



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università
Ca' Foscari
Venezia

Università degli Studi di Padova
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in
Musica e Arti Performative
Classe LM-45

Tesi di Laurea

Le regie di Max Reinhardt in Italia nei festival degli anni
Trenta:
Sogno di una notte di mezza estate ai Giardini di Boboli - //
Mercante di Venezia in Campo San Trovaso

Relatore
Prof. Cristina Grazioli

Laureando
Ilaria Ruggiero
1084988

Anno Accademico 2016/ 2017

*A mamma, papà e Luca,
la mia luce.*

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I - PRIMA DI REINHARDT: LA REGIA E L' ITALIA. 6	
1. Il teatro e la critica italiana degli anni '20 e '30	6
2. Il teatro fascista e gli spettacoli all'aperto.	22
3. Il Convegno Volta sul teatro drammatico.....	35
CAPITOLO II - IL SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE DI MAX REINHARDT	46
1. I numerosi allestimenti reinhardtiani del Sogno d'una notte di mezza estate	46
2. Il primo Maggio Musicale Fiorentino e il Sogno di Reinhardt.	51
2.1. L'allestimento nei Giardini di Boboli.	59
2.2. I costumi di Titina Rota.	70
2.3. La compagnia.....	72
CAPITOLO III - IL MERCANTE DI VENEZIA DI MAX REINHARDT	76
1. La nascita della Biennale Teatro.	76
2. La scelta di Reinhardt: considerazioni e polemiche.	85
3.1. L'allestimento di Campo San Trovaso.	90
3.2. Le musiche di Victor De Sabata	98
3.3. Paola Ojetti, figura di coordinamento e traduttrice.....	103
3.4. Gli attori e il "caso Zacconi"	108
3.5. I costumi di Titina Rota	115
APPENDICE I - DOCUMENTI ICONOGRAFICI	121

APPENDICE II - TRASCRIZIONE DOCUMENTI..... 133

BIBLIOGRAFIA.....165

INTRODUZIONE

Nel corso del presente lavoro ho cercato di ripercorrere e ricostruire l'attività di Reinhardt nell'Italia degli anni Trenta focalizzandomi su due spettacoli shakespeariani: *Sogno d'una notte di mezza estate* nei Giardini di Boboli a Firenze e *Il Mercante di Venezia* nel Campo San Trovaso nella città lagunare.

Per prima cosa mi sono concentrata sul contesto italiano dell'epoca, fondamentale per capire quale e che tipo di ricezione abbiano avuto gli spettacoli. L'Italia dei primi anni Trenta viveva una situazione particolare rispetto al resto d'Europa: il teatro di regia non aveva ancora trovato spazi nel panorama della penisola anche se la scena teatrale era tutt'altro che sopita. Il fascismo infatti, stava investendo molto sul teatro, avendone capito il potenziale di coesione e promozione del regime. È proprio in questi anni che nascono quelli che tuttora sono importanti eventi della vita teatrale italiana, il Maggio Musicale Fiorentino e la Biennale di Venezia, che Reinhardt ebbe il piacere di inaugurare con i due spettacoli trattati nella tesi. Nonostante questi eventi fossero nati sotto il patrocinio del regime ebbero la fortuna, almeno per quanto riguarda i primi anni, di godere di una certa libertà di movimento anche grazie ad illuminate figure come Silvio D'Amico, Guido Salvini e molti altri intellettuali dell'epoca che si spesero moltissimo per la loro realizzazione. La critica italiana discuteva da anni di quella che all'epoca fu definita da D'Amico nel 1931 "crisi del teatro italiano" e aveva dato vita ad un animato dibattito sulle testate nazionali: la scena italiana stava vivendo un movimento di stallo, era ancora legata alla tradizione ottocentesca come il primeggiare del grande attore; tutto questo andava a scapito del testo letterario, che spesso veniva rimaneggiato a piacimento, della recitazione e della coesione dell'opera. Mentre nel resto d'Europa si affermava il principio di regia moderna, in Italia questo concetto, anche se non del tutto estraneo, faceva fatica ad attecchire: lo spettacolo unitario semplicemente non apparteneva alla sua tradizione. Reinhardt rappresentava una novità per il panorama italiano: i suoi spettacoli all'aperto erano l'occasione per osservare da vicino la pratica della regia. Sebbene la critica dell'epoca non riuscì a decodificarne esattamente gli elementi, molte recensioni descrivono unitarietà, coesione tra gli elementi della messa in scena e inventiva. Come spiega Mirella Schino «la critica e il pubblico italiani vedevano perfettamente la differenza tra messinscena e

regia [...]. Tra spettacolo d'insieme e spettacolo come unità. Non per niente colsero immediatamente, e fecero loro, questa sottile distinzione (unità e insieme)».¹

Il primo capitolo affronta le varie sfaccettature del percorso critico di quegli anni, dagli anni Venti agli anni Trenta, prendendo in esame gli scritti di Gobetti, D'Amico, Braggia, Talli e Simoni e, parallelamente, analizzando il concetto di regia fuori dall'Italia, guardando a registi e teorici dell'epoca molto diversi tra loro come Reinhardt e Gordon Craig al fine di mostrare alcuni esempi delle differenti declinazioni. La seconda parte è una panoramica sugli eventi teatrali durante il fascismo; in particolare analizza il grande successo di cui godevano all'epoca gli spettacoli all'aperto e il largo utilizzo che ne fece il regime a partire dall'invenzione dei Carri di Tespi fino ai grandi spettacoli veneziani precedenti alla Biennale, come l'*Otello* di Sharoff in Palazzo Ducale. La panoramica ha lo scopo di sottolineare la profonda differenza che corre tra gli spettacoli all'aperto di Reinhardt, che il regista già sperimentava da vari anni, con quelli del fascismo, come le grandi rappresentazioni in Piazza San Marco di *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci* di Leoncavallo dirette entrambe da Mascagni (1927), improntate spesso al principio di verosimiglianza e, soprattutto, spesso ideologici e celebrativi. Le esperienze e i dibattiti teatrali di questi anni confluirono in un grande evento del 1934, il primo Convegno Volta sul teatro drammatico. Il Convegno, che vedeva due organizzatori d'eccezione, Pirandello nel ruolo di Presidente affiancato da D'Amico, fu l'occasione istituzionale per sviscerare quelli che erano i problemi del teatro italiano e, cosa fondamentale, per confrontarsi con il panorama europeo. Indispensabile infatti fu l'apporto di registi e studiosi stranieri presenti al convegno in veste di ospiti e relatori. Attraverso l'analisi dei vari interventi mi è stato possibile comprendere meglio lo sviluppo del dibattito, abilmente orchestrato da D'Amico e Pirandello. Nonostante il regime avesse cercato di fare dell'evento una vetrina in cui esporre i grandi progetti teatrali e l'idea di teatro di massa del fascismo, i due riuscirono abilmente a veicolare l'attenzione su temi a loro cari, come la creazione di un teatro nazionale.

¹ Mirella Schino, *Sette punti fermi in L'anticipo italiano. fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, dossier A cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, p. 34. (<http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/4-Schino-Arduini.pdf> ultima consultazione 18 giugno 2017).

Il secondo capitolo è interamente dedicato al *Sogno di una notte di mezza estate*, forse uno dei testi teatrali preferiti di Reinhardt, che egli riproporrà in tutta la sua carriera fino a farne un film nel 1935. La prima parte accenna alle varie messinscena a partire dalla prima del 1905, al Neues Theater di Berlino, fino alle prime versioni all'aperto, nel cortile del Castello di Leopoldskron e a Oxford. La panoramica si focalizza sull'evoluzione dello spettacolo, parallela al percorso artistico del regista, che sperimenta vari allestimenti diversissimi tra loro.

Dopo questa premessa ho ripercorso le varie fasi della nascita del Maggio Musicale Fiorentino, la scelta di Reinhardt e l'allestimento dei Giardini di Boboli. La ricostruzione delle vicende e dello spettacolo è stata possibile grazie alla documentazione contenuta nell'Archivio del Maggio Musicale Fiorentino che per motivi di diritti non è riportata interamente in appendice (dove figura solo la documentazione dell'ASAC).

Per le ricerche sui giornali dell'epoca, oltre a consultare il prezioso lavoro dell'Arduini² che ha raccolto gran parte degli articoli su Reinhardt pubblicati in Italia tra gli anni Venti e gli anni Trenta, mi sono recata alla Biblioteca delle Oblate a Firenze dove sono conservati svariati periodici dell'epoca su microfilm.

Grazie ai documenti della questura di Firenze sulla messa in sicurezza dei giardini, le numerose recensioni, il *Regiebuch* analizzato parzialmente da Anna Pinazzi, la corrispondenza del regista e della sua segretaria Augustine Adler, i bilanci del Maggio e le poche foto rimaste, è stato possibile ipotizzare la collocazione del palcoscenico nei Giardini di Boboli, alcuni effetti usati da Reinhardt, come il vapore in scena, e la disposizione degli attori in alcune scene.

Più difficile invece ricavare informazioni sulla recitazione degli attori, visto che le cronache del tempo si limitavano ad elogiarne la bravura.

Il terzo capitolo ripercorre la nascita della Biennale Teatro, ed è frutto di un lavoro di ricerca diretta sui documenti conservati all'ASAC, Archivio della Biennale di Venezia. Grazie alla fitta corrispondenza tra gli organizzatori Antonio Maraini, il Conte Giuseppe Volpi di Misurata, Corrado Bazzoni e Guido Salvini, è possibile osservare il percorso che

² Carla Arduini, *Reinhardt in Italia*, http://www-static.cc.univaq.it/cultureatrateale/labstorico/08-02-14-Reinhardt_in_Italia-Arduini.pdf (ultima consultazione 10 giugno 2017).

porterà alla composizione del direttivo, alla scelta degli spettacoli e alla chiamata di Max Reinhardt come regista di punta della prima Biennale Teatro. Nella prima parte, attraverso giornali dell'epoca e vari scritti critici, ho potuto osservare la reazione che la scelta di Reinhardt suscitò: da una parte l'ostilità di un pubblico nazionalista che non vedeva di buon occhio il protagonismo dato al regista austriaco, dall'altra l'interesse, non sempre lusinghiero, di una critica che lo aveva sempre guardato da lontano, partendo da Gobetti fino a Bragaglia, spesso suoi detrattori, fino al fedele collaboratore Salvini che in Reinhardt vedeva l'occasione per avvicinare il teatro italiano al lavoro registico. Questa parte è fondamentale per capire lo sguardo italiano su un regista affermato come Reinhardt, la cui opera viene non di rado fraintesa e tacciata di decorativismo e superficialità da una parte della critica italiana dell'epoca.

Il pregiudizio sembrò cadere dopo la prima del *Mercante di Venezia* che ebbe recensioni entusiastiche. Ciononostante è opportuno prendere sempre una certa distanza dai giornali dell'epoca che spesso non davano un giudizio oggettivo sulla messinscena e tendevano ad incensare qualsiasi manifestazione promossa dal regime.

Attraverso la corrispondenza conservata all'ASAC, le recensioni dei giornali, il materiale iconografico e i bilanci è stato possibile esaminare la messinscena in tutti i suoi aspetti: le scenografie dell'architetto Duilio Torres, le musiche di Victor De Sabata, la traduzione di Paola Ojetti, la distribuzione delle parti agli attori e i costumi di Titina Rota. Poiché la mia attenzione si è focalizzata sulle produzioni di Reinhardt in Italia con particolare attenzione alla ricezione da parte della critica e del pubblico italiano, le fonti italiane sono state al centro del mio interesse. Il ricorso alla bibliografia tedesca, seppur limitato, è servito per orientarmi nella vasta produzione reinhardtiana.

Il Sogno di una notte di mezza estate del Maggio Musicale Fiorentino e *Il Mercante di Venezia* della Biennale coincisero con un fortunato periodo di fermento nel panorama teatrale italiano e allo stesso tempo contribuirono a implementarlo: gli spettacoli di Reinhardt permisero di scrutare il panorama europeo e alimentarono il dibattito nazionale sul teatro.

