

Paolo Faroni

Regietheater

1. Un problema estetico

Un primo elemento dell'ambiguità che si coglie alla radice del termine *Regietheater* ci viene puntualmente segnalato da Carl Dahlhaus: il musicologo tedesco sottolinea che l'equilibrio tra gli elementi in gioco all'interno della rappresentazione teatrale – cantanti, orchestra, regia, scenografia ecc. – per quanto sia difficile da raggiungere, non dovrebbe costituire un'eccezione ma porsi come premessa di ogni approccio al teatro musicale.¹ Di conseguenza, i termini *Regietheater* e *Sängeroper* risultano deformanti: ognuno di essi finisce per prolungare l'accento solo su un determinato aspetto della *performance* teatrale a discapito degli altri.

All'origine della dicotomia tra questi due termini ci sarebbe una reazione da parte del pubblico alla progressiva 'eccedenza' nell'offerta di regie operistiche che interessa il mondo teatrale a partire dal secondo Novecento: nel pubblico dei melomani c'è chi arriva sminuire il ruolo della regia, ritenendo che pochi gesti sarebbero sufficienti a far emergere le situazioni drammatiche proposte dal testo. Successivo passo di questa reazione potrebbe essere il seguente rilievo: il teatro di regia mette l'opera (*das Werk*) sullo sfondo, costringendo lo spettatore ad operare una laboriosa scissione tra la rappresentazione che gli viene offerta e l'opera stessa; naturalmente chiunque sostenga una simile affermazione parte dalla convinzione, nella maggior parte dei casi illegittima, di «conoscere l'opera». Un simile atteggiamento, per quanto ottuso, apre la strada a riflessioni sempre attuali:

¹ CARL DAHLHAUS, *Regietheater*, «Musica» 38, 1984, pp. 227-236 (anche in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, vol. 2, Laaber, Laaber Verlag, 2001, pp. 460-466); quando non diversamente specificato, le traduzioni da altre lingue sono mie.

Dal problema di fissare una definizione di opera – che nel teatro musicale non coincide mai perfettamente con il testo – sorge la motivazione per un teatro di regia nel quale siano addirittura raggiunte le estreme conseguenze, in virtù della massima dell'ermeneutica secondo la quale un testo può restare in vita solo attraverso le sue progressive interpretazioni.²

Il dilemma estetico con cui ci si trova a fare i conti ogni volta che ci si confronta con un termine come *Regietheater*, è definire cosa s'intenda per autonomia della messa in scena, specie in relazione al testo, concetto che va a sua volta definito. Il testo di un'opera è di fatto un insieme di supporti scritti con indicazioni di varia natura: musicali, testuali e scenografiche. Nel caso dei drammi di Verdi, Wagner e successivamente di Puccini, Strauss e Berg, per limitarci ad alcuni degli autori che hanno dimostrato una sensibilità sempre più sviluppata per lo spettacolo nel suo insieme, le prescrizioni sceniche non sono meno dettagliate di quelle musicali. Se da un lato è vero che il testo, o meglio i testi, restano uguali a se stessi nel tempo, tuttavia la loro percezione è in costante mutamento e, paradossalmente, proprio questa natura mutevole è la premessa della loro sopravvivenza. Le mutazioni dell'assetto sociale, a cui è soggetto il pubblico delle opere, presuppone il parziale 'deterioramento' delle opere stesse: il linguaggio del testo, le strutture drammaturgiche, la musica stessa sono soggette a cambiamenti epocali, e a maggior ragione ciò accade con le norme e le convenzioni rappresentative vincolate al gusto del loro tempo.

Che lo scopo della riproposta di un dramma non più 'attuale' sia rianimare l'antica unità tra musica libretto e scena è una falsa pista. Come asserisce Horst Weber, chiunque si approcci al teatro musicale, sia esso regista, cantante oppure scenografo, deve accettare che

attraverso il cambiamento delle modalità di rappresentazione egli distrugge l'unità originaria tra libretto scena e partitura; la nuova rappresentazione, che va intesa come interpretazione, giace al di sopra del testo, assurge al rango di 'rielaborazione' del medesimo in quanto va a modificare la percezione del testo. Questa modifica del modo di

² Ivi, p. 227.

rappresentazione, allo stesso tempo, permette la percezione di un possibile significato. Proprio in questo dà prova di sé la fedeltà ad un testo.³

Il problema della fedeltà all'opera (*Werktreue*), nel teatro in generale e a maggior ragione in quello musicale, non è di natura filologica, bensì estetica. Il critico letterario Roman Ingarden, nell'affrontare un discorso analogo riguardo al teatro di parola, opta per una distinzione netta tra un testo principale (*Haupttext*) ed uno secondario (*Nebentext*): con il primo sostantivo intende il testo parlato sulla scena, con il secondo tutte le indicazioni sceniche ad esso annesse.⁴ Applicata al teatro musicale, questa divisione risulta decisamente meno efficace. È vero che possiamo individuare nella partitura e nel libretto un ipotetico testo principale e nelle disposizioni sceniche (quando siano formalizzate) un testo secondario; tuttavia nel teatro musicale le connessioni tra queste due componenti dell'opera risultano decisamente più strette rispetto a quello di parola. La partitura, che vincola integralmente il tempo della rappresentazione, fornisce informazioni dettagliate sulle intenzioni di rappresentazione dell'autore stesso, ben più rispetto a quanto non faccia il solo testo parlato con quelle del drammaturgo. Alla scissione definitiva dell'unità tra testo principale e secondario, com'era intesa originariamente, consegue inevitabilmente che in ogni rappresentazione sia latente una rielaborazione dell'opera stessa. Con il progressivo ed inevitabile abbandono delle convenzioni teatrali del passato, l'opposizione tra le espressioni «fedeltà» e «rielaborazione dell'opera» diventa un problema sempre più inattuale.

³ HORST WEBER, *Vom »treulos treuesten Freund«*. *Eine Einführung in das provokative Dilemma des Regietheaters*, in *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*, a cura di Horst Weber, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1994, pp. 10-11.

⁴ ROMAN INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Nyemeyer, 1965³, pp. 409-428, cit. in WEBER, *Vom »treulos treuesten Freund«*, cit., p. 12.

2. Contro il teatro di regia

In un interessante articolo del 2007 Richard Klein passa in rassegna alcune delle posizioni estetiche più controverse sul complesso tema del *Regietheater* a partire dagli anni Venti del Novecento.⁵ Balza agli occhi come il titolo *Werk und Wiedergabe* accomuni un volume di Hans Pfitzner pubblicato nel 1929 e un convegno dell'Università di Bayreuth del 1979,⁶ e che a distanza di mezzo secolo, persistano in entrambi i contesti posizioni di aperta opposizione alle istanze autonomistiche rivendicate dai rispettivi teatri di regia.

Senza risparmiarsi note polemiche, Pfitzner rifiutava di riconoscere autonomia all'espressione scenica rispetto a quella musicale. Il compositore auspicava una netta gerarchizzazione delle singole componenti dello spettacolo e vi poneva alla sommità la partitura; la sua posizione esplicitava una tipica reazione al particolare momento della storia del teatro nel quale veniva formulata. Il libro di Pfitzner va letto come un'aperta reazione alle espressioni più provocatorie del teatro d'avanguardia della Repubblica di Weimar.⁷ L'ostilità nei confronti delle istanze sperimentali di quel teatro non era del resto estranea neppure ad Arnold Schönberg – principale bersaglio delle più aberranti critiche di Pfitzner – che spesso si lamentò del sistematico sconvolgimento a cui andavano incontro le sue opere, quando rappresentate presso la Krolloper di Berlino.⁸

⁵ RICHARD KLEIN, *Über das Regietheater in der Oper – keine Sammelrezension*, «Musik & Ästhetik», 11, 2007, pp. 64-79.

⁶ HANS PFITZNER, *Werk und Wiedergabe*, Augsburg, Beeno Filser, 1929; *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann Bayreuth, Mühl'scher Verlag, 1981.

⁷ Si veda il testo WALTER PANOFSKY, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, München, Laokoon Verlag, 1966.

