

STRUMENTI

4

In copertina *Ritratto di Vsevolod Mejerchol'd* di Boris Grigoriev, 1916

Nazzareno Luigi Todarello

IL TIRANNO DELLA SCENA

Registi e attori

nel teatro del Novecento

© 2010 LATORRE EDITORE, NOVI LIGURE
ISBN 978-88-904679-1-2
www.latorre-editore.it

IL TIRANNO DELLA SCENA

Parte prima

UN SECOLO D'ATTORI E DI REGISTI

Gordon Craig ed Eleonora Duse: chi comanda?

Nel 1906 Isadora Duncan, la grande ballerina inventrice della danza moderna, fece conoscere il suo compagno Gordon Craig, dal quale aveva appena avuto una figlia, e Eleonora Duse. La Duncan ammirava smisuratamente entrambi ed era convinta che da questo incontro sarebbe nato qualcosa di importante. Eleonora Duse era la più grande attrice del suo tempo, rappresentante somma di quel teatro che passò alla storia come *teatro del grande attore*. Gordon Craig, figlio di un'attrice e di un architetto, era stato a sua volta precocissimo attore, ma ora era scenografo, regista, teorico e profeta di un nuovo teatro. La Duse non conosceva l'inglese e Craig non conosceva l'italiano. Fu una fortuna, ci racconta la Duncan nella sua autobiografia, perché così lei, che faceva da interprete, potette evitare che tutto finisse prima ancora di cominciare. Infatti i due avevano del teatro concetti molto differenti. Si parlava della possibilità di mettere in scena il dramma *Rosmersholm* di Ibsen. Per la Duse era naturale che la scena fosse concepita secondo le indicazioni dell'autore: "una sala arredata con mobili in vecchio stile". Craig invece sognava uno spazio astratto, metafisico, che ricordasse addirittura un tempio egizio. Fu un duro lavoro per la Duncan quella traduzione: *Secondo Ibsen la piccola finestra sul fondo dovrebbe guardare su un viale alberato che conduce a un cortile, Craig voleva invece un'apertura di dieci metri per dodici, che dava su un panorama fiammeggiante, con dei rossi, dei gialli, dei verdi, che poteva evocare le rive del Nilo, ma che non faceva certo pensare al cortile di una vecchia casa. Eleonora, sconcertata, diceva: "Se si dice che deve esserci una finestra piuttosto piccola, non possiamo metterne una grande"; Craig allora scoppiava a dire: "Di a questa benedetta donna che non deve occuparsi di affari che non la riguardano". Io traducevo: "Craig ha detto che ammira la vostra idea e che farà di tutto per accontentarvi". Poi mi rivolgevo a Craig e traducevo le obiezioni della Duse: "Eleonora mi dice che sei un genio e che non farà nessuna critica ma accetterà i tuoi bozzetti come sono". Le discussioni si ripeterono e duravano a volte ore intere. La Duncan, che in*