Negli anni a venire, come scrive Cristina Grazioli nel suo articolo *Max Reinhardt et l'Italie*, la riflessione sul contributo di Reinhardt in Italia si arenò fino agli anni Sessanta, quando, grazie ad alcuni studiosi prevalentemente germanofoni (Jhering, Kindermann e

Dietrich in collaborazione con i ricercatori dell'Università di Padova in occasione del Convegno 1967), Reinhardt entrò di diritto nella storiografia teatrale italiana.

Questa tesi si propone di indagare gli effetti delle messinscene di Reinhardt nell'immediato; i suoi spettacoli non decretarono l'avvento della regia in Italia ma stimolarono, seppur inconsapevolmente, una riflessione su alcune pratiche della regia come la recitazione d'insieme, l'accuratezza delle prove e la ricerca dell'unitarietà della messa in scena. La collaborazione di registi stranieri ai grandi festival incrementò il dibattito italiano portando prima alla creazione di un evento di grande respiro internazionale come il Convegno Volta, che vide la partecipazione di registi e teorici come Gordon Craig. La possibilità di mettere a confronto la situazione italiana con quella estera permise una riflessione sui punti deboli del teatro della penisola come l'assenza di un teatro nazionale e di scuole di recitazione. Due anni dopo, nel 1936, nacque l'Accademia Nazionale di Silvio D'Amico dove prima Tatiana Pavlova, e successivamente Guido Salvini, "allievo" ed estimatore di Reinhardt, tennero i primi corsi di regia. In occasione dell'inaugurazione della scuola Salvini si rallegrò del «riconoscimento ufficiale della regia»³ in Italia.

³ Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, in «Scenario», gennaio 1936, pp. 3-6.

CAPITOLO I - PRIMA DI REINHARDT: LA REGIA E L' ITALIA

1. Il teatro e la critica italiana degli anni '20 e '30

Il 1933 e il 1934 furono degli anni importanti per la storia del teatro italiano. Nacquero infatti, a distanza di un anno, quelli che tutt'ora sono tra i più importanti eventi teatrali della penisola: il Maggio Musicale Fiorentino e la Biennale Teatro. In occasione delle inaugurazioni di entrambi i festival vennero invitati grandi nomi stranieri tra i quali spiccava il nome di Max Reinhardt.

La presenza di Max Reinhardt in Italia suscitò grande scalpore. Egli era senza dubbio uno dei registi più famosi del suo tempo ma, oltre alla sua fama, vi furono altri motivi che contribuirono a scuotere il pubblico e la critica italiana. Per meglio comprendere il contesto in cui si trovò ad operare è utile offrire una breve panoramica del periodo. La situazione del teatro in Italia nei primi del Novecento era peculiare. Mentre nel resto d'Europa la regia teatrale si affermava come nuova interprete del teatro, in Italia si faceva fatica a lasciarsi alle spalle il modello ottocentesco del teatro dominato dal grande attore:

[...] Il grande attore italiano [...] è individualista, non cura la globalità dello spettacolo, taglia anche il copione in funzione del suo personaggio.¹

L'Italia aveva una grande tradizione di "mattatori"² che non solo erano l'unica attrazione degli spettacoli, ma spesso erano anche i "padroni" della compagnia. A loro spettava la gestione delle prove, dei costumi e talvolta l'adattamento del testo. Non era raro che un testo teatrale venisse completamente stravolto per meglio aderire alle esigenze e alla brama di protagonismo del grande attore. In questo tipo di compagnie il ruolo di direttore

¹ Mara Fazio, *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Bari, Laterza, 2006, p. 19.

² Il mattatore è un termine del gergo teatrale che indica un attore dalla recitazione fortemente incentrata sulla sua figura. Come spiega Mirella Schino spesso questo termine venne sovrapposto al Grande Attore, assumendo una connotazione poco lusinghiera. Il teatro del Grande Attore in Italia ebbe inizio nell'800 con nomi quali Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, e proseguì nella prima parte del '900 con Ermete Zacconi, Ermete Novelli ed Eleonora Duse. «È stato facile impolverarlo e snaturarlo [il teatro del grande attore], persino involontariamente, attraverso piccoli equivoci, li suggerendo un teatro un poco puerile nella sua ingenuità estetica, qui facendo un sorridente elogio a grandi dinosauri di un passato recente, li ancora utilizzando la parola "mattatore". Spesso si disse che la bravura del Grande Attore era sporcata dalla cattiva abitudine (una delle molte "cattive abitudini" del teatro ottocentesco) di giganteggiare in scena, a spese del resto della compagnia, a spese del testo, a spese di tutto. "Grande attore" e "mattatore" divennero spesso sinonimi.» in Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Città di Castello (Pg), Edimond, 2004, p. 2.

coincideva con il primo attore che si limitava ad impartire blande direttive di interpretazione nel corso delle poco numerose prove. Non vi era una idea globale dello spettacolo, le scenografie erano scarse e prese in affitto, e i costumi erano spesso di proprietà degli attori:

[...] Nelle vecchie compagnie italiane i costumi erano in dotazione degli attori. I più poveri usavano gli stessi per pièce diverse. Le scene, convenzionali, generiche, di carta o di tela, erano dipinte. [...] Gli accessori di scena e gli oggetti erano approssimativi, non coordinati di stile e ritornavano identici davanti agli spettatori da uno spettacolo all'altro.³

Questo sistema era difficile da superare tra l'altro, per il fatto che in una nazione neonata come l'Italia non esisteva un finanziamento pubblico per il teatro e le compagnie erano per tradizione e necessità nomadi. La mancanza di scuole di recitazione adeguate faceva sì che il mestiere di attore passasse di padre in figlio. Spesso inoltre, la scarsa preparazione e i ridottissimi tempi riservati alle prove rendevano più semplice mantenere la consuetudine del sistema dei ruoli. Ogni attore provava da solo e le prove d'insieme erano rarissime, questo portava come risultato uno spettacolo frammentario e disomogeneo:

[...] Mancava dunque il legame tra le varie parti dello spettacolo, che non era concepito come un tutto organico, ma come un puzzle.⁴

Questo tipo di teatro, seppur garantisse platee piene, impediva la nascita di una nuova stagione teatrale. La "nuova creazione", l'opera registica, nasce dalla ricerca di una "unità" che non poteva esistere in un contesto come quello degli spettacoli italiani.

Sarebbe un errore però pensare che questo fosse un periodo "oscuro" per il teatro italiano. L'Italia rimaneva comunque un paese dalla grande tradizione teatrale, raffinato e competente. C'era un "ritardo" rispetto all'arrivo della regia moderna ma questo non vuol dire che essa fosse un concetto completamente estraneo: a partire dai primi del 1900 fino al 1934, anno della Prima Biennale Teatro, il pubblico italiano aveva avuto la possibilità di incontrare i «Grandi Maestri della scena»⁵. Il dibattito sulla nuova arte teatrale moderna

³ Mara Fazio, *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Bari, Laterza, 2006, p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Per dieci anni, dal 1923 (l'anno di Appia) al '33 (l'anno del Maggio di Reinhardt e Copeau), gli spettacoli dei grandi "Maestri della scena" (come li chiamava Pirandello) attraversano l'Italia, e l'attraversano con frequenza, in genere preceduti da articoli e da interviste che danno conto della trasformazione in atto del teatro europeo. La loro presenza in Italia si configura come un'onda, che inizia a montare agli albori degli anni Dieci, con la prima apparizione in Italia dei Balletti Russi di Djagilev, ha il suo culmine con il Maggio fiorentino del 1933, e continua più fiacca ancora per qualche anno, prima di cominciare a ritirarsi. In questo decennio gli spettacoli dei grandi registi stranieri vengono visti, apprezzati, presentati preliminarmente,

c'era anche in Italia, gli spettacoli di regia erano guardati con interesse ma erano molto lontani dalla cultura e dalla tradizione del paese:

Lo spettatore italiano è buon conoscitore del grande e anche grandissimo spettacolo d'attore; è conoscitore di ottimi spettacoli di intreccio e narrazione [...]. Ma lo spettacolo d'insieme – anzi: lo spettacolo come unità – proprio non appartiene alla sua cultura e alla sua tradizione. Tuttavia, lo spettatore italiano sa bene che lo spettacolo «moderno» è proprio quello: spettacolo come unità. Sa quindi che vederlo è indispensabile, ed è felice quando passa dalla sua città. E sa senz'altro apprezzarlo e goderselo a fondo quando lo vede.⁶

Il contesto teatrale italiano era peculiare rispetto al resto d'Europa e giungerà al teatro di regia seguendo un proprio percorso.

La regia come la intendiamo oggi non nasce dal nulla ma da un lungo processo di gestazione che parte dalla fine dell'Ottocento in Europa quando «i primi registi, in generale letterati o seguaci di letterati»⁷, decidono di allontanarsi da un teatro basato sul protagonismo attorico per difendere il testo drammatico dalle alterazioni e dalle intrusioni del grande attore: attori, scenari, costumi dovevano conformarsi alle esigenze espressive del dramma, e non viceversa.

Il suo scopo [del regista] è saldare la frattura in qualche modo connaturata alla tradizione d'Occidente, dove al testo letterario che funziona da partitura, strutturato in senso forte e leggibile come modello di sapienza costruttiva, si contrappone un esercizio di traslazione scenica fatto di ingredienti caoticamente accatastati, e per di più sempre esposti, per via della resa ai gusti del pubblico, a fragorosi slittamenti nella bassa cucina dello spettacolo.⁸

I primi registi si fanno dunque garanti del testo letterario, cercando di trasporlo in una messa in scena rispettosa, ordinata e coerente; da qui la necessità della creazione di un nuovo *modus operandi* che richiedeva una attenta analisi del copione, lunghissime prove e la creazione di una compagnia “obbediente” alle direttive del regista e improntata al

discussi in seguito, ricordati. E se anche qualcuno, come Mejerchol'd, non arriva, la Francia è vicina, e non solo geograficamente, gli intellettuali italiani sono da sempre abituati a far la spola con Parigi. Chi sia Mejerchol'd, in Italia, lo si sa, visto che lo si sa in Francia. E poi talvolta le innovazioni di un regista possono essere conosciute (come accade appunto nel caso di Mejerchol'd e di Tairov) attraverso il lavoro di un altro.» in Mirella Schino, *Sette punti fermi in L'anticipo italiano. fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, dossier A cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, p. 32. (<http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/4-Schino-Arduini.pdf> ultima consultazione 18 giugno 2017).

⁶ *Ivi*, pp. 31, 32.

⁷ Umberto Artioli, *Introduzione*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870 – 1950)*, Roma, Carocci, 2004, p. 11.

⁸ *Ivi*, p. 13.

lavoro d'insieme. Per fare del teatro una «esperienza condivisa, attuale, calata nel tempo»⁹ era necessario che si abbandonasse la tendenza a dare risalto ad un solo attore e che la compagnia iniziasse a lavorare come un unico organismo, dove ognuno è indispensabile all'altro. Il regista è il coordinatore di questo organismo, colui che veglia affinché l'uno non prevalga sull'altro; affinché la personalità e il protagonismo di un attore non schiaccino gli altri, vanificando il lavoro di gruppo.

Nei primi del Novecento, con un certo ritardo rispetto al resto d'Europa, qualcosa in Italia comincia a cambiare, seppur con ritmi e modalità differenti. Nel contesto italiano la “limitazione di potere” del grande attore non passa direttamente attraverso la figura di un *Regisseur* ma parte comunque dalla difesa del testo, spesso stravolto e tagliato a piacimento dall'attore protagonista. Come accadde negli altri contesti europei, il cambiamento partì dalla valorizzazione dell'opera letteraria originale e fu quindi veicolato da una élite intellettuale.¹⁰

Nei primissimi anni del secolo, alcuni critici, come Giovanni Pozza, iniziarono a mettere in discussione il sistema teatrale italiano. Dalle colonne del «Corriere della Sera» egli iniziò a rivendicare l'importanza del testo nell'opera teatrale. Le sue cronache cercavano di distaccarsi dalla grande esaltazione del divo per soffermarsi anche sull'evento teatrale nel suo insieme e sulla scrittura drammatica. Nei suoi scritti è evidente la critica alla centralità dell'attore:

[...] Provatevi a dire a un attore che la sua, rispetto a quella di un autore, è un'arte secondaria, un'arte di imitazione, il riflesso di un'altra completa e creatrice; ch'egli non crea (cheché ne dicano i compiacenti cronisti di giornali) ma rappresenta immagini e pensieri presi a prestito [...] ...Avrete detto una evidente e indiscutibile verità ma non sarete creduto.¹¹

⁹ Mara Fazio, *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Bari, cit., p. 4.