⁸ In particolare il compositore viennese esercitò una caparbia resistenza alle idee sceniche emerse durante le prove di *Erwartung* e *Die glückliche Hand* alla Krolloper nel 1928. Cfr. EVAN BAKER, *Arnold Schönberg als Regisseur? »Erwartung« und »Die glückliche Hand« and der Krolloper*, in *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 28.-30. September 2000,

Cinquant'anni dopo l'Università di Bayreuth promuove un convegno intorno all'annoso tema della dialettica tra l'Opera e la sua riproposizione, proprio all'inizio di una nuova stagione di sperimentazioni registiche che interessano il *Festspielhaus*, dopo l'ormai consolidata svolta segnata dall'avvento di Wieland Wagner.⁹ Risulta illuminante la lettura dello scritto di Pfitzner da parte di Wolfgang Osthoff: lo studioso riconosce innanzitutto l'attualità del dibattito sollevato dal compositore, sottolineando gli elementi meno pedanti della trattazione (come l'appello alla ricerca di soluzioni anche innovative e audaci alle prescrizioni dell'autore), ma rimarcando anche le contraddizioni insite nella sua trattazione. L'errore di Pfitzner risiederebbe innanzitutto nella sua indecisione terminologica: egli infatti denunciava l'inadeguatezza del termine «Wiedergabe» e allo stesso tempo scansava anche l'espressione «Lebendigmachung» («rivivificazione») ritenendola desueta. Tuttavia il compositore evitava, con ancora maggiore convinzione, l'impiego dei termini «ausdeuten» («interpretare») e «nachschaffen» («ricreare»), misconoscendo di fatto la possibilità di un'addizione di significati all'opera nella sua riproposta sulla scena. In questo modo tuttavia l'autore aveva posto il problema dell'opera d'arte stessa senza, naturalmente, offrirne una soluzione soddisfacente.

Anche la trattazione di Osthoff, sebbene meno conservatrice rispetto a quella di Pfitzner, denota un consenso solo parziale alle prerogative avanzate dal teatro di regia ormai da oltre un trentennio. Osthoff passa in rassegna alcune messe in scena esemplari delle stagioni a lui più vicine, ma anche di quelle più remote del teatro di regia, ruotando intorno a sette quesiti sul rappor-

a cura di Christian Meyer, Wien, Arnold Schönberg Center, 2001, pp. 347-357.

⁹ Cfr. WOLFGANG OSTHOFF, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe*, cit., pp. 13-47; trad. it. *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 383-409. Si preferisce rendere in seguito il termine «Wiedergabe» con «riproposizione» piuttosto che con «riproduzione», come si legge nella traduzione cit. Il convegno si svolge nel 1978, due anni dopo l'esordio di *Der Ring des Nibelungen* sotto la direzione di Pierre Boulez e con la regia di Patrice Chéreau, che segna ufficialmente l'atto di nascita di una nuova stagione registica del Festival di Bayreuth.

to tra testo musicale e messa in scena.¹⁰ Nonostante le asserzioni dello studioso nascano da considerazioni analitiche in gran parte autorevoli, il suo contributo si risolve in una serie di prescrizioni che sanciscono ancora una volta il primato del testo musicale sulle possibilità interpretative del regista.

Il dibattito attuale ha preso atto della impossibilità di giungere a una soluzione definitiva del dilemma del teatro di regia, ovvero di stabilire una volta per tutte un rapporto univoco tra testo e spettacolo proprio perché, parafrasando le parole di Emilio Sala, «la stessa nozione di testo non rinvia a qualcosa di fisso e immutabile».¹¹ Proprio il contributo di Sala offre in effetti uno scorcio storico interessante sul tema che lambisce l'ambito del teatro contemporaneo dominato dalla tanto dibattuta *Konzeptregie*. Lo snodo fondamentale del discorso dell'autore è il riconoscimento della natura polivalente del concetto stesso di drammaturgia:¹² un concetto che sottintende la presenza sincronica di una drammaturgia immanente del testo, una della regia e una

¹⁰ OSTHOFF, *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, cit., p. 388.

¹¹ EMILIO SALA, *Dalla mise en scène ottocentesca alla regia moderna*, «Musica/Realtà» Marzo 2008, 85, p. 54. Qui di seguito elenchiamo alcuni dei testi di riferimento più aggiornati intorno al tema della messa in scena operistica contemporanea. Innanzitutto vanno segnalati i contributi emersi durante il convegno internazionale dedicato a Verdi nel 2001: ALESSANDRA CAMPANA, «*Intelligenti giuochi di fisionomia*»: acting in «*Otello*», in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale / Proceedings of International Conference Parma-New York-New Haven, 24 gennaio / January-1° febbraio/February 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, II, pp. 879-901; JAMES HEPOKOSKI, *Operatic stagings: position and paradoxes. A reply to David J. Levin*, ivi, pp. 477-483; DAVID J. LEVIN, «*Va', pensiero?*» *Verdi and theatrical provocation*, ivi, pp. 463-475; PIERLUIGI PETRO-BELLI, *Response to David J. Levin*, in *Verdi 2001*, ivi, pp. 485-87; CLEMENS RISI, *The performativity of operatic performances as academic provocation. Response to David J. Levin*, ivi, pp. 489-98. Abbastanza numerosi e recenti sono i contributi raccolti all'interno dell'*Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 10 voll., Torino, Einaudi, 2004: CRISTOPHE DESHOULIÈRES, *La regia moderna delle opere del passato*, vol. II *Il sapere musicale*, pp. 1029-1063; GERARDO GUCCINI, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, vol. IV *Storia della musica europea*, pp. 937-950. Per un inquadramento storico si rimanda alle indicazioni bibliografiche nelle note nel corso dei paragrafi del testo che seguono.

¹² SALA, *Dalla mise en scène ottocentesca*, cit., p.53.

della direzione d'orchestra (quest'ultima quasi sistematicamente ignorata negli studi). La ricerca sullo spettacolo dovrebbe sostanzialmente concentrarsi sul rapporto tra queste componenti e prendere eventualmente a bersaglio quei casi nei quali si verifica una loro «ipostasi». Un simile punto di vista permette in effetti di compiere valutazioni più sottili sul teatro di regia, a giovamento soprattutto dell'ambito della messa in scena contemporanea. Questa premessa metodologica dovrebbe evitare da un lato di accettare ciecamente quelle manifestazioni più facilmente anticonformiste del teatro di regia odierno che, in casi specifici, sottintendono una colpevole scissione dello spettacolo dal testo; dall'altro dovrebbe evitare anche che le proposte davvero interessanti, nelle quali il regista si sia sforzato di stabilire un rapporto non scontato tra 'le drammaturgie', siano sbrigativamente bollate come 'violazioni del testo', senza che sia concesso loro di rivelare quegli strati nascosti dell'opera che fanno di essa un organismo palpitante di vita.

3. Un inquadramento storico

La frustrazione di non poter giungere a una risposta definitiva in merito al dilemma estetico sottinteso al *Regietheater*, nasce anche dalla relativa inafferrabilità del fenomeno a livello storico. Impossibile stabilire una volta per tutte una data di nascita e un contesto della regia intesa in senso contemporaneo, che s'impone più chiaramente solo a partire dalla seconda metà del Novecento, distinguendola nettamente dalle istanze registiche che già durante la seconda metà dell'Ottocento avevano iniziato ad affermarsi in diverse situazioni.¹³

3.1 Tra Otto- e Novecento

¹³ Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla lettura di ROGER SAVAGE, *The Staging Opera*, in *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 1994, pp. 350-420; ARNE LANGER, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt-Bern ecc., Peter Lang, 1997; EVAN BAKER, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago, The University Of Chicago Press, 2013.