quel periodo allattava, era talmente affaticata dalla tensione di dover accomodare con la traduzione le frasi perentorie dei due da finire ammalata. Alla fine si cominciarono i lavori di allestimento. Craig si chiuse nel teatro Alla Pergola di Firenze, con pennelli e colori e non voleva nessuno tra i piedi. Era preso dal furore sacro della creazione. La Duncan occupava i pomeriggi della Duse con passeggiate per Firenze. Era necessario che non vedesse cosa stava succedendo in teatro. Racconta ancora la danzatrice: *Non dimenticherò mai la figura della Duse nel giardino di Boboli: non sembrava una donna di questa terra, aveva l'aria di un personaggio di Dante o di Petrarca, rimasto tra noi per qualche misterioso caso. La gente che incontravamo si scostava al nostro passaggio e ci guardava con occhi rispettosi e stupiti.* Arrivò alla fine il giorno in cui Eleonora Duse entrò in teatro. La Duncan era al sommo dell'agitazione. Che cosa sarebbe successo? Come avrebbe reagito l'attrice nello scoprire che il regista-scenografo non aveva rispettato nessuno degli ordini che lei aveva dato? La Duse era abituata ad essere obbedita. *Tenendole la mano e accarezzandola amorevolmente io le dissi: "ancora un momento e vedrete tutto... un po' di pazienza..." ma tremavo di paura pensando a quella finestra gigantesca. Di tanto in tanto da dietro il sipario si udiva la voce esasperata di Craig che cercava di parlare italiano e che gridava: "Perdio, perché non l'avete messo là?.. perché non fate quello che vi dico?". Poi ritornava il silenzio. Finalmente, dopo un'attesa mortale, che mi parve senza fine, mentre vedevo ormai Eleonora sul punto di avere una crisi di nervi, il sipario si alzò lentamente. Come posso descrivere quell'attimo, e ciò che apparve ai nostri occhi attoniti ed estasiati? Si trattava di un tempio egizio? Ma nessun tempio fu mai così maestoso, nessun tempio gotico, nessun palazzo ateniese. Non avevo mai visto nulla di così affascinante. Al di là di spazi azzurri, di armonie celesti, di linee ascendenti, al di là di masse colossali, l'animo era trasportato verso la luce di quella grande finestra oltre la quale non si stendeva un piccolo viale, ma l'infinito. Tra quegli azzurri c'erano tutte le meditazioni, tutte le riflessioni, tutta la tristezza dell'uomo.* Dagli occhi della Duse scendevano lacrime di gioia. Per qualche minuto restò in silenzio abbracciata alla Duncan a guardare quello che non si era assolutamente aspettata di vedere, che non aveva mai visto. Poi salì sul palcoscenico, prese per mano Craig, chiamò tutta la compagnia e lo presentò come il genio del teatro, alla consacrazione del quale avrebbe dedicato il resto della sua vita artistica. Cominciarono le prove. La Duncan racconta che la Duse cambiò completamente il suo progetto interpretativo. Si vestì con un costume bianco dalle grandi mani-

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

La guerra del teatro

La storia del teatro del Novecento è la storia di una guerra. Una guerra che è una guerra culturale, ma anche di conquista di un territorio. Il territorio conteso è il palcoscenico. I contendenti sono da una parte gli attori, dall'altra parte i registi. Il palcoscenico, microcosmo ed emblema del mondo più grande, è sempre stato un campo di battaglie. Battaglie rappresentate, ma anche battaglie vere. Essendo il teatro una forma d'arte collettiva, che richiede mezzi finanziari, spazi pubblici e organizzazione, oltre che competenze diversificate, non poteva che essere così. Ogni parte in gioco ha sempre cercato di impossessarsi di tutto il campo, o per lo meno di allargare i propri confini. Autori del testo, attori, scenografi, musicisti, cantanti, danzatori, direttori d'orchestra e, per finire, registi, hanno nelle varie epoche teatrali dominato del tutto o in gran parte la scena. La cosa che ovviamente è sempre contata di più è l'accesso alle risorse, cioè al denaro necessario per creare spettacoli. Anche nel teatro chi ci mette i soldi comanda. Ma non è mai stato solo questo. Ogni giocatore della partita ha messo sul campo il proprio progetto teatrale, il suo teatro. Senza contare che nel Novecento molti grandi artisti hanno cominciato la propria personale rivoluzione senza denaro. Erano i registi dell'avanguardia appunto, che forti della incrollabile fede nell'obiettivo da raggiungere e nell'altrettanto incrollabile fiducia in se stessi, hanno cambiato la faccia e l'anima del teatro.