¹⁰ Il rispetto del testo è uno dei fondamenti della prima regia europea e quindi della regia naturalista, dai Meininger, «il criterio del rigoroso rispetto del testo drammaturgico, diventerà il più importante principio del duca in veste di regista» (in Elena Randi, *L'avvento della regia naturalista in Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870 – 1950)* a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2004, p. 31), ad Antoine: «ferma convinzione del direttore del Théâtre Libre è che il compito precipuo del regista consista nel rendere sulla scena, con la massima fedeltà possibile, il mondo creato dal drammaturgo» (in Elena Randi, *L'avvento della regia naturalista in Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870 – 1950)* a cura di Umberto Artioli, cit., p. 40).

¹¹ Giovanni Pozza, *Il convegno degli autori e degli attori italiani*, in «Corriere della sera», 4 giugno 1904.

La critica verso un determinato tipo di giornalismo è manifesta: Pozza non vuole più adulare il grande attore, l'interpretazione che quest'ultimo dà non è l'opera. Egli vuole salvare la parola drammatica dalle ingerenze dell'attore.

Pozza non era l'unico a pensarla così. Commentando gli scritti di Domenico Oliva, suo contemporaneo e giornalista del «Giornale d'Italia», Donatella Orecchia rileva una comune tendenza all'analisi letteraria dei testi drammatici:

Una critica letteraria, appunto, che voleva essere tale in opposizione a quella «a-letteraria» e approssimativa di altri: critica colta ed erudita, ma non specialistica, nella consapevolezza, che era stata anche di Pozza, del vasto pubblico cui si rivolgeva.¹²

Non è un caso dunque che, nel 1914, commentando l'annunciato ritiro dalle scene di Ermete Novelli (poi non realizzatosi), Silvio D'Amico usi termini ben poco lusinghieri per descriverne la carriera: il comico italiano è incolto e improvvisatore, usa il testo drammatico come canovaccio applicando di tanto in tanto le solite battute e i soliti gesti del suo repertorio personale, trattando allo stesso modo commedia e tragedia, alla maniera della vecchia «Commedia dell'Arte». Questo trattamento superficiale del testo e dell'opera fa sì che i suoi personaggi siano delle macchiette: non vi è mai indagine psicologica del personaggio ma solo tipizzazione e spesso improvvisazione¹³.

Novelli è l'emblema di quel teatro vecchia maniera che il critico vuole superare, quel teatro che vede il primato dell'attore sul testo. D'Amico auspica che il ritiro dell'ultimo dei grandi divi segni la fine di un'epoca.

La reazione al divismo era stata dunque la riscoperta del valore del testo. Dopo il Naturalismo di fine Ottocento, che aveva visto personalità come Zola, Antoine e Otto Brahm (presso cui si forma lo stesso Reinhardt) impegnarsi per ricreare la realtà sul palcoscenico, sempre però nel completo rispetto del testo originale, le nuove generazioni di registi si accorsero che mancava ancora un elemento. Sebbene Antoine avesse di fatto teorizzato la regia nel suo saggio *Causerie sur la mise en scène*¹⁴ dove riconosceva un principio

¹² Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademy University Press, 2003. pp. 11, 12.

¹³ Silvio D'Amico paragona il comico italiano all'«antico commediante dell'arte»: «la sua improvvisazione si limita a “sfruttare genialmente” alcune “situazioni” in modo molto simile a quanto sarebbe accaduto durante la Commedia dell'Arte; la tradizione tardo ottocentesca del comico italiano (il grande attore-mattatore) infatti, avrebbe fatto uso del testo drammatico come di un canovaccio, applicando di volta in volta, all'interno di trame rese esili e scarse, il formulario delle solite battute e dei soliti gesti che appartengono al suo repertorio personale.», *Ivi*, p. 29.

¹⁴ L'articolo fu pubblicato per la prima volta l'1 aprile 1903 in «Revue de Paris».

rivoluzionario: la regia non era solo una prassi ma un'arte a sé, così come il regista non era uno dei tanti mestieri teatrali ma aveva una sua peculiarità artistica, egli non mise mai del tutto in pratica ciò che aveva affermato a livello teorico. Era necessario superare il Naturalismo e cambiare l'approccio all'opera: non bisognava limitarsi a tradurre il dramma, bisognava creare, partendo da esso, qualcosa di nuovo:

Saranno i maestri del primo Novecento a compiere il salto decisivo: poiché non esiste regia unica, garante, garante degli intendimenti dell'autore, ma un ampio ventaglio di possibilità ermeneutiche, [...] l'arte della regia consiste nel lavoro di analisi e di immaginazione che porta il responsabile scenico a produrre un'interpretazione globale del testo, immettendola in un universo di segni dotati della sua inconfondibile impronta.¹⁵

Nei primi del Novecento tutto il mondo teatrale europeo è in fermento: Appia in Svizzera, Reinhardt in Germania e Gordon Craig in Inghilterra e a Berlino, seppur in modi differenti e spesso divergenti, lavorano per creare un nuovo teatro, non più inteso come imitazione illusionistica del reale né come mera riproduzione del testo, ma come creazione e rivelazione. I grandi teorici di questo periodo sono accomunati dalla volontà di rendere il teatro un'arte autonoma con una sua specificità artistica. Nel 1905, Gordon Craig con *The Art of the Theatre*, pubblicato per la prima volta a Berlino, dà finalmente una definizione precisa della regia moderna affermandone l'autonomia e l'autorialità. Il regista è l'artista che traduce il testo per la scena con un compito ben preciso: «schiudere gli orizzonti simbolici che vivono negli spazi reconditi, non detti, della parola».¹⁶ Il sogno di Craig è quello di superare il testo per liberare il teatro dalla sua schiavitù, il regista diverrà artista quando potrà creare in autonomia facendo a meno del testo poetico: «allora l'Arte del Teatro [...] riconquisterà tutti i suoi diritti, sarà autosufficiente come ogni arte creativa, e non si limiterà più ad essere una tecnica di interpretazione»¹⁷. È evidente la ormai definitiva autonomia dal testo letterario. Craig introduce una nuova concezione di testo, il testo spettacolare:

[...] una scrittura che attraverso i segni dell'azione scenica (visivi, spaziali, attorici, compresi quelli verbali) produca un testo, cioè un insieme organizzato e generatore di senso, che è tutto e solo teatrale.¹⁸

¹⁵ Umberto Artioli, *Introduzione*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870 – 1950)*, cit., p. 16.

¹⁶ Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 26.

¹⁷ Edward Gordon Craig, *L'Arte del Teatro*, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1971, p. 102.

¹⁸ Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 28.

“Scrittura scenica” è un termine chiave del Novecento, uno dei concetti fondativi del teatro moderno in quanto sancisce definitivamente l’autonomia della scena rispetto alla dimensione del testo. Questa scrittura è un altro testo parallelo al testo drammaturgico: è la scena che si fa scrittura. Gli elementi di questo linguaggio sono quindi gli strumenti, i materiali e le tecniche specifiche della messa in scena che combinati assieme trasmettono un significato allo spettatore. In Craig l’idea stessa di regia sancisce il distacco dal naturalismo. Egli è nemico del realismo in scena, dell’illusionismo e della ricostruzione storica a teatro. Per Craig la perfetta illusione scenica è un miraggio, è impossibile rappresentare con cartone e legno, con materiali di finzione, la realtà. Qualsiasi imitazione della natura in scena, per quanto realizzata accuratamente e con scenografie ed effetti spettacolari, risulterà grottesca. Questa palese finzione non farebbe che togliere forza alla poesia e suggestione al dramma. La scena “giusta”, non è quella che più si avvicina alla realtà ma quella che riesce a restituire un’idea, la suggestione dell’ambientazione; è la scena che egli chiama “immaginativa”¹⁹. Il superamento del teatro illusionistico apre le porte al pieno potere creativo del regista che più che riprodurre il testo ne suggerisce una lettura, un’immagine, un’idea. Partendo da questo presupposto, qualsiasi opera drammaturgica può essere mille opere diverse in quanto un’idea registica. Il percorso di Reinhardt è parallelo ma profondamente diverso da quello di Craig: egli parte da una netta cesura con il Naturalismo per poi sperimentare svariati stili e soluzioni. Il regista austriaco non è un teorico ma un uomo di scena: ama lavorare con gli attori, per lui linfa vitale del teatro, sperimentare infinite soluzioni sceniche a seconda dello spettacolo, creare infinite regie a partire da un testo. Reinhardt, fin dai suoi esordi, fu un regista direttore d’orchestra: non annullava gli attori, non schiacciava il testo, li coordinava: «il singolo attore non è che una parte dell’insieme e spetta al regista tenere in mano tutte le parti e farle confluire armonicamente una nell’altra»²⁰. Questa idea segnava la fine del teatro dei ruoli e la nascita del teatro di regia che aveva come priorità il lavoro d’insieme, la realizzazione di

¹⁹ La scena immaginativa è una scena che, staccatasi dal realismo e dall’illusionismo, riesce a suggerire una suggestione, un’idea: «se il compito della scena è trasmettere la vibrazione del vivente, o almeno la sua suggestione, è necessario che si svincoli dalla piatta e inevitabilmente materialista riproduzione delle parvenze del mondo» (in Lorenzo Mango, *L’officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 85). Secondo Craig la scena immaginativa era l’unica adatta a rappresentare Shakespeare in quanto egli, nei suoi drammi, non descrive delle scenografie ma evoca delle atmosfere; dunque per Craig la scena doveva essere un correlativo poetico della parola fatto di immagini evocative ma mai descrittive.

²⁰ Max Reinhardt, *Della moderna arte dell’attore e del lavoro di regista con gli attori*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l’estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 167.

un'opera uniforme, frutto di una perfetta interazione tra tutti gli elementi della messa in scena.

In Italia, negli anni Venti, D'Amico inizia ad intuire l'esistenza di un altro piano di creazione. Secondo il critico la scrittura drammatica si diversifica dagli altri generi letterari in quanto ha in sé la propria realizzazione scenica. Tale realizzazione scenica aspetta la sua integrazione reale o ideale:

Proprio quell'integrazione è il luogo in cui la creazione artistica, posta in atto, si distacca dall'autore e si oggettiva come altro da lui, carattere questo specifico di tale genere artistico che più di ogni altro proprio per questo motivo si avvicina alla creazione divina.²¹

D'Amico però indica l'autore, come colui che guidi l'opera verso la messa in scena al fine di tutelare la sua idea originale. È più una "strategia testuale" volta a limitare i fraintendimenti del lettore e dell'attore che mette in scena l'opera²². Il bravo attore è colui che si mette a servizio dell'autore, colui che «dà voce sulla scena alla parola di un altro prima che alla propria»²³. Il critico è ancorato ad una visione "testocentrica" che vede nel rispetto della volontà dell'autore e nella fedeltà al testo i suoi principi cardine.

D'Amico è cosciente che il lavoro di interpretazione dell'attore sia fondamentale nella riuscita dell'opera, tuttavia distingue due tipologie di attori: quelli che usano il testo come pretesto per la loro creazione e quelli che si pongono come interpreti dell'opera altrui (del drammaturgo). Solo la seconda via permette di restituire al pubblico l'opera dell'autore, di rispettarne l'intento originario.

L'interpretazione del testo è la chiave di volta attraverso la quale si può costruire una "seconda opera" capace di rivivere nel contemporaneo. La regia si pone come motore di modernizzazione assoluta del teatro, vi aggiunge un altro piano: la visione del regista.

²¹ Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore [...]*, cit., p. 18.