Nel corso del secolo diciannovesimo la *mise en scène* si afferma progressivamente come settore almeno in parte autonomo dell'arte teatrale e la realizzazione materiale dello spettacolo diviene via via importante, quasi al pari del testo stesso. Nell'ambito del teatro musicale la nascita a Parigi del genere del *grand opéra* può essere indicata come una delle manifestazioni più chiare di questa tendenza agli inizi. Sempre in Francia l'istituzione della figura del *régisseur*, equivalente a quella di un direttore di scena italiano, incaricato di redigere i *livrets de mise en scène*, a partire dagli anni venti dell'Ottocento,¹⁴ è a sua volta importante indizio di una progressiva emancipazione della componente visiva dal controllo diretto dell'autore (sia della parte musicale che di quella poetica). In Italia il ruolo di responsabile della *mise en scène* in quegli anni era svolto solitamente dal librettista,¹⁵ prima che la compilazione delle disposizioni sceniche si diffondesse anche sulla penisola, grazie a Verdi, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. La figura del *régisseur* in Francia, pur non coincidendo con uno degli autori del 'testo' (musicale o poetico), è per gran parte dell'Ottocento ben lungi dall'essere considerata un'entità creativa autonoma: il *régisseur* è chiamato a svolgere un ruolo di coordinamento delle maestranze e ad applicare le indicazioni per la messa in scena che solitamente il compositore e il librettista hanno già stabilito o, al

¹⁴ Il primo *régisseur* dell'Opéra di Parigi è Louis Jacques Salomé, che nel 1827 pubblica il primo *livret de mise en scène* (*La Muette de Portici* di Auber). Louis Paliotti, *régisseur* dell'Opéra Comique, compila il maggior numero di *livrets*; tra questi anche quello delle *Vêpres siciliennes* di Verdi (1855), pubblicato in italiano da Ricordi col titolo *Disposizione scenica per l'opera Giovanna da Guzman* (1856) e che inaugura la serie di disposizioni sceniche che interessano il mondo teatrale italiano fino agli inizi del Novecento. In merito alla prassi dei *livret de mise en scène* nel mondo teatrale francese si rimanda alla lettura di: OLIVIER BARA, *Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Atti del Convegno (2003) a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: Actes de colloques et journées d'étude (issn 1775-4054): <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (ricerca aggiornata al 7 marzo 2014).

¹⁵ Salvatore Cammarano, ad esempio, ricoprì questo ruolo al Teatro San Carlo di Napoli tra il 1834 e il 1852 col titolo di «poeta concertatore», e un lavoro simile svolse Francesco Maria Piave alla Fenice di Venezia.

più, può permettersi di aggiornare queste indicazioni – quando un teatro riprende un titolo in repertorio – in virtù dello sviluppo scenotecnico degli apparati teatrali che si trova a coordinare.

La prassi di affidare l'esecuzione delle prescrizioni sceniche dell'autore/i al *régisseur* persiste ancora per una larga porzione del Novecento. Compositori come Arnold Schönberg, Alban Berg, Giacomo Puccini e più di recente Gian Carlo Menotti Hans Wener Henze e Sylvano Bussotti dedicano una maniacale attenzione nel seguire la gestazione dei loro spettacoli.¹⁶ Lo stesso Richard Strauss, prima della faticosa collaborazione con Max Reinhardt, si preoccupa assieme ad Alfred Roller di stendere dettagliate prescrizioni per la *mise en scène*, così come in parte farà più tardi Benjamin Britten con Colin Graham per le sue *Parables for Church Performance*.

L'emancipazione della figura del regista nel teatro musicale è un processo lungo e non omogeneo e che si lega anche ad alcuni momenti e figure chiave della storia del teatro di parola. L'esperienza della compagnia teatrale dei Meininger, considerata capostipite ufficiale del teatro di regia, esercita un influsso determinante in tutta Europa e soprattutto sulla figura di André Antoine, il quale a sua volta influisce in modo determinante sulla carriera di un personaggio fondamentale per il teatro musicale d'inizio Novecento: Albert Carré. Gli spettacoli della compagnia itinerante dei Meininger, con il Duca Georg II come figura creativa di riferimento, sono salutati come una novità innanzitutto nell'organizzazione gerarchica dell'intero corpo teatrale. Di fatto questa novità era in parte stata anticipata da Goethe durante la sua direzione dello Hoftheater di Weimar tra il 1791 e il 1817, nel corso della quale si era apertamente opposto a un sistema teatrale che riconosceva all'attore una centralità tirannica e relegava la scena al ruolo di mero arredo.¹⁷

¹⁶ Sia Gian Carlo Menotti che Sylvano Bussotti hanno peraltro svolto l'attività di regista d'opera anche sul repertorio regolare: il primo mette in scena ad esempio *Don Giovanni* (Festival di Spoleto) e *Manon Lescaut* (Metropolitan Opera House 1979), il secondo è autore di alcuni allestimenti scaligeri come *Il trittico* (1983), *I pagliacci* (1987) e *Cavalleria Rusticana* (1988).

¹⁷ BIRGIT HIMMELSEHER, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, Berlin, de Gruyter, 2010.

Sia Goethe che i Meininger in sostanza fanno prevalere la logica dell'*ensemble*, ovvero l'idea che lo spettacolo debba rispondere ad una logica unitaria; uno dei presupposti di quest'idea è che un'unica mente creativa faccia capo alle molteplici componenti dello spettacolo. Nell'esperienza della compagnia, guidata dal duca Georg II, risulta pregnante anche la ricerca del dettaglio storico contestualizzato: si tratta di spettacoli nei quali impera la ricostruzione di scenari storicamente accurati, ma che ricalcano in parte gli stereotipi rappresentativi del teatro del loro tempo, centrato sulla pittura scenica. Dalla lezione dei Meininger André Antoine¹⁸ mutua soprattutto la cura per l'immagine e il gesto teatrale. All'indomani di una tournée della compagnia al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles del 1888, in una lettera indirizzata al critico teatrale del «Temps» Francisque Sarcey,¹⁹ Antoine ammira soprattutto la mobilità mimica continua degli attori e dei figuranti sulla scena, l'integrazione tra scena e personaggi e il trattamento delle folle come insiemi di individui singolarmente connotati. In quegli anni Antoine sta conducendo a Parigi il Théâtre Libre, con la relativa compagnia formata da attori amatoriali, accogliendo in parte l'appello, lanciato diversi decenni prima dal romanziere Emile Zola, alla necessità di trovare «uno sguardo strategicamente unitario dello spettacolo, postulando quindi l'esigenza storica del regista, di colui che deve porsi come coordinatore del lavoro degli attori e dei tecnici, degli uomini e delle cose, il garante appunto dell'*insieme*».²⁰

¹⁸ Si tiene conto in questo paragrafo di alcune delle considerazioni formulate da GERARDO GUCCINI, *La linea Meininger, Antoine, Carré*, «Prove di drammaturgia», 2007/2, pp. 26-28; anche *online* su box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/pdd/2007-2/2007-2.pdf (ricerca aggiornata al 7 marzo 2014).

¹⁹ ANDRÉ ANTOINE, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, a cura di Camillo Artona-Traversi, Milano, Mondadori, 1923, p.105. Originale in *Lettre d'Antoine a Francisque Sarcey sur les jeu des foules au théâtre*, in ADOLPHE TALASSO, *Les Théâtre Libre, Essai Critique historique et documentaire*, Paris, Mercure de France, 1909, 2a ed., pp. 164-170.

²⁰ Cfr. ROBERTO ALONGE, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Editore Laterza, 2006, p. 49. Interessante nello stesso volume l'intero capitolo dedicato ad Antoine; *La macchina del testo: Antoine*, pp. 48-65. Tra il 1786 e il 1880 Emile Zola s'improvvisava critico teatrale su alcune testate giornalistiche parigine. Il testo di riferimento riguardo al teatro è ÉMILE ZOLA, *Le naturalisme au théâtre*, in *Œu-*

In sostanza Zola aveva insistito sulla necessità che il teatro compisse il passo decisivo, già compiuto dal romanzo, in direzione del naturalismo e si avviasse verso una poetica del vero per abbandonare le convenzioni sceniche del passato ancora artificiali e inevitabilmente 'false'. Il teatro di Antoine scardina una serie di convenzioni non solo della recitazione ma anche dell'organizzazione interna del sistema teatro: nella sua compagnia non vige più il magistero degli attori, ma quello dell'*ensemble*; è in altre parole una prassi teatrale fortemente focalizzata sui personaggi ma non sulle esigenze di visibilità degli attori. Antoine elimina le scene dipinte e gli artifici scenografici tradizionali: il *décor* è studiato perché suggerisca uno spazio credibile e reale, è una scena costruita, non dipinta, che spiega e determina i personaggi e dentro la quale l'attore è chiamato a recitare senza rivolgersi artificialmente al pubblico e evitando i *cliché* della prassi teatrale allora ancora in voga. La premessa di questa prassi è che l'attore si metta, «come una marionetta», nelle mani dell'autore, unico depositario del senso complessivo del testo. La figura del *metteur en scène* diventa una sorta di *alter ego* del direttore del teatro, ma l'autore rimane il punto di riferimento principale.²¹ La svolta di Antoine è di natura strettamente pratica; come nota Guccini:

Mentre i Padri Fondatori della regia inventarono anche mentalmente

, a cura di Henri Mitterand, vol. XI, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968: anche *online* <http://www.gutenberg.org/ebooks/13866> (ricerca aggiornata al 7 marzo 2014).