Registi e scenografi all'assalto

Come in tutte le guerre, la guerra del teatro del Novecento ha visto anche grandi alleanze. Famose per esempio le alleanze tra il regista russo Mejerchol'd e i suoi pittori scenografi, Nikolàj Sapunòv e Aleksandr Golovìn in particolare. I primi due, insieme, nei primissimi anni del Novecento, trasformarono la scena in un quadro impressionistico, portando il fondale fin quasi sulla ribalta e costringendo gli attori alle due dimensioni, schiacciati contro il fondale, vestiti degli stessi colori del fondale, trasformati in ricami, assorbiti nella arazzeria simbolista. L'alleanza tra scenografi e registi è strutturale nel teatro del Novecento, perché è dalla organizzazione dello spazio che i registi prendono le mosse per impostare la loro personale versione del testo. Il principio è: dato uno spazio ecco una versione dei fatti. Se cambia lo spazio cambiano i fatti. Una delle costanti è quindi il rifiuto dello spazio predeterminato dei teatri all'italiana e la ricerca di nuove soluzioni che permettano un contatto diverso tra attori e pubblico. Ma si ricordano anche grandi alleanze, spesso tormentate, tra regista e attore. Per esempio quella tra il regista Grotowski e il suo attore preferito, Ryszard Cieslak. Una straordinaria simbiosi, in questo caso, che ha portato alla realizzazione di spettacoli storici. Il regista esigeva dall'attore un lavoro su se stesso che prima mai nessun attore occidentale aveva compiuto. L'attore scoprì nel regista il suo *guru*, il maestro che lo guidava alla scoperta del proprio io più profondo. Grotowski e Cieslak costruivano insieme, in mesi e mesi di prove, la *partitura fisica* del personaggio, una griglia fittissima che fissa ogni dettaglio del comportamento dell'attore sulla scena.

Il vincitore

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

Mutazione genetica

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

Il nuovo attore: uno sconfitto?

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

sono pieni di vera biancheria. Per dare al pubblico un sentimento di verità, deve a sua volta vivere una esperienza di verità. Non si può certo dire che l'attore ci rimetta rispetto alla centralità persa, rispetto a quella esibizione virtuosistica che ogni sera gonfiava il suo io. Ora deve stare nei ranghi. C'è una partitura da rispettare. Una partitura di movimenti, atteggiamenti, intonazioni, sguardi. Una griglia fitta da memorizzare e interiorizzare. Come è sempre stato per altri professionisti della scena. I ballerini, per esempio. O come è sempre stato per gli attori di altre tradizioni teatrali, come quelle orientali. Un po' alla volta l'attore si rende conto che la griglia alla quale è inizialmente così difficile adattarsi, finisce per sublimare la sua arte. Al contrario di come immaginava, quando vedeva nel regista il nemico, colui che voleva schiacciarlo con le sue partiture esageratamente precise. Ecco che allora l'attore anche non più giovane, già affermato, lascia per qualche anno la carriera, apre una lunga parentesi nella sua vita. Entra in uno studio dove il maestro Stanislavskij lo guiderà alla rifondazione di se stesso. Ecco che il regista Jacques Copeau lascia Parigi e se ne va in campagna e conduce con i suoi attori affezionati una esperienza quasi monacale, nel silenzio di cristallo delle prove, nel rigore professionale che si fa scelta di vita.

Rigenerazione

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

hler di dirigerli in *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neil e in *Caligola* di Albert Camus.

Cerchio che si chiude

I registi delle avanguardie internazionali della seconda metà del Novecento portano ancora più in là la loro ricerca sulla funzione dell'attore. E scoprono che il teatro non è altro che l'attore. Grotowski proclama la nascita del *teatro povero*. E il teatro povero non è altro che il teatro di solo attore. Qui siamo di fronte a una metamorfosi davvero impressionante. Non soltanto della funzione dell'attore, ma anche di quella del regista. Il regista naturalista si confrontava con gli attori dopo essersi confrontato con il testo. Era una danza a tre. Con il regista a condurre. L'attore era lo strumento con il quale il regista esprimeva la sua lettura del testo. Era uno strumento vitale, importante, ineludibile, creativo dentro i limiti imposti dalla interpretazione generale del regista. Ma uno strumento. Ora invece la danza si semplifica, si assottiglia e si approfondisce. Il regista diventa un maestro, un *guru*. L'attore si affida a lui per avviare una esperienza che lo modificherà profondamente. Non più una imitazione di vita, per quanto fedele, ma una vera e propria esperienza di vita, di quelle che lasciano il segno. L'obiettivo principale resta naturalmente il pubblico. Ma le prove non sono più soltanto una preparazione allo spettacolo. Esse valgono per la loro potenza formativa. *Ci vogliono sessant'anni per fare un uomo* ha scritto Eugenio Barba. Intendeva sessant'anni di teatro. E di questi sessant'anni la maggior parte è di prove. Ma forse sarebbe meglio non usare più la parola *prova*, che dà il senso di un tempo e di un lavoro di minore densità rispetto all'evento dello spettacolo. Grotowski a un certo punto, nel pieno della fama internazionale, ha smesso di fare spettacoli. Ha continuato a fare teatro, ma al chiuso, con pochi attori, arrivando a qualche performance misteriosa, ogni tanto. In pratica si è dedicato per il resto della sua vita alle *prove*. Questo perché per lui il teatro è sempre stato non un fine ma un mezzo. Un mezzo per arrivare alla conoscenza più profonda possibile del fenomeno *uomo*. Il caso Grotowski è emblematico ed estremo. Ma il discorso vale anche per tutte le esperienze fortemente innovative della seconda metà del Novecento. Alterazione dello spazio scenico e presenza dell'attore. Questi sono stati gli strumenti con cui i registi più importanti del secolo hanno inventato il nuovo teatro. *Quel teatro non fatto di pietre e di mattoni* come ha scritto di nuovo Barba, che tra