²² «La discussione sulla grande regia si è sviluppata, in Italia, in un teatro solo apparentemente intatto e simile a com'era sempre stato (cioè «in ritardo»). Si trattava, in realtà, di un mucchio di nobilissime macerie, di un guscio vuoto. Per i comici italiani le abitudini di vita, le piccole regole di mestiere, le modalità organizzative erano sempre state supporti fondamentali per la grandezza. Adesso sono state distrutte o minate: dal passaggio della prima guerra mondiale, dalla tendenza alla centralizzazione, dalla fine del sistema per compagnie. Al loro posto hanno preso sempre più spazio i saggi principi estetico-morali che caratterizzano la mentalità degli autori drammatici quando pensano al teatro materiale. Gli anni Venti sono gli anni dell'interregno degli autori.» in Mirella Schino, *Sette punti fermi in L'anticipo italiano [...]* cit., dossier A cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, p. 34. (<http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/4-Schino-Arduini.pdf> ultima consultazione 18 giugno 2017).

²³ Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore [...]*, cit., p. 19.

La presa di coscienza che porterà alla nascita della regia in Italia prende piede da una reazione necessaria ad un certo tipo di teatro che “maltrattava” il testo per riaffermarne l’importanza. È un passo necessario, anche se non possiamo non notare come in altri contesti la regia nasca per abbattere il «vassallaggio verso l’autore drammatico, contro il testo-centrismo»²⁴. Addirittura Artaud parlerà di «drammaturgo -padrone», colui che con il testo rende schiavi attori e registi che non possono fare altro che tradurre nella messa in scena la realtà da lui descritta.

Nel teatro di regia la messinscena conquista un valore autonomo rispetto al testo e all’attore, indipendentemente dalla “grandezza” dei due. Come spiega Paolo Bosisio, si tratta:

[...] dell’affermazione di una nuova concezione del teatro in cui, in luogo delle superate priorità di valori (letterarietà del testo e virtuosa prestazione attorica), si affermano l’armoniosa e coerente realizzazione d’insieme dello spettacolo nonché l’importanza della messinscena come atto di creazione artistica indipendente.²⁵

Gli anni Venti videro il grande successo della compagnia di Ermete Zacconi e il grande ritorno di Eleonora Duse. In entrambi i casi non si trattava di grandi novità, al contrario, l’organizzazione era sempre capocomicale e nessuno dei due sembrava voler rinunciare al proprio ruolo assoluto di preminenza (finiranno per lavorare insieme). D’Amico, seppur detrattore di Zacconi, era invece affascinato dalla Duse e, nel 1921, insieme a Praga e Talli, provò a coinvolgerla in un progetto innovativo di compagnia. La sua idea era quella di trasformare la Duse nel baluardo del teatro moderno, sfruttandone la fama. L’accordo non andò mai in porto: la Duse non accettava compromessi rispetto alla sua libertà di azione e non concepiva uno spettacolo che non ruotasse essenzialmente intorno all’attore²⁶.

Virgilio Talli, direttore di grandi compagnie, fu sicuramente uno dei precursori della regia in Italia: l’attenzione al testo, le lunghe prove e la cura prestata al gesto creano degli

²⁴ Annalisa Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 16.

²⁵ Paolo Bosisio, *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori Università, 2003, p. 10.

²⁶ Eleonora Duse fu una figura in bilico tra il Grande Attore e l’innovatrice. Oltre che attrice dalle grandi capacità ella fu infatti una abilissima capocomica, manager di sé stessa e della propria compagnia. Le sue scelte artistiche, il coordinamento delle prove, la grande attenzione alla qualità dello spettacolo sono in parte accostabili alle pratiche della regia. (Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011).

spettacoli uniformi, quasi un'orchestrazione di insieme. Sergio Tofano parla dei suoi spettacoli come «creazione di una atmosfera»²⁷. Talli inoltre, come possiamo dedurre dal fallito coinvolgimento della Duse, fu uno dei primi ad arginare nella pratica il protagonismo del grande attore e a combattere il sistema dei ruoli, nemici dell'uniformità dello spettacolo. Sebbene le caratteristiche del suo lavoro possano essere ascrivibili al lavoro di regista, egli non si considerò mai tale e fu soprattutto un "artigiano" che non impresso la sua personalità e la sua firma al lavoro finale.

D'Amico stesso, grande sostenitore di un rinnovamento teatrale, era preoccupato dall'ingerenza della figura registica come era intesa fuori dall'Italia e temeva che la presenza di una personalità così forte potesse portare al tradimento del testo e alla eccessiva personalizzazione dell'opera, così come era accaduto con la figura del grande attore. Per lui il testo era e rimaneva la priorità e pertanto, il regista doveva limitarsi a «tradurre il dramma, dal copione alla vita scenica con la recitazione, a cui tutto l'apparato scenico aggiungerà un clima utile o necessario ma da solo insufficiente»²⁸.

La «testocrazia» sarà dunque il credo di tutta la prima generazione registica italiana e della critica degli anni Venti e Trenta²⁹ (spesso le due categorie coincisero): tradurre scrupolosamente il testo drammaturgico in spettacolo, senza ingerenze da parte degli attori e del regista, *illustratore* del testo.

Perfetto *illustratore* fu Renato Simoni, commediografo e critico del «Corriere della Sera», che ebbe un ruolo centrale nel dibattito teatrale di questi anni. Simoni era un conservatore, aveva spesso osteggiato il nuovo; per lui la regia era quasi un esercizio filologico di adesione al testo, di conservazione della tradizione. I suoi allestimenti erano una perfetta ricostruzione del testo drammaturgico ma forse per questo mancavano di innovazione e di personalità:

²⁷ Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1965, p. 179.

²⁸ Silvio D'Amico, *Per una regia italiana*, in «Scenario», n. 10, 1933.

²⁹ «La centralità del testo, che non era affatto la regola degli spettacoli dell'inizio del secolo, comincia allora ad imporsi come regola, non assoluta, ma certo dominante delle cronache drammatiche. Non sarà forse un caso che, anni dopo, Marco Praga, Sabatino Lopez, Renato Simoni, Eugenio Bertuetti, Giulio Viola, Fausto Maria Martini, Gino Rocca, Ettore Albini, Lucio D'Ambra, Filippo Tommaso Marinetti, insomma la maggior parte degli autori di cronache teatrali contemporanei a D'Amico, saranno anche, e talvolta soprattutto, commediografi.» in Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore [...]*, cit., pp. 9, 10.

L'innovazione di questo uomo di scena fu di tipo particolare, non dirimpente, ma afferente al «principio damichiano» (una lunga amicizia legò Simoni e Silvio D'Amico) «dell'«innovare conservando»»³⁰.

Eterno avversario di D'Amico fu Anton Giulio Bragaglia³¹, che invece rigettava la testocrazia a favore di un teatro dove l'elemento visivo dominasse su tutto, parola compresa. La polemica tra i due risale al settembre del 1926 quando Bragaglia scrive per «La fiera letteraria» un articolo dal nome *Riteatralizzare il teatro*³², riprendendo il motto di Fuchs³³, in cui auspicava la morte del teatro letterario e il subentro di un «teatro teatrale», non anemico, che abbandonasse l'indagine psicologica e si animasse di macchine, movimento a azione. Entrambi mostravano un'esigenza condivisa da molti registi, soprattutto teorici, fuori dall'Italia:

Fuchs dà l'avvio a quel processo di affrancamento dalla letteratura che condurrà, negli stessi anni, alla concezione dell'autonomia dell'arte teatrale formulata da registi quali Edward Gordon Craig e Adolphe Appia³⁴.

Le modalità e gli intenti di rivoluzione di Fuchs non erano sovrapponibili a quelli di Bragaglia: Fuchs voleva abbandonare lo spazio teatrale convenzionale a favore di uno nuovo, che sapesse celebrare l'avvenimento festivo e mistico. Più che di una rivoluzione si trattava di una rifondazione di un teatro originario, dai «primordiali poteri magici [...] che un tempo ammaliavano i contadini nella frenesia della saga e anticamente gli uomini ritrovavano quando a centinaia di migliaia marciavano uniti nei battaglioni [...] si lanciavano all'assalto nel tumulto di feste sfrenate»³⁵. Quella di Fuchs era una riscoperta del teatro tedesco delle sue origini, del rito orgiastico capace di unire le folle dando vita all'*Erlebnis*, «esperienza rituale di fusione collettiva»³⁶. Abbandonando ogni forma di verosimiglianza, di scena, di luce della ribalta, di profondità, il suo teatro si dirigeva verso una

³⁰ Adela Gjata, *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 196.

³¹ Anton Giulio Bragaglia è stato un critico, regista e saggista italiano. Spesso si scontrò con D'Amico a causa della visione opposta che avevano del teatro: Bragaglia era per un teatro che privilegiasse la teatralità, D'Amico per un teatro che privilegiasse la parola.

³² Anton Giulio Bragaglia, *Riteatralizzare il teatro*, in «La fiera letteraria», 12 settembre 1926, p. 6.

³³ *Riteatralizzare il teatro* era il sottotitolo di una delle più importanti opere teoriche di Georg Fuchs, *Die revolution des Theaters (La rivoluzione del teatro, 1909)* nella quale egli denunciava la dipendenza del teatro dal testo letterario.

³⁴ Paola Degli Esposti, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig in Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione* a cura di Umberto Artioli, cit., p. 69.

³⁵ Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, cit., p. 210.

³⁶ Paola Degli Esposti, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig in Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione* a cura di Umberto Artioli, cit., p.70.

scena stilizzata, fortemente pittorica e intima³⁷. La riteatralizzazione di Bragaglia è diversa, frutto del contesto teatrale in cui nasce: è una battaglia contro lo strapotere del letterato e dell'attore, quindi in generale della parola, per un teatro che sappia sfruttare ciò che invece la modernità e la tradizione offrono. Bragaglia si propone di creare un teatro spettacolare che trovi la sua forza nei mezzi scenici ed insiste

[...] sull'aspetto visivo della rappresentazione teatrale, a favore di una rinnovata spettacolarità che sappia attingere alle nuove tecnologie moderne e, anche in virtù dell'appoggio di quelle, possa mantenersi in vigile competizione con il cinematografo.³⁸

La drammaturgia così come la intende Bragaglia non fa solo riferimento al testo letterario, ma è un elemento composito che comprende anche l'apparato scenico e la recitazione, senza però che nessun aspetto prevarichi l'altro. Questo è inconcepibile per D'Amico autore che sì, concepisce l'esistenza dei tre elementi, ma come una trinità il cui principio è l'organicità dell'opera. Nella sua risposta a Bragaglia, *Unità e Trinità del dramma*, D'Amico difende l'idea di un autore unico: «il despota, l'ideale despota di un regno di Poesia, resta il poeta»³⁹: nel regno del poeta la parola domina incontrastata su tutti gli altri elementi. I due non troveranno mai un punto d'incontro: la polemica D'Amico-Bragaglia durò più o meno fino alla morte del primo, nel 1955, con un continuo susseguirsi di botta e risposta sui periodici.

Una voce interessante, e per certi versi dissonante, della critica italiana di quegli anni fu quella di Piero Gobetti, giornalista e politico antifascista italiano che nella sua breve vita si interessò anche di teatro. Egli approfondisce questa passione assumendo la carica di critico teatrale nel giornale comunista torinese «Ordine Nuovo» e, a partire dal 1921,

³⁷ «Nell'identificazione fra lo stile (la forma) e l'organico si saldava la contraddizione più volte rilevata dagli studiosi di Fuchs tra la sua tensione mistica, la ricerca del dionisiaco, dell'ebbrezza, del teatro come *Erlebnis* comunitaria, dell'annullamento estatico, non oggettivabili in una forma o in un linguaggio, e la contemporanea ricerca di una nuova forma tedesca, l'insistenza sulla necessità dello stile, di un nuovo apollineo, estremo tentativo di impadronirsi del mondo racchiudendolo in un sistema che, implicando il concetto di rappresentazione e l'accettazione del piacere estetico, portarono Georg Fuchs ad aderire ai dettami della *Stilbühne* e del teatro monumentale.» (in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, cit., pp. 213, 214). Fuchs fece costruire nel Künstlertheater una "scena in rilievo" aderente ai suoi principi: «la *Reliefbühne* consisteva in un sottile prosenio aggettante in platea, davanti al quale gli attori si muovevano di profilo come figure di un bassorilievo [...] per contrastare l'illusionismo prospettico dei naturalisti [...] Fuchs voleva ottenere una scena-quadro, chiedendo agli interpreti di assoggettarsi alle linee e agli accordi cromatici [...] dissolvendosi dentro il *décor*» (in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, cit., p. 122). Tra il 1910 e il 1911, Reinhardt, sempre attento e recettivo alle novità, si era avvicinato alle sperimentazioni di Fuchs ma senza mai prenderne parte del tutto. Per lui il teatro della *Stilbühne*, per quanto interessante, era una limitazione troppo forte al grande potenziale del teatro e dell'attore.