²¹ In una lettera datata 24 ottobre 1893 indirizzata all'attore Charles le Bargy, che esprimeva perplessità sul personaggio che stava interpretando nella commedia *L'amour brode* di François de Curel, Antoine asserisce «Il loro mestiere [degli attori] è semplicemente di recitare, di interpretare il meglio possibile dei personaggi la cui concezione sfugge loro; essi sono in realtà dei manichini, delle marionette più o meno perfezionate, a seconda del loro talento, che l'autore obbliga e agita a suo piacere». (Cfr. ANTOINE, *Letter à M. Le Bargy*, in *Le Theatre Libre. Saison 1893- 1894*, Paris, Verneau, s.d. [1893], pp. 21-21. La traduzione è tratta da A-LONGE, *Il teatro dei registi*, cit., p. 54). Sebbene l'impiego del termine «marionetta» lasci trapelare un'apparente vicinanza all'idea di Edward Gordon Craig della *Übermarionette*, tuttavia Antoine, a differenza del regista inglese, non si occupa di formulare una teoria del movimento dell'attore sulla scena che lasci trapelare una effettiva vicinanza alla poetica di Craig. Antoine utilizza nei suoi scritti i termini *metteur en scène* e *regisseur* in modo praticamente indistinto.

la teatralità, della quale fornivano anche concretamente gli esempi, Antoine si tenne costantemente attaccato alle componenti della scena materiale (il testo, l'attore, le masse, le figurazioni, le luci, gli oggetti lo spazio, il pubblico). La sua opera quindi non lacera o invalida in nome dell'utopia oppure dell'avvenire la tradizione ottocentesca, ma ne sviluppa le possibilità intrinseche potenziando il preesistente ruolo del *metteur en scène* (Montigny, Perrin, Porel) fino a farne l'animatore effettivo della «superficie testuale».²²

Antoine è una figura sostanzialmente priva della 'velleità' intellettuale di rifondare una nuova idea di teatro: manca alla sua esperienza quel taglio utopistico che contraddistingue ad esempio gli scritti di Adolphe Appia, nonché l'esperienza teatrale di Max Reinhardt.

Perché sia compiuto un passo decisivo verso l'autonomia creativa della figura del *metteur en scène* bisogna aspettare l'ascesa di Albert Carré,²³ il quale assume la guida dell'Opéra-Comique di Parigi nel 1898, succedendo a Léon Carvalho. Carré è innanzitutto l'artista che sancisce l'incontro del teatro musicale con i principi della messa in scena naturalista. I progetti scenici di Carré sono incentrati sull'idea di ricreazione del 'vero' scenico e vengono immediatamente notati dal mondo teatrale europeo per la loro originalità. Nella sua attività di *metteur en scène* Carré sembra tenere un piede ancorato nell'Ottocento e l'altro 'verso l'avvenire': da un lato dà forma a *livrets de mise en scène* orientati ancora alla creazione di un allestimento normativo per le realizzazioni future dell'opera; dall'altro affronta un meticoloso lavoro a fianco dell'autore stesso, mantenendo

²² GUCCINI, *La linea Meininger, Antoine, Carré*, cit., p. 27.

²³ Per ulteriori approfondimenti sul personaggio di Carré si rimanda alla lettura di NICOLE WILD, «Albert Carré», voce del *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003; Marie-Hélène Trouvelot/Marie-Anne Pirez, *Les Carré*, Paris Archiv et Culture, 1994. Tra gli scritti del *metteur en scène* stesso citiamo: ALBERT CARRE, *Souvenirs de Théâtre réunis, présentés et annotés par Robert Favart*, Paris, Plon, 1950, rist. 1976; *Les théâtres en Allemagne et Autriche*, «La Revue de Paris», 1^{er} mars 1898, p. 148-85. Riguardo alla *mise en scène* per la prima parigina di *Madama Butterfly* si rimanda alla lettura di MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane* e GABRIELLA OLIVERO, *I nomi delle «piccole cose». Vocaboli giapponesi nella «mise en scène» di Albert Carré per «Madame Butterfly»*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39, 40-42.

tuttavia una totale autonomia creativa rispetto alle disposizioni pensate dall'autore durante la genesi dell'opera. Il lavoro per la prima parigina di *Madama Butterfly* (1906) rappresenta l'apogeo dell'emancipazione del 'regista': Puccini stesso, in una lettera indirizzata al conte Giuseppe della Gherardesca scritta nel bel mezzo delle prove dichiara:

L'autocrazia di Carré non permette interventi neppure dell'autore...!²⁴

Si tratta di un documento inerente ad una fase probabilmente critica della collaborazione tra l'autore e il *metteru en scene*, che di lì a poco culminerà con un grande successo e il definitivo riconoscimento, da parte di Puccini, che la strada seguita fosse 'quella giusta'. Carré non solo riuscì a persuadere l'autore a rimettere in discussione l'assetto scenico concepito per le edizioni precedenti dell'opera, ma anche a modificare il testo in virtù delle idee drammaturgiche emerse durante il lavoro comune.

Come ricorda Guccini, tanto nell'esperienza di Antoine quanto in quella di Carré non si riscontra la consapevolezza di aver operato una rottura nella tradizione ottocentesca; tuttavia un elemento ricorrente ai momenti chiave del processo di affermazione della regia come funzione autonoma, se vogliamo sin dall'epoca di Goethe, è l'idea di 'sovvertire' gli assetti burocratici e istituzionali dei teatri dell'epoca, al punto che l'affermazione del regista finisce per assumere i connotati di una rivendicazione quasi 'politica'.

I passi successivi nel processo di sviluppo dell'autonomia della regia cadono in prossimità di momenti storici di fermento.²⁵ Il Teatro d'Arte di Mosca, fondato da Kostantin Stanislavskij già nel 1897, d'importanza peraltro non del tutto secondaria nello sviluppo del teatro musicale, nasce da una nuova visione estetica che (ri)mette al centro l'attore – ciò di per sé costituirebbe un

²⁴ Lettera datata 8 dicembre 1906, conservata nella collezione del marchese Piero Antinori, pubblicata integralmente da MICHELE GIRARDI, *Le droghe della scena parigina*, in *Madama Butterfly di Giacomo Puccini; mise en scène di Albert Carré*, edizione critica di Michele Girardi, Torino, EDT, 2012, pp. 3-31: 8.

²⁵ GÜNTHER RÜHLE, *Anarchie in der Regie?*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982.

passo indietro rispetto al teatro di Goethe – ma anche dall’idea di riconfigurare i rapporti di forza all’interno di una compagnia e soprattutto di fondare una nuova prassi del fare teatro che, dopo la Rivoluzione di Ottobre, si salderà al contesto socialista nel quale continua a svilupparsi.²⁶

Nella Berlino degli anni Venti, gli esperimenti della Krolloper sono specchio del fermento intellettuale nato dallo scardinamento del «sistema Prussia» che incomincia durante il primo dopoguerra, un prodotto tipico dei ruggenti anni Venti in quella Berlino che è il centro culturale più vivace della Repubblica di Weimar. L’affermazione di un’autonomia della scena e la conseguente affermazione del regista come istanza creativa autonoma, racchiude un forte potenziale ‘sovversivo’.

Il passo decisivo perché, nei primi decenni del Novecento, il teatro musicale si apra alle istanze del teatro di regia, è il coinvolgimento di figure esterne al sistema produttivo dei teatri d’opera. Fondamentale fu il ruolo del grande regista Max Reinhardt per il successo di *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal.²⁷ Degna di nota è innanzitutto la di-

²⁶ Per Stanislavskij la compagnia si trasforma da «ditta» per produrre spettacoli a «luogo di relazioni umane oltre la professione, e anzi messe alla prova dalle esigenze della professione. Senza rinunciare all’arte, il teatro comincia a rivelarsi come laboratorio di vita» (FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Editore Laterza, 2003, p. 5). Il periodo successivo alla rivoluzione di Ottobre del 1917 coincide con l’ultima fase dell’attività didattica di Stanislavskij. Da quel momento in poi il regista rimane essenzialmente estraneo all’ideologia socialista. Con la nazionalizzazione del Teatro d’Arte a partire dal 1919, Stanislavskij inizia un’intensificazione dell’attività dei suoi Studi (laboratori) teatrali che sfocerà nelle *tournées* americane della compagnia. In sostanza è il regime ad intravedere un significato politico nel metodo di Stanislavskij che, presupponendo una «palingenesi dell’uomo», si è già manifestato come rivoluzionario a livello artistico ben prima del 1917. Nei primi anni dell’insediamento del socialismo, è piuttosto Mejerchol’d (che di lì a pochi anni sarà arrestato e ucciso dalla polizia staliniana) a proporre la sua teoria biomeccanica innanzitutto come «strumento politico a disposizione dell’uomo per vivere in modo più armonioso» oltre che come tecnica di recitazione (ivi, pp. 60-65).