tutti i registi è quello che più di tutti ha acuminato il suo sguardo nei confronti dell'attore. Se il teatro non è fatto di pietre e di mattoni, di cosa è fatto? Di esseri umani, naturalmente. Di attori. Ecco che alla fine del secolo il cerchio si chiude. Il carisma esibito da Eleonora Duse e Tommaso Salvini, quel carisma che affascinava e inquietava il giovane Stanislavskij, quel carisma che permetteva a quei *grandi attori* di stare fermi e silenziosi alla presenza del pubblico, interrotta la fluidità dello spettacolo, nella pura e semplice proposizione della propria presenza. Quella presenza carismatica che esaltava la comune umanità tra attori e pubblico, purificata da ogni contenuto narrativo. Quella stessa presenza torna a essere centrale nel teatro di fine millennio. Ha cambiato segno. Perché è cambiato il mondo. Ma è rimasta quella, nella sostanza. Una serietà profonda, virile. Una consapevolezza drammatica delle mutazioni. Esseri umani che osservano altri esseri umani. Per capire. Per vedere cose che altrimenti sfuggono. Per educare il proprio sguardo alla profondità.

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

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



Edmund Kean genio e sregolatezza

(Londra 1787 - Richmond 1833), fu il prototipo del *grande attore* ottocentesco. La sua vita fu avventurosa fin dalla nascita. Non si hanno notizie certe, ma molto probabilmente fu figlio illegittimo dell'attrice Ann Carey, e del giovane architetto Edmund Kean, da cui prese il nome, e che si suicidò all'età di 22 anni. Figlio d'arte quindi, aveva calcato le scene per la prima volta a quattro anni come Cupido nel balletto *Cyman* di Jean-Georges Noverre. Insofferente alla disciplina scolastica, si imbarcò come mozzo, ma il suo carattere caparbio e orgoglioso gli impedì di adattarsi alla vita di bordo. Si finse sordo e invalido e riuscì a ingannare i dottori... almeno così racconta lui stesso. Tornato in Inghilterra è ospitato dalla zio Moses, mimo e ventriloquo, che lo inizia alla pantomima e a Shakespeare. Nel 1814 arrivò la

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

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



Sarah Bernhardt il genio scandaloso
il cui vero nome era Henriette-Rosine Bernard (Parigi 1844-1923), è considerata la più grande attrice di teatro francese. Per lei si usò per la prima volta l'espressione *mostro sacro*. Insieme a Eleonora Duse, è la massima rappresentante femminile del cosiddetto *teatro del grande attore*. Alla Comédie-Française fece scalpore come protagonista in *Fedra* (1874) di Racine, in *Ruy Blas* (1872) e in *Ernani* (1877), drammi romantici di Victor Hugo. Lasciò la Comédie nel 1880 per creare una propria compagnia con la quale recitò nei maggiori teatri europei e americani. Fu anche

Eleonora Duse la *Divina*

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

un teatro che approfondisce il testo per capire la rete di relazioni tra i personaggi.



André Antoine, è il primo regista in senso moderno. Il suo teatro, il Théâtre Libre, è ispirato alla poetica del naturalismo. Gli allestimenti sono quindi una ordinata imitazione della realtà. Le scenografie riproducono fedelmente interni borghesi o proletari, i costumi sono verosimili, la recitazione il più naturale possibile. È il regista che indirizza e controlla tutto l'insieme. Il periodo del grande attore volge così verso la fine.