³⁸ Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore [...]*, cit., p. 306.

³⁹ Silvio D'Amico, *Unità e Trinità del dramma*, in «La fiera letteraria», 10 ottobre 1926, p. 6.

produce una fitta produzione di riflessioni e cronache teatrali, sorprendente se pensiamo che il teatro non era il campo specifico di Gobetti. Per lui “l’episodio teatro” è un momento di riflessione che lo porterà alla costruzione di una sua moralità e di un impegno costante nel criticare e migliorare la società: i suoi scritti infatti sono tutti caratterizzati da una vena polemica, e questa polemica sul teatro è in un certo senso la metafora di una società in declino, in caduta libera verso il fascismo. Egli è «il critico della borghesia italiana»⁴⁰, il giovane che con coraggio fa «la critica della critica».⁴¹

Gobetti lavora come critico ma non si definisce tale, per lui i critici non sono che lo «stuolo degli esaltatori, poco avveduti e poco onesti»⁴² o addirittura «mestieranti»⁴³. La critica deve essere critica perché deve fungere da sprone per un miglioramento, altrimenti non ha ragione di esistere. Gobetti individua nella superficialità, nell’attitudine all’adulazione e nell’eccessivo romanticismo dei critici lo scarso sviluppo teatrale del paese:

[...] Un’opera per costoro, non è un mondo da penetrare ed interpretare, un nucleo di sentimenti e di idee che organizza in sé la tipica struttura dell’espressione drammatica e quindi se ne serve, la feconda, la informa di sé e la giustifica proprio quando se ne esprime compiutamente, ma piuttosto idee e sentimenti notati episodicamente che si distribuiscono su di uno schema astratto [...]. Si capisce, perciò come, rimanendo lo schema sempre essenzialmente lo stesso, l’indagine loro si disperda nella ricerca del particolare, non essendoci per essi altra possibilità di individuare la sostanza di un’opera o la personalità di un autore...⁴⁴

Il punto è che i critici italiani si lasciano guidare solo dalle effimere sensazioni, assolutamente personalistiche, che lo spettacolo suscita in loro, o da una sterile analisi tecnica degli attori o della scenografia. Questi non possono essere i parametri per giudicare l’Arte. È evidente come anche Gobetti trovi riduttivo il binomio testo - messa in scena e che, nel suo parlare di «sostanza di un’opera» o «personalità», ci sia il germe del pensiero registico di una seconda creazione, di quel qualcosa in più che una scrittura registica può dare ad un’opera: lo scarto che il critico deve individuare.

Il fatto teatrale è Arte a tutti gli effetti, in quanto la poesia drammatica è una visione del mondo filtrata dallo spirito dell’artista, ma non è solo poesia: «questa opera d’arte è

⁴⁰ Opere Complete di Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, introduzione a cura di Giorgio Guazzotti e Carla Gobetti, Torino, Einaudi, 1974, vol. III, p. XVI.

⁴¹ *Ivi*, p. XIX.

⁴² *Ivi*, p. XXII.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

diversa perché si deve realizzare come azione scenica»⁴⁵ e compito del critico è rivolgersi al valore dell'espressione. A questo proposito, Gobetti non risparmia neanche D'Amico. Sebbene lo definisca uno «spirito intelligente e garbato»⁴⁶, egli è colpevole di affidarsi eccessivamente al misticismo e all'impressione e di trovarsi «in uno stato d'animo pochissimo chiaro, anzi addirittura inespresso di ammirazione e di commozione di fronte all'arte»⁴⁷. Per Gobetti i concetti di teatralità di D'Amico sono estremamente contrastanti: «l'estetica di D'Amico è inconcludente e contraddittoria»⁴⁸, da un lato la sua posizione idealistica fa sì che l'attore sia subordinato e schiacciato dall'importanza attribuita al testo (viene così a mancare il valore dell'espressione che per Gobetti è fondamentale), dall'altro il suo attaccamento alla teoria dei generi letterari fa sì che egli, nel giudicare un testo drammatico, vi richieda particolari requisiti di teatralità e che lo giudichi solo con i criteri teatrali della messa in scena. Questa rigida suddivisione di piani secondo Gobetti tradisce l'integrità dell'opera d'arte: l'eccessiva importanza attribuita al testo o alle impressioni della messinscena porta ad una perdita di unità: «al poeta e all'attore, si chiede soltanto di vedere un saldo organismo estetico»⁴⁹.

Altra critica che Gobetti solleva a D'Amico, quando recensisce il suo volume *Maschere*⁵⁰, è il suo attaccamento ad una certa morale cattolica che lo porta a focalizzarsi sui contenuti dell'opera ma non a coglierne il momento creativo:

[...] L'idea che l'arte drammatica debba avere la sua misura e il suo equilibrio nel momento della divulgazione, della comunicazione è, nel D'Amico, un residuo di quella concezione manzoniana dell'arte che nell'espressione vede essenzialmente un fatto sociale; qualcosa come propaganda democratica.⁵¹

La critica damichiana è dunque un pericoloso mix tra la ricerca di una “morale”, una funzione sociale dell'opera teatrale, e un sentimentalismo, un *buon gusto* che definisce «stato di inebriata incoscienza»⁵². La nascita della regia si compie solo quando l'opera si realizza nel “momento creativo”, quando essa, attraverso la messinscena, trova indipendenza dal testo e diventa autonoma. L'autore che crea l'invenzione scenica non è più

⁴⁵ Piero Gobetti, *La frusta teatrale*, Milano, Studio Editoriale Corbaccio, 1923, p. 16.

⁴⁶ *Ivi*, p. 22.

⁴⁷ *Ivi*, p. 23.

⁴⁸ *Ivi*, p. 22.

⁴⁹ Opere Complete di Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale [...]*, cit., p. LVI.

⁵⁰ Silvio D'Amico, *Maschere. Note sull'interpretazione scenica*, Milano, Mondadori, 1921.

⁵¹ Piero Gobetti, *La frusta teatrale*, cit., p. 23.

⁵² *Ivi*, p. 23.

l'autore letterario, di cui il pensiero di D'Amico è ancora succube, ma il regista. Come spiega Mirella Schino:

La regia, ai suoi inizi, fu creazione di spettacoli che ebbero la consistenza, la molteplicità, l'interna diversità proprie alla materia organica. Prima del Novecento, per quanto grandi fossero gli attori in scena, non era mai stato così. Successivamente, quando si concluse il periodo della nascita, [...] rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica «d'autore»⁵³.

Il nodo della questione però non è solo la critica. La peculiare situazione del teatro italiano è, secondo Gobetti, imputabile a vari fattori tra cui l'attaccamento a un verismo scenico posticcio e ai cliché perpetrati dagli attori. L'attore per Gobetti ha un grande compito, quello di portare a compimento la realizzazione scenica, che non è che lo sviluppo del bisogno di comunicazione del poeta. Egli deve avere la dignità della comprensione, solo così potrà dare una degna lettura al testo che sta rappresentando. Il problema della recitazione del tempo è che da parte dell'attore non c'è un tentativo di lettura approfondimento ma un ripetersi di atteggiamenti falsi, figli della convenzione

[...] se il gusto moderno ha reso meccanica questa esigenza annegandola nella convenzionalità degli atteggiamenti falsi e di un verismo scenico fatto di lusso grossolano, si può parlare di una riforma del teatro solo in senso negativo per esprimere l'esigenza di liberare il campo da questa decadenza e da questa esteriorità.⁵⁴

Come D'Amico, anche Gobetti è un avversario del grande attore e dei convenzionalismi che esso comporta, non a caso si scaglierà più volte contro Zacconi: «il più grande attore italiano» è per lui il più sopravvalutato, nasconde la sua mediocrità dietro trovate, in un iperrealismo che spesso sfocia nel grottesco. Zacconi si vanta dei suoi studi di antropologia criminale, delle visite negli ospedali e nei manicomi, e dell'imitazione della realtà fa il suo metodo:

Incapace di fermarsi alle modeste espressioni di misura e di sincerità del teatro naturalista, troppo esperto per raggiungere la purezza classica attraverso queste esperienze fisiche, Ermete Zacconi si salvò dalle inquietudini e dai problemi che incombevano sulla sua mediocrità con un trucco che gli riuscì per l'ignoranza del pubblico.⁵⁵

⁵³ Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma - Bari, Laterza, 2003, p. V.

⁵⁴ Piero Gobetti, *La frusta teatrale*, cit., p. 16.

⁵⁵ *Ivi*, p. 31.

Da qui una delle sue convinzioni più grandi, ovvero che «spesso la naturalezza e il verismo dell'attore non sono che una maschera»⁵⁶, un espediente per mascherare la mediocrità e l'insicurezza.

Ciò che Gobetti non perdona a Zacconi è proprio la superficialità con cui egli approccia i grandi come Shakespeare, scegliendo per i suoi spettacoli le oltraggiose riscritture di Kean, Corradi o Ferri («ridussero l'*Amleto* e l'*Otello* alla mentalità dei farmacisti»⁵⁷) e, non contento, decide di prendersi altre piccole libertà come abolire la prima scena dell'*Amleto*. Zacconi tratta con superficialità l'opera e pecca di *hybris*: strafà, stravolge la pièce affinché essa aderisca ai suoi canoni, la arricchisce di spasmi e svenimenti in pieno stile positivista-lombrosiano che tanto piacciono al pubblico:

Non vi meravigliate dunque, se Ermete Zacconi, che sa l'arte come pochi, ingenuamente si compiace di tenere esasperazioni, e, noncurante di toni, cerca con cupa incontentabilità la ferocia e il delitto o comunque qualche fervore rumoroso di espansione.⁵⁸

Anche Gobetti parla di crisi del teatro, ma egli è più cinico e pessimista di D'Amico, non vede una via d'uscita, forse anche a causa della scarsa fiducia che egli nutre nei confronti della critica, impreparata e incapace di tradurre in pensieri e in azioni il germe del cambiamento, e dell'intera scena teatrale:

In quegli anni, infatti, in cui si presentò per il nostro teatro [...] il problema del suo riconoscersi in modo autonomo, dell'individuare i propri temi vitali, e per la sua organizzazione, la possibilità di uno sviluppo, questi critici non seppero che avvertire confusamente queste esigenze, in null'altro che sotto la specie di un generico e sentimentale desiderio di novità.⁵⁹

Dal suo ultimo scritto sul teatro del 1926, *Il teatro italiano non esiste*, Gobetti esce come sconfitto, ammette la caduta del proprio interesse ma la imputa a cause esterne come la mancata ricezione dei suoi stimoli da parte del mondo teatrale dell'epoca, poco originale e sempre più schiacciato dal fascismo:

[...] la delusione questa volta si esprime in modo più radicale, attinge a ragioni più intime e definitive. È impossibile, ad esempio, non leggersi connaturata l'asprezza di solitudine, la convinzione orgogliosa e drammatica dell'oppositore che prosegue la battaglia contro il

⁵⁶ *Ivi*, p. 18.

⁵⁷ *Ivi*, p. 31.

⁵⁸ *Ivi*, p. 37

⁵⁹ Opere complete di Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., p. XXII.

fascismo dilagante, impavido di muovere controcorrente; il pessimismo purificatore della sua negazione istintiva e assoluta.⁶⁰

Per Gobetti il teatro è società, la qualità del prodotto è direttamente proporzionale alla qualità di chi lo produce, dunque per lui non c'è speranza che da una società in declino nasca un teatro di qualità:

Noi siamo pronti a scommettere che il nuovo teatro italiano non avrà una scenografia decorosa, come la nostra plutocrazia, che gli dà il tono, non riesce ad avere una *casa* e non conosce le tradizioni della vera eleganza.⁶¹

All'alba degli anni '30 il fascismo punta molto sul teatro come fattore di unificazione e portatore di prestigio internazionale e sicuramente influenzerà molto le scelte di quegli anni.