²⁷ Riguardo alla genesi della *premiere* di *Der Rosenkavalier*, a Dresda nel 1911, si rimanda alla lettura di EVAN BAKER, *Alfred Roller und der «Rosenkavalier»*, «Richard Strauss Blätter», 31, 1994, pp. 42-53; Per ulteriori approfondimenti si veda YUN GEOL KIM, *Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006,

sponibilità del compositore e del drammaturgo a lasciare che sia un “agente esterno” a mettere in luce le qualità teatrali della loro creazione, qualità che, con ogni probabilità, sarebbero rimaste inespresse qualora i due artisti si fossero occupati personalmente dell’allestimento dell’opera con la collaborazione di Georg Toller, *Oberregisseur* a Dresda dal 1909, definito dallo stesso Strauss «un regista della vecchia scuola».²⁸ Il fatto che questa delega a Reinhardt abbia funzionato, è confermato dalle successive collaborazioni tra il regista e il compositore con *Ariadne auf Naxos* e *Die Frau ohne Schatten*.

Il caso di Adolphe Appia è invece indicativo dell’ostruzionismo di pubblico e istituzioni teatrali oltremodo conservatrici, con il quale le proposte più innovative per la messa in scena si trovano a confrontarsi tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento. Il pittore e scenografo svizzero, che grazie alla frequentazione con Jacques-Dalcroze si produsse in significativi affondi anche nella teoria del movimento scenico, si deve ‘accontentare’ di scrivere un capitolo decisivo della teoria della messa in scena, di fronte al perentorio rifiuto di Cosima Wagner di accogliere le sue proposte per la rappresentazione dei *Musikdramen* di Wagner a Bayreuth.²⁹ L’atteggiamento della

pp. 69-106.

²⁸ Dal carteggio tra Richard Strauss e Alfred Roller emerge che l’inclusione di Reinhardt nel corso delle prove fosse una soluzione estremamente problematica dal punto di vista ‘diplomatico’ proprio a causa dell’inevitabile coinvolgimento di Toller. Tuttavia Strauss, Roller e Hofmannsthal si assicurarono, anche attraverso escamotage organizzativi, la presenza costante di Reinhardt (anche ‘celato’ nei posti del pubblico) per contare sulla una costante supervisione della parte scenica. Cfr. BAKER, *Alfred Roller und der «Rosenkavalier»*, cit.

²⁹ Lo scetticismo estremo di Cosima Wagner nei confronti delle *Notes sur L’anneau du Nibelungen* di Adolphe Appia, viene esternato in una lettera inviata al genero Chamberlain in data 13 maggio 1896 (testo originale disponibile *online* www.hs-chamberlain.net/briefwechsel_cw_und_hsc/briefwechsel_wien4.html; in italiano: FRANCO MANCINI, *L’evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1996, p. 64). Si leggano inoltre gli scritti dell’artista: ADOLPHE APPIA, *La mise en scène du drame wagnérien, 1892-1894*, Léon Challey, Paris, 1895; tr. it. di Delia Gambelli e Marco De Marinis, *Attore musica e scena: La messa in scena del dramma wagneriano, La musica e la messa in scena, L’opera d’arte vivente*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, 1983³; anche *online*: <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/appia.htm> (verificato il 30 agosto 2012); —, *Die Musik und die Inszenierung*. München,

vedova di Richard, che comportò per Appia un ostracismo non circoscritto al solo Festspielhaus di Bayreuth, è il riflesso di una società che, fino al terzo decennio del Novecento, conferma la propria impreparazione ad accogliere un pensiero ‘eccentrico’: nel 1923, quando finalmente Appia riesce a portare in scena *Tristan und Isolde* alla Scala, per volere di Arturo Toscanini, non solo incontra regolarmente la disapprovazione di pubblico e critica, ma fin dalle prove si trova a fare i conti con la resistenza delle maestranze interne al teatro.³⁰ In ogni caso la formulazione teorica di Appia può essere considerata un riferimento nella «ricerca di un linguaggio teatrale unitario corrispondente alle specificità dell’opera drammatica»,³¹ in questo caso wagneriana. L’asserzione dell’artista svizzero che «la luce, come la musica non può esprimere nulla che non appartenga all’intima essenza di ogni visione»,³² si concretizza nei suoi suggestivi bozzetti che suggeriscono l’idea di spazi scenici in grado di reagire in virtù delle peculiarità del discorso musicale wagneriano.³³

Anche l’esperienza dell’*Opernaja studija* di Konstantin Stanislavskij traduce in un parziale fallimento, in particolare causato dall’impossibilità di conciliare la metodologia teatrale del

Bruckmann, 1899 (trad. it. *ivi*); —, *L’Œuvre d’Art Vivant*, Edition Atar, Genève-Paris, 1921 (trad. it. *ivi*).

³⁰ *Tristan und Isolde* va in scena alla Scala il 10 dicembre del 1923. All’indomani dalla *première* i giornali italiani saranno attenti a smontare scrupolosamente lo spettacolo di Appia atto per atto (cfr. FABRIZIO POMPEI, *La messa in scena di Adolphe Appia del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner alla Scala di Milano*, consultabile su www.teatroestoria.it; ricerca aggiornata al 7 marzo 2014). Per ulteriori approfondimenti riguardo alle vicende inerenti alle cinque rappresentazioni di *Tristan und Isolde* alla Scala cfr. CARLIDA STEFFAN, «*I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino*». *Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l’artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, LIM, 2011, pp. 290-293; e HARVEY SACHS, *Toscanini*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1978, trad. it. Torino, EDT, 1981, pp. 184-185.

³¹ GERARDO GUCCINI, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «TurinD@ams Review», 33/2, p. 4, (*on-line* su www.turindamsreview.unito.it/link/regia_lirica_guccini.pdf, ricerca aggiornata al 7 marzo 2014).

³² APPIA, *La musica e la messa in scena*, in *Attore musica e scena* cit., p.73.

³³ Adolphe Appia, *ou, Le nouveau de l’esthétique théâtrale. Dessins et esquisses de décors*, a cura di Richard C. Beacham, Lausanne, Payot, 1992.

drammaturgo russo con le esigenze di un'istituzione lirica come il Bolshoi di Mosca.³⁴ Maggiore fortuna ebbe Mejerhol'd nelle sue regie di *Tristan und Isolde*, *Boris Godunov* ed *Elektra*, prima che la sua carriera, e la sua stessa vita, venissero stroncate dall'accusa di formalismo da parte del governo sovietico.³⁵ Mejerhol'd trova nel teatro musicale un terreno ideale per l'applicazione della sua teoria/metodologia dello «attore biomeccanico»; caratteristica fondamentale degli spettacoli del regista è il movimento dell'attore completamente soggiogato al discorso musicale; ne risulta un tipo di spettacolo completamente distaccato dalle indicazioni sceniche del libretto e dalla prassi naturalista della messa in scena, considerata da lui inadeguata all'espressione musicale se non addirittura in netto contrasto con la verità drammaturgica del testo.

La proposta di una teoria innovativa del movimento sulla scena risulta prioritaria anche per Edward Gordon Craig.³⁶ La

³⁴ Nella sterminata bibliografia riguardante la vita e l'opera di Stanislavskij ci limitiamo a segnalare un testo riguardante nello specifico la sua attività nell'ambito del teatro musicale: PAVEL IVANOVIC RUMJANCEV, *Stanislavskij i opera*, Moskva, Izd. Iskusstvo, 1969; trad. inglese: *Stanislavski on Opera*, New York, Theater and art Books, 1975.