André Antoine il cronista

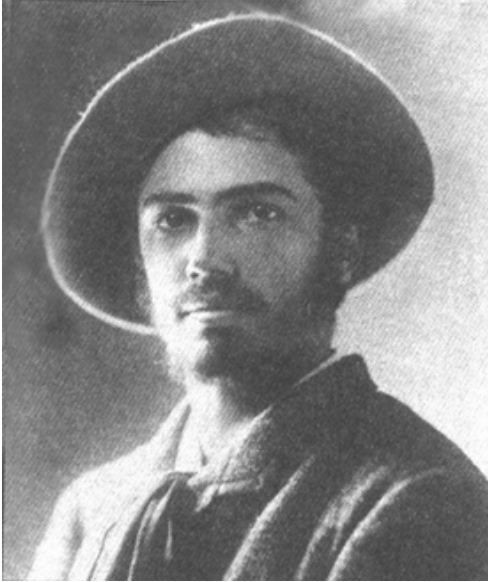
(Limoges 1858-1943)

Si può affermare che la professione del regista nasce nel 1887, quando Antoine fonda a Parigi il *Théâtre Libre*, con l'appoggio del romanziere naturalista Émile

Zola. Antoine adotta lo stile *naturalista* e si impone alle vecchie abitudini degli attori *faccio tutto io*, quando era l'attore principale a decidere ogni cosa, compreso spesso che scene utilizzare (sala rossa, sala verde... cambiava solo il colore delle tele), e ogni attore sceglieva dal suo guardaroba il costume che a suo parere era il più adatto al testo. I risultati erano sempre approssimativi, ai nostri occhi ridicoli. Ma quello che contava, fino ad allora, era l'esibizione dell'attore, la sua capacità istrionica di affascinare il pubblico. Il resto era contorno. Ora invece c'è una nuova figura d'artista che prende tutte le decisioni generali, diventando il vero padrone della scena. È necessario un coordinamento rigoroso per raggiungere l'effetto desiderato: la rappresentazione del *vero*. Questo coordinamento fa capo ad una persona sola, il regista, che è l'interprete principale del testo. Il regista non è un attore della compagnia, non è l'autore del testo. È il *garante* della interpretazione del testo. Gli attori devono ubbidire. Sotto la guida ferrea del regista Antoine il *Théâtre Libre* mette in scena i grandi autori drammatici del periodo: Émile Zola, Guy de Maupassant, i fratelli Gouncourt, Alphonse Daudet, Henrik Ibsen, August Strindberg, Lev Tolstoj, Gerhart Hauptmann, Giovanni Verga). Successivamente Antoine fu anche direttore del teatro dell'Odéon di Parigi, dal 1906 al 1913. I suoi spettacoli descrivevano esattamente gli

ambient, con una minuzia maniacale. Antoine arrivò a portare in scena un vero quarto di bue. Cosa che colpì molto il pubblico di allora. Se in scena

senso della profondità). I Meiningen furono anche i primi a usare riflettori elettrici.



Adolphe Appia, regista e scenografo, si occupò soprattutto di opera lirica. Il suo amore per Wagner e il piatto realismo delle regie che delle sue opere realizzava lo stesso compositore, lo convinsero che era necessario riformare la scena. Le sue innovazioni riguardano lo spazio scenico, organizzato in modo diverso per ogni opera messa in scena. Prima invece lo spazio scenico rimaneva sempre lo stesso, anche se cambiavano i *décors*. La scena diventa uno spazio duttile, che crea l'atmosfera adatta alla vicenda dei personaggi. Appia si occupò attentamente anche della illuminazione teatrale, attribuendo alla luce valore psicologico. Il suo influsso per la regia d'opera è stato molto importante.

Agli antipodi di Antoine troviamo

Adolphe Appia la scena di luce

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

regista di *Orfeo ed Euridice* di Gluck (1913): una scalinata enorme che occupa tutto lo spazio scenico. In alto una luce abbagliante che sfuma