Nel 1926 Gobetti muore a Parigi all'età di soli venticinque anni; il suo stato di salute precario si era aggravato in seguito alle percosse subite ad opera dei fascisti. Ma forse il suo spirito incorruttibile, estraneo al compromesso, non sarebbe sopravvissuto alla necessaria mediazione con il fascismo che lo sviluppo del teatro richiederà negli anni a venire, mediazione nella quale D'Amico avrà il ruolo di astuto equilibrista.

2. Il teatro fascista e gli spettacoli all'aperto.

In Europa, nei primi decenni del '900, parallelamente al teatro di "avanguardia" prende corpo la tendenza verso la creazione di un teatro popolare. Alla base di questa esigenza c'è l'idea di stabilire un contatto più profondo tra spettatori e ciò che avviene sul palcoscenico. Per fare ciò c'è bisogno di strutture adeguate: si ripensa allo spettacolo all'aperto, in comunione con la natura e libero da strutture chiuse. I monumenti o i luoghi dall'aura sacra aiutano ad amplificare il sentimento di comunione della platea che nell'esperienza comune vive appieno l'esperienza teatrale.

La forza di coesione e il senso di appartenenza che uno spettacolo del genere può generare non sfuggì a Mussolini: il fatto che i due spettacoli che tratteremo in questo lavoro siano all'aperto non è casuale. Già da anni queste rappresentazioni andavano molto di moda anche "per merito" del fascismo. Il regime infatti individuò nel teatro un mezzo

⁶⁰ *Ivi*, p. XXXIX.

⁶¹ Piero Gobetti, *Il teatro italiano non esiste*, in Opere complete di Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., p. 676.

fondamentale per influenzare le masse e per allargare il suo consenso. Il teatro doveva essere grandioso e celebrativo, popolare e fruibile. Il fascismo trasse ispirazione dal teatro nomade popolare e, a partire dal 1929, costruì i Carri di Tespi⁶², teatri ambulanti di compagnie girovaghe che sostavano nelle piazze d'Italia, costruendo quattro enormi strutture teatrali mobili che avevano il compito di raggiungere ogni angolo di Italia, anche il più remoto. La platea poteva contenere fino a cinquemila spettatori e l'impiego della cupola Fortuny⁶³ permetteva di realizzare alcuni effetti illuminotecnici. Tutto era teso a rafforzare il mito dell'Italia vivente, il culto del grandioso perpetrato da Mussolini. Come spiega in modo molto celebrativo lo scrittore e deputato fascista Paolo Orano:

I Carri di Tespi sono, senza dubbio, una delle istituzioni più tipiche, significative e perfette ideate e attuate dal Regime Fascista nel campo artistico e culturale, e sono in pari tempo la prima concezione nel mondo di un teatro mobile per masse. Coi Carri di Tespi è finalmente esulato dalla mente del popolo il concetto che il teatro fosse il privilegio di una sola categoria di persone e costituisse il passatempo per oziosi. Coi Carri di Tespi il popolo ha trovato finalmente la sede adatta per elevare lo spirito verso la bellezza dell'arte e trovare in questa una sorgente feconda di vita, come la trovano i fedeli nelle chiese.⁶⁴

Sicuramente si trattava di un'operazione di propaganda, come si può dedurre dal tono apostolico utilizzato da Orano, ma nonostante gli evidenti limiti di questi spettacoli, essi si distinsero per la tecnica, le brillanti soluzioni architettoniche adottate e per la loro potenzialità aggregativa. Molti critici sembravano apprezzarli e vedevano in loro motivo di orgoglio nazionale e uno stimolo per il teatro popolare. Come scrive Renato Simoni:

Il Regime ha l'autorità, il potere e l'entusiasmo che, dalla folla dei dopolavoristi, possono trarre, con scelta rigorosa, molti freschi rincalzi per le nuove battaglie della scena. Al Convegno Volta, promosso dalla Reale Accademia d'Italia, l'architetto teatrale olandese Wijdeveld ha fatto, con accenti di lieta meraviglia, l'elogio dei nostri Carri di Tespi. Volle con proiezioni fotografiche, mostrarle in azione ai congressisti non italiani. I Carri di Tespi, infatti, sono una stupenda invenzione fascista, che ora si imita di là delle Alpi. Una più bella propaganda dell'idea e della bellezza e dell'importanza del teatro è difficile immaginare.⁶⁵

⁶² I Carri di Tespi erano teatri mobili realizzati attraverso strutture lignee coperte, venivano principalmente utilizzati per la lirica.

⁶³ La cupola, brevettata nel 1906 da Mariano Fortuny, era una sezione di superficie sferica installata sul fondo del palcoscenico che permetteva di ottenere una illuminazione uniforme. L'interesse di Fortuny per l'illuminazione teatrale non è puramente tecnico: una luce indiretta, diffusa e regolabile svolge un ruolo fondamentale nella messa in scena e ha un incontrastabile valore espressivo.

⁶⁴ Paolo Orano, *I Carri di Tespi dell'O.N.D.*, Roma, casa editrice Pinciana, 1937, pp. 265, 266.

⁶⁵ Renato Simoni, Anno XI – Il Teatro, in «Corriere della sera», Milano, 28 ottobre 1934.

Gli anni Trenta in Italia sono gli anni del «teatro di masse» all'aperto. Il duce aveva dato esplicite direttive agli autori italiani precisando «la necessità di riportare il teatro, che fu alle origini una grande adunata di popolo e per secoli fu un'adunata di folle, a contatto del popolo d'oggi, e di fare del teatro per larghe masse, e creare opere sceniche di forte respiro, capaci di agitare, come le antiche, le grandi passioni collettive»⁶⁶. Le iniziative teatrali sotto l'insegna del patriottismo si susseguono:

L'arte per il popolo e l'esaltante autocelebrazione, il teatro attraverso la qualificazione richiesta a chi fa teatro, furono il territorio in cui avvenne la comunicazione teatrale in questi anni.⁶⁷

Parallelamente ai Carri di Tespi si moltiplicano gli spettacoli nei teatri greco - romani di Siracusa, di Taormina, di Ostia e nell'Arena di Verona. I vecchi ruderi maestosi erano perfetti per ospitare grandi folle e per compiere il rito del grande spettacolo sacrale, che richiamasse gli antichi splendori dell'epoca romana. Anche Reinhardt, fin dai primi anni della sua carriera come regista tra il 1910 e il 1911, aveva subito il fascino di un teatro capace di rivolgersi a grandi folle, sebbene non si fossilizzò mai su una sola modalità di messinscena: per lui ogni spettacolo richiedeva uno stile diverso; se *Il Miracolo*⁶⁸ necessitava di grandi masse e di una scena monumentale, *Spettri*⁶⁹ trovava la sua massima espressione nell'intimità del *Kammerspiele*. Fu dopo la seconda guerra mondiale, dopo un avvicinamento ad una scena più sperimentale e all'espressionismo, che Reinhardt si concentrò su un teatro di grandi dimensioni che potesse ospitare le folle. Nel 1919 inaugurò il Circo Schumann con una nuova messinscena dell'*Oresteia*. La grandiosa arena ospitò negli anni a venire spettacoli maestosi come *Giulio Cesare* e *Danton*, dramma rivoluzionario, che tuttavia Reinhardt trattò in modo apolitico, adottando un punto di vista

⁶⁶ Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, prefazione di Renato Simoni, Milano - Roma, Rizzoli, 1939, pp. 34, 35.

⁶⁷ Giovanni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air nella prima metà del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 102.

⁶⁸ *Il Miracolo* fu allestito nel 1911 nell'Olympia Hall di Londra davanti a più di ventimila spettatori e vantava più di duemila comparse. Il padiglione di vetro, solitamente adibito a Salone dell'automobile, che Stern descrisse come "a railway station of iron girders and glass full of motor cars" (in J.L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 96), venne trasformato in una suggestiva cattedrale gotica.

⁶⁹ Nel 1906, in occasione dell'inaugurazione del *Kammerspiele*, un teatro piccolo e intimo di trecento posti ricavato da una sala da ballo, Reinhardt mise in scena *Spettri* di Ibsen con Moissi nel ruolo di Oswald e bozzetti di scena curati Munch. La messa in scena, fortemente simbolista, ebbe un enorme successo e sancì il distacco dal naturalismo di Brahm.

estetico. Era un teatro di masse ma non è detto che fosse per le masse, come spiega Mara Fazio:

[...] Reinhardt aveva aperto le porte del suo teatro alla rivoluzione ma ne aveva lasciato fuori lo spirito e con lui rimasero fuori le masse alle quali l'edificio era destinato, alle quali idealmente intendeva rivolgersi.⁷⁰

La Germania del dopoguerra era cambiata: a Berlino si respirava un'aria radicale, fortemente politicizzata con cui Reinhardt, da sempre contrario ad ogni strumentalizzazione politica dell'arte, non riuscì mai ad integrarsi. Il *Grosses Schauspielhaus* non ebbe il successo sperato, accusato di essere un enorme contenitore che ospitava spettacoli costosi e dalla «vuota spettacolarità tecnologica [...] che copriva con la sua frivolezza un vuoto morale»⁷¹. Nel 1920 Reinhardt decise di tornare in Austria, dove a differenza di Berlino, regnava ancora uno spirito atemporale, incline al divertimento, che meglio si adattava all'umore del regista. Fu l'inizio del Festival di Salisburgo e di una serie di sperimentazioni di spettacoli all'aperto come lo *Jedermann* del 1922 nella piazza del Duomo. Reinhardt voleva creare un teatro popolare, ma non ideologico, dove l'aspetto fondamentale fosse la dimensione di festa collettiva, che coinvolgesse tutto il popolo. Negli anni successivi viaggiò per l'Europa sperimentando una moltitudine di soluzioni alternative al teatro chiuso, misurando le reazioni del pubblico. Esplicativa a questo proposito risulta una lettera scritta durante uno dei suoi soggiorni in Italia:

Il teatro torna oggi dovunque, più decisamente che per il passato a quella antica forma di «Ludi scenici» da cui nacque e nella quale soltanto può attingere la sua prima ragione di essere. Nelle grandi città, sul pubblico stanco dalle quotidiane fatiche, il teatro va esercitando sempre più una funzione di allettante diversivo con spettacoli di carattere leggero. Gli uomini non hanno tempo né modo di raccogliersi davanti all'opera d'arte. Ogni esperto di teatro sa che la riuscita di uno spettacolo non dipende solo dalla consistenza del dramma e della sua interpretazione, ma soprattutto dalla qualità del pubblico. [...] Ora l'esperienza ci ha insegnato che gli spettacoli all'aperto, là dove il clima lo consenta, elevano e potenziano tale disposizione d'animo.⁷²

⁷⁰ Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi* [...] cit., p. 133.

⁷¹ *Ivi*, p. 134.

⁷² Max Reinhardt, *Un giudizio di Max Reinhardt sull'Arena di Verona*, in «Gazzetta di Venezia», 16 settembre 1933.

Il contenitore cioè, era importante quanto il contenuto. Il luogo dello spettacolo veicola la concentrazione e la predisposizione del pubblico all'Arte, aiutandolo a percepire il momento spettacolare come *evento*, qualcosa di avulso dal quotidiano. Solo così si poteva restituire al Teatro la sua dignità di Arte a sé.

La cornice dell'arena di Verona colpì profondamente Reinhardt che già molti anni prima sognava un teatro nuovo ma che richiamasse gli splendori dell'antichità, sia nell'architettura che nello spirito:

[...] una grandissima scena per una grande arte di effetto monumentale, un *Festspielhaus* avulso dalla vita di tutti i giorni, un edificio luminoso e solenne, nello spirito dei greci ma destinato non soltanto alle opere greche, bensì alla grande arte di tutti i tempi, a forma di anfiteatro, senza sipario, senza quinte, forse addirittura senza scene, e in mezzo, [...] l'attore, mescolato al pubblico, e il pubblico stesso, divenuto popolo, trascinato dentro, divenuto esso stesso parte dell'azione, parte del testo.⁷³

La potenzialità del luogo teatrale era uno degli interessi di Max Reinhardt da molti anni, egli non era nuovo alla scelta di luoghi eccezionali per i suoi spettacoli.