³⁵ Non esiste un testo unico nel quale Mejerhol'd abbia trattato in modo sistematico e unitario i principi della biomeccanica. Alcune idee di riferimento sono state desunte dagli appunti per la sue lezioni e per le conferenze tenute in Unione sovietica: VSEVOLOD MEJERHOL'D, *Stat'j, pišma, reči, besedy*, Moskva, Izkusstvo, 1968; —, *Put'akoteva. Igor Il'inskij i problema ampleza*, in «Sretskoe iskusstvo», Moskva 26 febbraio 1933; —, *K istori i tehnike teatre*, in *Teatr, Kniga o novom teatre*, San Pietroburgo, Shipovnik, 1907, pp. 3-14 (anche in inglese in *Meyerhold on theater*, London, Methuen, 1969, pp. 39-48). In lingua italiana va segnalata un'interessante antologia di scritti dello stesso regista tratta da lezioni e conferenze e conversazioni prodotte tra il 1919 e il 1932: VSEVOLOD MEJERHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1993. Un'altra fondamentale esposizione dei principi della biomeccanica si legge in BEATRICE PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, Paris, CNSR, 1990; trad. it.: *Mejerchol'd*, a cura di Fausto Malcovati, Perugia, Micro Teatro Terra Marique, 2006; —, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd. Studi e materiali*, «Teatro e Storia», 3, 1996, pp. 85-140 (anche online su www.dass.uniroma1.it:8080/pdf/dispense/Falletti/picon_vallin.pdf (ricerca aggiornata al 7 marzo 2014).

³⁶ Gli scritti sono pubblicati nel volume: EDWARD GORDON CRAIG, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1911; trad. it. in *Il mio teatro*, raccolta di scritti a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971; anche online: www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CFYQF

sua teoria della *Übermarionette* prevede che il movimento dell'attore/cantante sulla scena sia interamente soggiogato alla metrica musicale e che egli divenga l'estensione della volontà del regista in quanto referente principale dei molteplici aspetti dello spettacolo. Questa teoria è la conseguenza di un pensiero teatrale che contempla un nuovo ordine scenico. Gli spettacoli di Craig erano realizzati come visioni oniriche, create a partire da un uso inedito degli strumenti espressivi a disposizione dello scenografo: abolita la pittura scenica, le decorazioni diventano astratte, l'uso della luce diffusa e colorata anziché dal basso... tutto nello spettacolo concorre alla creazione di visioni di matrice simbolista che non hanno più nulla a che fare né con le velleità storiciste della pittura scenica né con i presupposti del teatro naturalista.

È da notare che, nel caso di Appia quanto in quello di Craig, siano uomini di teatro con una preparazione soprattutto da scenografi a dare impulso alla proposta di linguaggi scenici coerenti con la specificità del testo musicale. Tra gli altri scenografi a svolgere un ruolo propulsivo nella nascita del *Regietheater*, non va dimenticato Alfred Roller che, grazie alla collaborazione con Gustav Mahler a partire dal 1903 – quando questo assume la direzione artistica del Teatro di corte di Vienna – fu autore di un'autentica riforma della scena.³⁷ Mahler è in primo luogo il responsabile sia di un considerevole allargamento del repertorio, sia del rinnovamento tecnologico di uno dei palchi più impor-

jAJ&url=http%3A%2F%2Fw3.uniroma1.it%2Fcta%2Ffile%2Ftesti%2Fcraig.doc&ei=bIc_UPjiIMvV4QTtjYGgBw&usg=AFQjCNHltZ9zMvpndUeMGBwMPyuXypEA2Q (ricerca aggiornata il 7 marzo 2014); ID., *Towards a New Theatre*, London, Dent, 1913 (trad. it. *ivi*); ID., *The Theatre advancing*, London, Constable, 1921; ID., *On the Art of Theater*, Chicago, 1911. Si veda inoltre CHRISTOPHER INNES, *Edward Gordon Craig*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

³⁷ Cfr. FRANZ WILLNAUER, *Gustav Mahler und Alfred Roller: Die Reform der Opernbühne aus dem Geist des Jugendstils*, in *Gustav Mahler und die Oper*, a cura di Costantin Floros, Zürich, Arche Verlag, 2005, pp. 81-128. La produzione di *Tristan und Isolde* del 21 febbraio 1903 segna l'apertura della collaborazione tra Mahler e Roller. Per ulteriori approfondimenti su questo aspetto della carriera direttoriale di Gustav Mahler si rimanda a UGO DUSE, *Gustav Mahler*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 64-80; HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Mahler*, 4 voll., (ed. inglese) II *Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*. Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 533-596.

tanti d'Europa. Ma ancora più decisivo è l'apporto del direttore e compositore nel diffondere una nuova prassi scenica: stanco della recitazione affettata delle primedonne, Mahler sottopone i membri del cast ad estenuanti prove per costruire una recitazione conseguente ai contenuti musicali. Il pensiero di Alfred Roller, sintetizzato nello slogan «spazio, non pittura», s'incontra con il rifiuto categorico, da parte di Mahler, delle convenzioni teatrali ottocentesche. Con Alfred Roller, Mahler può finalmente dare vita a spettacoli nei quali tanto la recitazione quanto l'ambiente scenico siano espressione di un modo di fare teatro che non è più mera applicazione di una prassi scenica, ma ricerca di un significato dell'opera.

All'inizio del Novecento anche il coinvolgimento dei cosiddetti «artisti da cavalletto» nell'ambito della scenografia ha conseguenze importanti, se non nell'ampliamento delle possibilità espressive della scena, almeno nell'imposizione di spettacoli ormai del tutto emancipati rispetto ai modelli di *mise en scène* tradizionali. Il primo esempio sono i *Ballets Russes* a Parigi. Le stagioni organizzate dall'impresario Sergej Djagilev a Parigi, a partire dal 1907, sono costellate dalla partecipazione dei grandi artisti di inizio secolo: Pablo Picasso, Matisse e Marc Chagall tra gli altri. Anche in Italia le incursioni nel mondo teatrale di artisti come Giorgio De Chirico, Felice Casorati e Mario Sironi infliggono un colpo decisivo all'eredità della messa in scena ottocentesca. Certamente non si sbaglia Bruno Mello, quando asserisce che la proposta dei pittori da cavalletto nel teatro non produce quasi mai innovazioni effettive in ambito scenotecnico;³⁸ tuttavia l'affidamento della messa in scena di titoli di repertorio all'estro di questi artisti, che all'epoca rappresentano l'autorità somma in ambito figurativo, spiana la strada all'accettazione di una possibile rilettura di un titolo in chiave totalmente diversa rispetto alle indicazioni originali.³⁹

³⁸ BRUNO MELLO, *Trattato di scenotecnica*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1999, p. 87; l'autore nota giustamente che parte di queste proposte si orientano ancora all'uso di scene dipinte, senza porsi il problema di un'articolazione originale dello spazio scenico.

³⁹ Per ulteriori approfondimenti sulla realtà dei *Ballets russes* il volume attualmente più aggiornato è DAVINIA CADDY, *The Ballets Russes and Beyond. Music*

3.2 Il secondo Novecento

Questi primi esempi costituiscono già un punto di riferimento per comprendere la peculiarità di un processo storico che non può considerarsi mai affermato in via definitiva. Durante la seconda metà del Novecento la proliferazione di proposte registiche sempre più originali e distaccate dalle indicazioni sceniche dell'epoca di composizione delle opere è in alcuni casi direttamente connessa ad esigenze di riscossa politica e culturale tipica del secondo dopoguerra. Al Festspielhaus di Bayreuth l'abbandono della prassi registica naturalista, che aveva resistito fino al 1945 in conformità con l'ottusa politica culturale del regime hitleriano, diventa un imperativo connesso ad un riscatto storico del teatro. Gli spettacoli di Wieland Wagner, che si muovono verso l'astrattismo della scena, si propongono con l'esplicito fine di «denazificare» un luogo che aveva rappresentato un'autentica mecca del regime. Il riscatto etico di un'istituzione deve sostanzialmente passare attraverso il rinnovamento della sua offerta registica. Wieland Wagner è il primo regista in senso moderno che agisca a Bayreuth aprendo una tradizione che vedrà, nei decenni successivi, il Festspielhaus in prima linea nella proposta di soluzioni sperimentali.⁴⁰

and Dance in Belle-Epoque Paris, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Riguardo alla componente scenica degli spettacoli: JOHN E. BOWLT, *Leon Bakst, Natalia Goncharova and Pablo Picasso*, in *Diaghilev and the golden age of the Ballets russes 1909-1929*, a cura di Jane Pritchard, London, V&A Publ., 2010, pp. 71-102.

