenia	2	TOTALE 1373

Teatrografia di Strehler. Come riportata da Bentoglio

prima del Piccolo

Autori italiani:	3
Pirandello:	2
Autori stranieri:	12

Dal '47 al '60

Autori italiani:	11
[1(I.Chiesa) 1(Giovaninetti) 1(U.Betti) 2(F.Zardi) 1(O.Vergani) 1(S.Pirandello) 1(Buzzati) 1(D'Errico) 1(Moravia) 1(Squarzina)]	
Pirandello/Goldoni e altri classici italiani (3 Bertolazzi):	27
Autori stranieri.	40

Dal'60 al '98

Autori italiani:	5
[1(S. Cappelli 1966) 1(Pallavicini Venè 1971) 1(Eduardo) 1(Tabucchi 1988) 1 (Sarti (1988))]	
Pirandello/Goldoni:	16
Autori stranieri:	31
Strehler:	3 [2 (da Shakespeare) 1 (da Sastre e Brecht)]