A partire dal 1924 la situazione andò peggiorando: il teatro di massa tedesco era entrato nelle mire di Hitler e stava diventando pian piano una liturgia del nuovo culto politico nazionale. Intanto in Austria Reinhardt stava finalmente mettendo in atto un teatro di massa libero da strutture architettoniche chiuse e da una ritualità politica. La nuova stagione *en plein air* di Reinhardt inizia a Salisburgo dove nel 1920 nella Domplatz mise in scena lo *Jedermann* di Hugo Von Hofmannsthal: il moderno dramma rituale si svolgeva su una piattaforma posta davanti all'ingresso della cattedrale su cui si succedevano i vari personaggi che entravano in scena dalle piazze vicine o direttamente dalla platea. L'azione coinvolgeva tutto lo spazio circostante: le campane delle chiese, le voci fuori campo degli urlatori invisibili posti sulle torri delle chiese vicine facevano sì che sembrasse che «tutta Salisburgo nella sua configurazione architettonica partecipasse»⁷⁴: tutto era parte dello spettacolo, «persino i piccioni sembravano essere parte del dramma»⁷⁵.

⁷³ Max Reinhardt, *Il teatro che ho in mente*, 1902. Testimonianza di una conversazione avuta dall'autore Arthur Kahane con Reinhardt al caffè Monopol di Berlino, «al lungo *Stammtisch* al centro del locale», alla fine dell'estate 1902, poco dopo la trasformazione del Kabarett Schall und Rauch in Kleines Theater. Il testo fu poi citato da Arthur Kahane, viennese, amico di gioventù e per tutta la vita collaboratore di Reinhardt, nel suo *Tagebuch des Dramaturgen*. In questa conversazione Reinhardt annunciava sotto forma di propositi tutte o quasi le idee sul teatro che avrebbe successivamente realizzato nella sua intera carriera di regista. In Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi [...]*, cit., p. 158.

⁷⁴ Giovanni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air nella prima metà del Novecento*, cit., p. 69.

⁷⁵ J.L. Styan, *Max Reinhardt*, cit., p. 86.

Negli anni seguenti trasformò il parco del castello di Leopoldskron nello scenario di *Twelfth Night* (1931) e poi nell'incantato mondo del *Sogno di una notte di mezza estate* (1932) per poi ricrearlo l'anno successivo nel South Park di Oxford. Luoghi come questi restituivano alla scena la sua funzione di spazio magico, di tempo illusorio, parallelo rispetto a quello che scandisce l'esistenza: il teatro diventa uno spazio di festa e meraviglia. Gli spettacoli all'aperto permettevano a Reinhardt di fuggire dalla rigida suddivisione pubblico – palcoscenico e la conformazione dei teatri all'italiana gli stava stretta: come si poteva creare l'illusione di uno spazio magico se il pubblico e gli attori erano divisi? Se il mondo di fantasia veniva ingabbiato in una cornice scenica dalla quale lo spettatore era escluso?

[...] Per me la cornice che separa il teatro del mondo non è mai stata importante, solo a malincuore la mia fantasia si è adattata al suo dispotismo, io vedo in lei solo un espediente della scena illusionista, del teatro a scatola ottica, sorto dalle precise esigenze dell'opera italiana e non valido per tutti i tempi. E tutto ciò che infrange tale cornice, allargando e intensificando l'effetto scenico, accentuando il contatto col pubblico, sia a favore di un teatro intimo, sia a favore di un teatro monumentale, sarà da me sempre bene accetto.⁷⁶

Il coinvolgimento del pubblico è un punto cardine della poetica di Reinhardt. Affinché lo spettatore possa vivere l'opera d'arte, non può limitarsi ad osservarla dall'esterno ma deve prenderne parte. Annalisa Sacchi individua nel *pluralismo multiplo* il cardine del progetto modernista, un'istanza che nelle arti figurative prende vita nel cubismo: ne *Les demoiselles d'Avignon*, le tre protagoniste non vengono ritratte da Picasso in una prospettiva frontale ma da più punti di vista contemporaneamente. Nel teatro questo passaggio si esplica prima nell'abbattimento del sipario e poi, come possiamo vedere negli spettacoli all'aperto di Reinhardt, nel superamento dello spazio teatrale stesso. Lo spettatore può guardare l'avvenimento teatrale da più punti di vista fino ad avere l'illusione di farne parte:

[...] la nozione di prospettivismo multiplo e di coralità [...] saranno funzionali [...] alla trattazione circa lo statuto contemporaneo di regia.⁷⁷

In più Reinhardt affronta un altro aspetto, spesso poco considerato da altri registi a lui contemporanei: il coinvolgimento di un pubblico vario e non uniforme. A partire da fine

⁷⁶ Max Reinhardt, *Il teatro che ho in mente*, in Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi [...]*, cit., p. 158.

⁷⁷ Annalisa Sacchi, *Il posto del re [...]*, cit., p. 109.

Ottocento il pubblico è divenuto numeroso ed eterogeneo, non è più un pubblico aristocratico per teatri specializzati ma una folla differente per composizione ed estrazione. Bernard Dort analizza la conseguenza di questo mutamento sociale mostrando come questo rivesta un ruolo fondamentale nel moderno principio di regia: «a una sala socialmente omogenea corrisponde una scena relativamente uniforme»⁷⁸. Quando le sale dei teatri cominciano a riempirsi di un pubblico variegato le prassi operative dell'arte scenica e le posizioni estetiche mutano radicalmente. Come spiega Mango:

[...] Al modello impersonale ed universale tipico di un pubblico aristocratico socialmente omogeneo, se ne sostituisce uno ispirato, invece, ad un profondo senso del relativismo. Il teatro, sostiene Dort, non può più fare riferimento a valori e modelli assoluti ma deve affidarsi ad una verifica volta per volta, caso per caso, situazione per situazione. E quindi, spettacolo per spettacolo e testo per testo, facendo ricorso ad una rappresentazione della realtà che sia in grado di spiegare il senso drammatico dell'opera legandolo al luogo e al momento [...]. Questo spiega la necessità di una messa in scena che diventa sempre più complessa e basata sul dato di fatto concreto e verificabile della realtà. Una messa in scena che, per realizzarsi, ha bisogno di una figura come quella del regista.⁷⁹

Reinhardt, regista moderno a tutti gli effetti, legge questa esigenza: egli crea un teatro di regia "per le masse" che trova riscontro nelle messe in scena di *Sogno di una notte di mezza estate* ai Giardini di Boboli e l'anno successivo ne *Il Mercante di Venezia* a Venezia. Questi spettacoli furono una delle prime manifestazioni della regia in Italia. Gli spettacoli permettevano a Reinhardt di rappresentare un classico come Shakespeare e di farlo in due cornici naturali di grande effetto, di dimostrare ad un pubblico internazionale la sua idea di teatro senza palcoscenico e, forse inconsciamente, di mettere in discussione l'approccio italiano ai classici:

[...] Io voglio mettere in scena Shakespeare e sono assolutamente sicuro del fatto mio. Certo, conosco il sentore di noia che grava sulle abituali messinscena dei classici e capisco anche che il pubblico preferisca evitarle; so bene quale patina di *pathos* e di vuota declamazione abbia steso su queste opere la incartapecorita tradizione del teatro di corte. Questa polvere va rimossa. Bisogna recitare i classici in modo nuovo; bisogna rappresentarli come fossero autori di oggi, come se le loro opere fossero vita di oggi.⁸⁰

⁷⁸ B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 63, in Lorenzo Mango, *La nascita della regia una questione di storiografia teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005, p. 183.

⁷⁹ Lorenzo Mango, *La nascita della regia [...]*, cit., p. 183.

⁸⁰ *Ivi*, p.156.

L'idea di teatro popolare e di massa di Reinhardt non va assolutamente confusa con l'idea di tale teatro promossa dal fascismo. Mentre il primo auspica la grandiosità e il coinvolgimento del pubblico al fine di restituire al teatro la sua antica funzione di evento eccezionale, di renderlo magia, fuga dal quotidiano, Mussolini vede nell'aggregazione e nelle emozioni che esso crea solo uno strumento per veicolare l'ideologia. Non un'idea di teatro ma un teatro che impone un'idea, non un fine artistico ma un fine ideologico. Un teatro che si propone di essere grandioso non per sé stesso, ma per celebrare la grandiosità di chi l'ha prodotto, non può che essere fazioso, autoreferenziale e spesso ridicolo. In patria Reinhardt si ribellerà alla deriva del teatro di massa sotto il nazismo per gli stessi motivi. Il regime infatti aveva colto le immense potenzialità del teatro popolare, in particolare la sua capacità di "fare gruppo" e di veicolare emozioni collettive:

L'idea di Reinhardt di poter trasmettere al popolo la consapevolezza di poter essere una comunità coesa attorno ad una identità collettiva espressa da un'unica provenienza storico – sociale, fu tuttavia tradita dal precipitare degli eventi [...] A fronte di questo processo complesso ma inesorabile che porta ad uno svuotamento delle sue riflessioni artistiche, Reinhardt ha una duplice reazione: abbandonare momentaneamente la Germania e al tempo stesso mettere in atto finalmente un'idea di teatro di massa non contenuta da strutture architettoniche chiuse e che corrispondesse a una ritualità non politica ma per così dire esistenziale e, in quanto tale, non condizionata da schemi ideologici.⁸¹

Sia il nazismo che il fascismo, dunque, ebbero la grande intuizione di ingabbiare il teatro di massa nella griglia dell'ideologia, riducendolo a strumento di propaganda. Si trattava di una strategia subdola: massicci interventi culturali mascheravano un disegno politico ben preciso, l'indottrinamento del popolo avveniva tramite i divertimenti di massa come il teatro e il cinematografo: «scopo della nuova politica era quello di diffondere una serie di miti e di simboli e di elaborare una liturgia in grado di permettere al popolo di partecipare al culto nazionale».⁸²

Questa strumentalizzazione del teatro e i conseguenti investimenti elargiti dai regimi, portarono all'incremento degli spettacoli ma non all'incremento della loro qualità. Non dimentichiamo il ruolo che ebbe la censura nella vita teatrale italiana dell'epoca: gli stessi Carri di Tespi, sebbene tanto celebrati, si arenarono nel solito repertorio che doveva rispondere a mille criteri imposti dal regime: italianità dell'opera, temi trattati severamente limitati...

⁸¹ Giovanni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air nella prima metà del Novecento* [...], cit., pp. 66, 67.

⁸² G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 25.

Per tutti gli anni '20 il regime intervenne nei riguardi del teatro con azioni che potremmo definire di tipo «negativo» — volte a impedire la diffusione di temi antifascisti o di rappresentazioni della realtà italiana dissonanti con l'immagine di maniera che la propaganda si sforzava di accreditare — consistenti soprattutto nella repressione, nel controllo e nella censura.⁸³

Forse è per questo che i grandi spettacoli fascisti degli anni Venti non servirono ad evitare la “crisi del teatro”. Crisi artistica, innanzitutto, in quanto nessuno di questi spettacoli spiccava per innovazione e originalità, e crisi economica e organizzativa: dal 1927 i botteghini avevano registrato un pesante calo delle vendite, e l'ascesa del cinematografo certo non aiutava.

Tuttavia l'elaborazione di questa crisi finse da sprone e creò i presupposti per una rinascita. Per dare stabilità alle categorie il governo fascista organizzò in modo corporativo i vari soggetti del mondo dello spettacolo e fondò la Corporazione Nazionale del Teatro, primo ente teatrale riconosciuto e tutelato dallo Stato. La Corporazione si occupò di disciplinare i rapporti tra gli esercenti dei teatri e i proprietari dei locali per gli spettacoli, stimolò e favorì una moderna attrezzatura dei palcoscenici e ottenne facilitazioni nei trasporti ferroviari per le compagnie. Oltre a ciò molte compagnie vennero sovvenzionate, seppur «premiando quelle che hanno rappresentato un maggior numero di commedie italiane»⁸⁴, e venne costituito l'Ufficio di collocamento per gli attori.

La Corporazione, posto che fosse stata creata con funzione di controllo e normalizzazione degli spettacoli, fu comunque molto utile per dare una stabilità alle compagnie, stabilità che era sempre mancata agli attori italiani, costretti storicamente al nomadismo. I provvedimenti in favore del teatro si moltiplicarono: nascono le prime scuole di recitazione e vengono istituiti i gruppi Filodrammatici del Dopolavoro: «da essi possono uscire appassionati spettatori per i teatri veri e propri, e andare verso le scuole specializzate, o addirittura nelle Compagnie drammatiche, attori promettenti».⁸⁵

⁸³ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 116.