⁴⁰ Per un'analisi approfondita di alcuni degli spettacoli più significativi del regista cfr. VIOLA SCHMID, *Studien zu Wieland Wagners Regiekonzeption und zu seiner Regiepraxis*, Diss. München, 1973. Per una disamina del ruolo storico di Wieland Wagner nella storia di Bayreuth si rimanda invece alla lettura di INGRID KAPSAMER, *Wieland Wagner: Wegbereiter und Weltwirkung*, Wien, Styria, 2010. Per ulteriori approfondimenti sulle vicende storiche inerenti al teatro si rimanda alla lettura di: CHRISTIAN CHEYREZY, *Essai sur la représentation du drame musical. Wieland Wagner in memoriam*, Paris, L'Harmattan, 1998; WINFRIED GEBHARDT/ARNOLD ZINGERLE, *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie*, Konstanz, Universitätsverlag, 1998.

Nella DDR opera invece Walter Felsenstein che nel 1947 fondò la Komische Oper, della quale sarà sovrintendente fino al 1975, anno della sua morte.⁴¹ L'influenza decisiva che questo artista esercita anche dopo la sua scomparsa è dovuta all'assetto istituzionale dei teatri della DDR. Felsenstein fu anzitutto all'apice di un'istituzione che si muoveva al di fuori dei sistemi produttivi tipici dei teatri del blocco occidentale e poté formare una schiera di giovani registi che, dopo la sua morte, avrebbero proseguito in parte la sua lezione, anche se in autonomia: tra questi basta citare Joachim Herz, Götz Friedrich, Ruth Berghaus e Harry Kupfer.⁴²

Il merito maggiore di Felsenstein fu di strutturare un linguaggio scenico basandosi interamente sul testo musicale: gli studi che prendono in esame la sua vasta opera registica evidenziano una metodologia costruttiva che impiega la partitura come autentico copione di regia.⁴³ La Komische Oper fu fucina di sperimentazioni soprattutto sul gesto scenico. Gli allestimenti di Felsenstein non si distinguono certo per la ricerca di un nuovo ordine figurativo: i filmati dei suoi spettacoli (spesso realizzati in studi televisivi) lasciano intuire un'impostazione tutto sommato 'conformista' dell'impianto scenico, anche se la strutturazione dello spazio attraverso strutture praticabili offre all'attore la possibilità di eseguire azioni al limite del virtuosismo. La peculiarità del sistema produttivo teatrale che si trova a dirigere ha poi un ruolo decisivo per il successo del suo metodo: il sistema della compagnia stabile, sostenuto dalla DDR, ricalca alcune peculiarità del Berliner Ensemble fondato e diretto negli stessi anni da Bertolt Brecht. Come il grande drammaturgo, anche Felsenstein può contare su una compagnia di attori/cantanti che si

⁴¹ Gli scritti del regista si leggono in WALTER FELSENSTEIN, *Schriften zum Musiktheater*, a cura di Stephan Stompor, Berlin, Henschelverlag, 1976.

⁴² Per ulteriori approfondimenti cfr. JOACHIM HERZ, *...und Figaro läßt sich scheiden. Oper als Idee und Interpretation*, München/Zürich, Atlantis, 1985; SIGRID NEEF, *Das Theater der Ruth Berghaus*, Berlin/Frankfurt, Henschelverlag/S. Fischer, 1989. DIETER KRANZ, *Der Regisseur Harry Kupfer. »Ich muß Oper machen«*, Berlin, Henschelverlag, 1988;

⁴³ Questo particolare aspetto dell'opera teatrale di Felsenstein viene messo in particolare evidenza nel volume RAINER HOMANN, *Die Partitur als Regiebuch: Walter Felsensteins Musiktheater*, Universität Osnabrück, 2005.

può immedesimare nella sua metodologia grazie a sessioni di prova estremamente lunghe per preparare un numero limitato di nuovi spettacoli ogni anno. Il sistema del teatro prevede un numero consistente di repliche di ogni nuovo spettacolo e numerose riprese nel corso delle stagioni successive, garantendo una frequentazione continuativa tra regista e compagnia, con l'obiettivo di accrescere il repertorio del teatro. Una situazione di questo genere è solitamente estranea ai grandi teatri in occidente, sempre più dominati da uno *star-system* che entra sovente in conflitto con le necessità produttive di certi registi.

3.3 Declinazioni contemporanee

Il secondo Novecento offre uno scenario talmente variegato, nell'ambito della regia d'opera, che qualsiasi tentativo di offrire una panoramica anche solo vagamente esaustiva risulta insufficiente. Intanto le incursioni dei nomi di riferimento del teatro di parola diventano una regola, e le loro stesse esigenze estetiche vengono rivendicate da un numero sempre più crescente di registi specializzati nell'ambito dell'opera. Accanto a Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Patrice Chéreau, Peter Brook s'impongono registi affermati quasi esclusivamente in ambito musicale, come Günter Rennert,⁴⁴ Michael Hampe, Jean-Pierre Ponnelle e, più di recente, Robert Carsen e Laurent Pelly.

Il regista d'opera nel secondo Novecento esercita il suo ruolo creativo su due direttrici principali: da un lato è in grado di introdurre molteplici ed inaspettati punti di vista sui titoli maggiori di un repertorio sempre più ristretto, dall'altro può indirizzare i teatri a scelte coraggiose che solo in rari casi, purtroppo, danno luogo ad un ampliamento del canone: in Italia è così per Giorgio Strehler e Luchino Visconti;⁴⁵ in Germania – premesso

⁴⁴ Per ulteriori approfondimenti sul tema si rimanda alla lettura di ANDREAS BACKÖFER, *Günther Rennert. Regisseur und Intendant*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1995.

⁴⁵ Nel teatro di parola Giorgio Strehler fu un fondamentale propulsore per la diffusione del teatro di Ibsen e di Brecht. Nel teatro musicale il suo contributo più significativo rimane il reinserimento in repertorio di *Simon Boccanegra*, dopo l'edizione al Teatro alla Scala con Claudio Abbado (cfr. ALONGE, *Il teatro dei re-*

che il problema del repertorio risulta da sempre meno desolante rispetto alla nostra penisola – Jean-Pierre Ponnelle ha un ruolo decisivo nel riportare sotto i riflettori titoli mozartiani come *La clemenza di Tito*, *Lucio Silla*, anche grazie al loro sistematico inserimento all'interno di cicli che li affiancano ai più celebri *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte*. Con la 'Trilogia' di Monteverdi, in particolare dopo le rappresentazioni all'Opera di Zurigo tra il 1974 e il 1977, Ponnelle entra nel novero degli artisti capaci di dimostrare che la riproposta regolare di titoli del repertorio antico sia possibile anche nel contesto delle stagioni dei grandi teatri di tradizione.

Un ruolo decisivo per la sperimentazione di nuove possibilità espressive viene da un dialogo sempre più serrato del teatro con altre forme artistiche: il cinema innanzitutto, che offre all'arte scenica una miriade di nuovi vocaboli. Il dialogo tra la settima arte e il *Regietheater* è una costante del secondo Novecento: alle sperimentazioni delle possibilità delle proiezioni sulla scena, che interessano già alcune produzioni di Josef Svoboda,⁴⁶ fanno eco oggi gli spettacoli tecnologici del collettivo La fura dels Baus,⁴⁷ la messa in scena di *Der Ring des Nibelungen* di Guy Cassiers,⁴⁸ e infine le incursioni del *video-artist* Bill Viola nell'opera grazie all'iniziativa di Peter Sellars.⁴⁹ Meno proficue sono invece le incursioni dei registi cinematografici nel teatro d'opera: si tratta in genere di operazioni di *marketing* promosse dai teatri di tradizione per attirare un nuovo pubblico, che

gisti, cit., pp. 119-132). Luchino Visconti approda relativamente tardi al teatro musicale; dei suoi numerosi allestimenti soprattutto scaligeri resta particolarmente significativo *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti, che segna un parziale ritorno in repertorio di un titolo a lungo trascurato dai cartelloni dei teatri lirici (cfr. FRANCO MANNINO, *Visconti e la musica*, Lucca, Academos & LIM, 1994).

⁴⁶ Cfr. JOSEF SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. de Angeli, Milano, Ubulibri, 1997.

⁴⁷ Si fa riferimento in particolare al ciclo completo di *Der Ring des Nibelungen* andato in scena al Palau de Les Arts Reina Sofia di Valencia tra il 2007 e il 2009 in coproduzione con il Maggio musicale fiorentino.

⁴⁸ I quattro titoli del *Ring* sono stati rappresentati dal 2010 al 2013 al Teatro alla Scala in coproduzione con la Staatsoper Unter den Linden.

⁴⁹ Si fa riferimento alle installazioni video realizzate dall'artista statunitense in collaborazione con Peter Sellars nel 2004, per l'allestimento di *Tristan und Isolde* che ha esordito all'Opéra de Paris l'anno successivo.

tuttavia si risolvono sistematicamente, salvo rare eccezioni,⁵⁰ in produzioni mediocri o quantomeno insignificanti nel processo di sviluppo del *Regietheater*.

L'offerta registica odierna gioca, in alternanza, il ruolo di specchio o di antidoto alla società globale nella quale siamo immersi: il sorgere di un numero sempre maggiore di teatri in aree geografiche nelle quali una volta era semplicemente impensabile una loro presenza si accompagna tuttavia spesso ad una cristallizzazione dell'offerta degli spettacoli: il recente allargamento della rete teatrale in Asia, ad esempio, non ha per adesso introdotto particolari innovazioni nell'ambito registico. A ciò tuttavia fanno da controcanto forme di spettacolo costituite all'insegna del multiculturalismo. Imprescindibile ad esempio l'influsso di forme di teatro provenienti dall'Estremo Oriente nel teatro di Robert Wilson.⁵¹ Il termine multiculturalismo costituisce infine un elemento fondante dell'esperienza teatrale di Peter Brook, anch'egli autore di poche ma significative incursioni nel teatro musicale.⁵²

Di fronte al vasto panorama della regia d'opera odierna, in alcuni contesti provocatorio e dissacratore in modo a dir poco autocompiaciuto, persistono tuttavia istanze conservatrici da parte di una fetta consistente del pubblico, che trovano pronta risposta nell'offerta di quei registi che, riproponendo pedisse-

⁵⁰ Tra gli esempi che vale la pena di ricordare *Die Walküre* (1940) di Sergej Eisenstein al Bolchoi di Mosca; le ripetute incursioni di Werner Herzog nel teatro d'opera a partire da *Doktor Faust* (1986) a Bologna; *Boris Godunov* (1983) di Andrej Tarkovskij a Londra rimasto nella memoria se non altro per l'eccellente direzione di Claudio Abbado. Va menzionata a parte l'incursione di Peter Greenaway con *Cristoph Columbus* (1998) di Darius Milhaud alla Lindenoper di Berlino, sessantotto anni dopo l'esordio del titolo nello stesso teatro. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla lettura di MANUEL BRUG, *Opernregisseure heute*, Berlin, Henschel Verlag, 2006, pp. 230-242.

⁵¹ Cfr. BERND GRAFF, *Das Geheimnis der Oberfläche. Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons*, Tübingen, Niemeyer, 1994.

⁵² Di particolare interesse la recente proposta del grande regista inglese dello spettacolo *Une flûte enchantée* nel quale la partitura mozartiana viene solo in parte ripresa e completamente rielaborata per dar vita ad uno spettacolo a metà strada tra la prosa e il teatro musicale. Lo spettacolo ha esordito nel 2010 al Théâtre des Bouffes du Nord. Cfr. PETER BROOK, *The Empty Space*, Penguin, 1968; trad. italiana, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

quamente l'opera nel suo contesto iconografico originario, militano una fedeltà alle intenzioni dell'autore e, peggio ancora, allo spirito originario dell'opera stessa. Facile il riferimento alle proposte di Franco Zeffirelli, da sempre strenuo oppositore delle istanze contemporanee del teatro di regia e ancora oggi colonna portante del cartellone di alcuni importanti teatri di tradizione, come il Metropolitan Opera House di New York e l'Arena di Verona. Tuttavia questo tipo di posizione risulta erronea su almeno due fronti. Innanzitutto su quello storico: l'affermazione del teatro di regia è giunta da almeno mezzo secolo ad un punto di non ritorno. I teatri di repertorio sono invasi da una rosa vastissima di punti di vista sulla messa in scena e in costante espansione; ma soprattutto l'apparato teatrale che supportava l'idea di messa in scena come mera rappresentazione è stato ormai del tutto liquidato e un suo ripristino non è semplicemente compatibile con la nostra contemporaneità. L'altro fronte è quello estetico: le istanze conservatrici si fondano su un equivoco di fondo nel considerare la «fedeltà al testo» come un problema di aderenza alle convenzioni sceniche del medesimo. Questa aderenza al testo risulta tra l'altro, nella maggior parte dei casi, del tutto arbitraria e vaga. Prendendo ad esempio uno degli spettacoli più celebri di Zeffirelli, ovvero *Cavalleria Rusticana*, la contestualizzazione dell'impianto scenico nell'iconografia tipicamente associata al soggetto – frutto forse anche di una ricerca meticolosa – non trova eco in un'aderenza altrettanto meticolosa alla drammaturgia musicale della partitura di Mascagni.⁵³ L'opera risulta comunque 'sconvolta': nella prima scena la successione d'ingressi degli schieramenti corali è appiattita in nome di un estetismo oleografico e, nonostante l'adesione dello spettacolo al modello scenico iconograficamente fedele all'idea originaria, anche la succitata messa in scena di Zeffirelli non si sottrae dall'essere una 'rielaborazione dell'opera'.

⁵³ Si tratta dell'allestimento che il regista fiorentino ha portato in giro per il mondo in particolare al Teatro alla Scala e al Metropolitan Opera House e realizzato anche in versione cinematografica nel 1982.

4. «Una macchina per produrre interpretazioni»

Che lo voglia riconoscere oppure no, qualunque regista di oggi ha il potere di determinare in modo personale la percezione dell'opera nello spazio circoscritto della rappresentazione di cui è autore. Questa giurisdizione non solo gli è stata riconosciuta a livello istituzionale, come abbiamo visto, a monte di un lungo processo storico ma non può neppure astenersi dall'esercitarla. Anche nella (del tutto improbabile) ipotesi che la filologia contemporanea riesca a sciogliere ogni possibile elemento di ambiguità legato alle modalità di rappresentazione di ogni titolo operistico, tuttavia l'apporto personale del regista alla riproposta contemporanea continuerà a essere considerato una componente irrinunciabile nell'idea di fruizione del teatro. Va da sé che la fedeltà all'opera o allo 'spirito dell'opera' non può essere misurato in base alla semplice adesione di una regia alle direttive testuali, ma piuttosto alla capacità del regista di affrontare un testo secondo una propria visione unitaria. La musica, in quanto vita stessa del dramma, rappresenta una delle istanze massime e costituisce la materia d'elezione con la quale il regista dovrebbe sentirsi sempre chiamato a misurarsi; ciò di per sé permetterebbe numerosissime possibilità d'interazione tra il testo e la mente creativa di un regista. Tuttavia l'imposizione di questo principio avrebbe finito per limitare enormemente le possibilità interpretative che ad oggi il teatro di regia è riuscito a schiudere sui titoli del repertorio. La conquista dello *status* di forma di espressione autonoma ha permesso al *Regietheater* di diventare, parafrasando un'espressione di Umberto Eco, «una macchina per produrre interpretazioni». Alcune di queste interpretazioni possono addirittura tradire le prerogative dell'opera stessa e altresì portar alla luce elementi pertinenti ad essa in modo del tutto inaspettato. Il teatro musicale è e rimane un'arte performativa che vive attraverso la continua riproposta delle opere, fino a quando un'epoca non ne esaurisce le possibili interpretazioni – cosa che per i monumenti del grande repertorio forse non accadrà mai. La massi-

ma dell'ermeneutica, a cui si appella Dahlhaus, che «un testo può restare in vita solo attraverso le sue progressive interpretazioni» ci dovrebbe ricordare l'imprescindibile ruolo che il *Regi-theater* ha svolto e continua a svolgere nella produzione di significati che salvaguardano la vita stessa dell'opera.