⁸⁴ Renato Simoni, *Anno XI – Il Teatro*, in «Corriere della sera», Milano, 28 ottobre 1934.

⁸⁵ *Ibidem*.

Il Regime investì moltissimo nel teatro ma era evidente che attraverso il pesante intervento delle istituzioni nella vita teatrale si volesse affermare una egemonia culturale: «bisogna creare, altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio, bisogna creare l'arte nuova dei nostri, l'arte fascista». ⁸⁶

Gli spettacoli all'aperto furono tantissimi in tutto il paese, acclamati dal pubblico e supportati dal regime che individuava in essi occasioni per radunare il popolo e fissare il consenso:

L'impegno del regime per una nuova organizzazione dell'arte scenica fu rivolto alla identificazione della dignità del suo ruolo, spostando il campo dello "spettacolare" e del coinvolgimento di massa nelle direzioni del cinema e del teatro en plein air, compreso il teatro lirico. Si completò così il programma di istituzionalizzazione sia delle piccole che delle grandi manifestazioni all'aperto, mentre il Maggio Musicale Fiorentino nel 1933 [...] si propose come sintesi del meglio artistico internazionalmente riconosciuto. ⁸⁷

Già dal 1923 Venezia si era dimostrata uno dei centri prediletti con la costruzione dello Stadium da parte di un privato. Si trattava di un rozzo anfiteatro di legno presso il Lido di Venezia, capace di ospitare fino a 15.000 persone. Vi vennero rappresentati l'*Aida*, la *Passione di Cristo*, ricostruita da Colantuoni sul modello delle sacre rappresentazioni⁸⁸, e altri spettacoli che certo non brillarono se non per il grande numero di attori utilizzati. La vita dello Stadium fu breve. Nel 1927, infatti, la Federazione Provinciale Fascista, cavalcando l'onda dell'entusiasmo per gli spettacoli all'aperto dispose due grandiose rappresentazioni in piazza San Marco, *Cavalleria Rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo, diretti entrambi da Mascagni. Sebbene la cornice fosse un po' troppo lussuosa per le ambientazioni richieste dalle opere, il successo fu immediato anche per l'idea di fare uno spettacolo nel cuore della città:

⁸⁶ Affermazione di Benito Mussolini citata in Renato Simoni, *Anno XI – Il Teatro*, in «Corriere della sera», Milano, 28 ottobre 1934.

⁸⁷ Giovanni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air nella prima metà del Novecento [...]*, cit., pp. 102, 103.

⁸⁸ Colantuoni aveva ricostruito la Passione seguendo la cronologia dei testi sacri e studiando le sacre rappresentazioni italiane medievali. I motivi musicali che accompagnavano la rappresentazione erano tratti dagli oratori di Lorenzo Perosi: *La Resurrezione di Cristo*, *La Passione*, *La trasfigurazione di Cristo* e il *Lazzaro*, una canzone era del maestro Pino Carmagnani. Lo spettacolo si svolgeva su un palcoscenico di 50 metri di larghezza per 50 di profondità costruito sul fondo dello stadio con ai lati i palazzi di Caifa e Pilato. Lo spazio tra il palco e i palazzi era riservato alle masse (gli attori erano circa 80). Le scene erano di Stroppa e i bozzetti di Luciano Ramo. Corsi scrive dello spettacolo: «Alla suggestiva aridità di quest'opera poetica rozza ed ingenua, desunta dai Vangeli, corrispondevano commenti scenografici, musicali e coreografici contenuti in misura da non sovrapporsi all'austera sobrietà di essa.» in Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., p. 216.

Il dramma verghiano, col suo crudo e violento realismo, e la romantica avventura d'una compagnia di randagi guitti dovettero sentirsi spaesati dalla maestà di Piazza San Marco. Ma nell'incantesimo dei marmi, dei mosaici, degli ori, le pure melodie italiane delle due opere seppero vincere, e il pubblico che gremiva la portentosa platea finì per non avvertire il contrasto tra ambiente e spettacolo, e tributò a *Cavalleria Rusticana* e ai *Pagliacci* accoglienze entusiastiche.⁸⁹

Il periodo dei grandi spettacoli veneziani culminò nell'*Otello* di Sharoff⁹⁰ rappresentato il 18 agosto 1933 nella splendida cornice, questa volta giudicata coerente, del Palazzo Ducale. La verosimiglianza era ancora un principio caro al pubblico italiano, che quindi apprezzò la scelta del palazzo veneziano per il dramma shakespeariano. Lo spettacolo possedeva alcuni spunti interessanti: Sharoff aveva deciso di semplificare e umanizzare il dramma, abbandonando il lirismo e la magniloquenza che di solito si riservavano a Shakespeare. Il risultato fu, secondo la critica, una recitazione familiare e schietta. Anche i costumi, ideati da Fortuny e Marta Palmer contribuirono alla riuscita del quadro finale. Purtroppo tutti questi meriti non bastarono a dare unità allo spettacolo che doveva far fronte a degli spazi spropositati:

[...] la imperiosa maestà della cornice architettonica offerta dalla vicenda, la solenne bellezza dello sfondo, non solo rimpicciolirono alquanto le figure, ma si asservirono la tragedia, la quale, per adattarsi alle condizioni del luogo, dovette dilatarsi e colmare i suoi vuoti con complessi movimenti di masse e ornarsi di pittoreschi episodi coreografici, e chiedere il contributo della musica e della danza quasi per il sopraggiunto bisogno di coprire in ogni senso tutta la tela del suo vastissimo quadro.⁹¹

I “vuoti” della regia furono riempiti con diversivi come danze e coreografie che finirono per dilatare lo spettacolo e spostare il focus sull'ambiente. Mancava probabilmente anche un coordinamento degli attori che sembravano perdersi nella vastità degli spazi. Nonostante gli sforzi creativi del regista, il Palazzo, capolavoro del gotico veneziano, finì per essere il protagonista dello spettacolo:

⁸⁹ Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia [...]*, cit., p. 216.

⁹⁰ La rappresentazione ebbe luogo il 18 agosto 1933 nel Cortile del Palazzo Ducale. Per colmare l'ampio spazio a disposizione, Sharoff ideò complessi movimenti di masse e, tramite minuti accorgimenti, cercò comunque di dare un assetto organico allo spettacolo. Corsi parla di «sfarzo che toccò i vertici del pittorresco» (Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, prefazione di Renato Simoni, Rizzoli, Milano - Roma, 1939, p. 221): bandiere veneziane e turche che sfilavano davanti alla folla portate da guerrieri, parti recitate, come quella di Jago preso nei suoi perfidi monologhi, che si svolgevano in mezzo alla folla, il corteo festoso per il ritorno di Otello che riempì il cortile di colori e movimento... tutto era teso a portare l'opera “fuori dalla tragedia”, tra il pubblico. Anche la recitazione fu sensibile e umanizzata per volontà del regista che la voleva più adatta ad un pubblico moderno. Non tutti furono d'accordo con la riuscita di questa modernizzazione, secondo Corsi la tragedia, portata dagli attori su un piano familiare, perse di poesia e di lirismo.

⁹¹ Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia [...]*, cit., p. 221.

I nobili e spesso assai felici accorgimenti coi quali Sciarof [*sic*] mirò a trascinare il pubblico, almeno per un istante, sia pure attraverso un fuggevole pensiero, lontano dalla realtà dell'ambiente, o davanti al paesaggio dell'isola di Cipro, o al cospetto del mare, aggiungendo alle sagome dei marmi, sfruttate come elementi scenografici, o un crocchio di cipressi, o le finzioni di un praticabile, o gli scorci illusori di una parapettata, non valsero a dileguare l'incanto al quale la folla amava sentirsi aggiogata.⁹²

Lo spettacolo ebbe successo principalmente grazie alla magnificenza del luogo prescelto, alla meraviglia che esso suscitava. Sicuramente il fascismo stava dimostrando di saper utilizzare a suo favore i momenti teatrali, a questo proposito è utile vedere cosa scriveva pochi anni prima Gobetti sugli spettacoli all'aperto, prevedendo la loro strumentalizzazione:

Si è giustificato il teatro all'aperto con risapute osservazioni di psicologia della folla, si è voluto fissare il grado di emotività a cui una accolta di popolo, in diretta comunicazione con la natura, possa elevarsi, quali miracoli di comprensione artistica ne possano nascere. Ma l'arte non dipende in alcun modo da fattori fisici e fisiologici e si alimenta soltanto della libera comunicazione degli spiriti.⁹³

Secondo Gobetti «l'atteggiamento pseudo-democratico»⁹⁴ che le classi intellettuali adottano nei confronti del popolo è immorale perché ha una visione limitante, e se vogliamo, classista di considerarlo. La spiritualità popolare per i «romantici faciloni»⁹⁵ risiederebbe nella sua «verginità» che lo porta ad essere spontaneo: «il popolo non dovrebbe aver bisogno di sforzo e di studio, consistendo la sua originalità nella verginità stessa»⁹⁶:

[...] Questo modo di esteti di considerare le cose è indice del peggiore oscurantismo, in quanto pensa di interdire agli individui la via che sola li può condurre al mondo della coscienza.⁹⁷

C'era insomma una volontà, o a volte una convinzione romantica (ciò che non poteva essere colto dall'intelletto poteva essere colto da una sorta di istinto, dato dalla «purezza» del popolo), di tenere il popolo lontano da un teatro «difficile». Gli spettacoli all'aperto dei primi anni del Novecento riflettevano questa volontà:

[...] insomma l'elevazione della coscienza artistica è una difficoltà di psicologia che non viene certo aiutata da frettolose rappresentazioni all'aperto che possono avere il loro senso

⁹² *Ivi*, p. 220.

⁹³ Piero Gobetti, *La frusta teatrale*, cit., p. 127.

⁹⁴ *Ivi*, p. 127.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 127, 128.

⁹⁷ *Ivi*, p. 128.

e il giusto successo solo in una novità di intenti decorativi e in una vera ampiezza di mezzi meccanici.⁹⁸

Davvero dunque si era arrivati ad un punto di arrivo? Era questo il massimo che il teatro italiano potesse dare? La sensazione era che questi grandi spettacoli nascondessero dietro la loro magnificenza un vuoto che la critica doveva colmare. Se Mussolini pensava che bastasse costruire teatri sempre più grandi, come per il progetto del Teatro dei Ventimila, la critica dell'epoca iniziò e rendersi conto che c'era bisogno di una riflessione collettiva che sapesse ridare qualità al teatro italiano: sui giornali si susseguivano gli interventi di critici e letterati; è l'inizio di un grande dibattito che porterà a molte proficue iniziative:

[...] Il mondo della critica, da parte sua, si occupa in quegli anni di individuare le ragioni della difficile situazione, le sue cause concrete, proporre soluzioni praticabili e, talvolta, delineare nuove ipotesi teoriche complessive.⁹⁹

Quando Silvio D'Amico pubblica nel 1931 l'articolo *La crisi del teatro*¹⁰⁰ il suo intento non è assolutamente nichilista. Come per l'articolo sul ritiro di Novelli, egli auspica che la presa di coscienza di una crisi possa spingere verso una nuova era teatrale. In linea con l'ideologia dei tempi egli promuove il mito della rinascita, di una fede nel nuovo. La sacralità che avvolge il fascismo deve avvolgere anche il teatro, che solo nella fede potrà trovare la sua rinascita:

[...] *Religio* vuol dire legame, *ecclesia* vuol dire adunata [...] parlare a un pubblico di teatro, vuol dire fare appello ai sentimenti che lo raccolgono, che lo collegano, che lo fanno *uno*.¹⁰¹

L'uso dei termini religiosi non è casuale: per D'Amico la crisi del teatro è soprattutto spirituale, è la mancanza di una condivisione sociale, l'assenza di stimoli. Lo stesso Go-betti, sicuramente molto lontano dal discorso religioso, individuava la riuscita dell'Arte teatrale nella «comunicazione degli spiriti».¹⁰²

Bisognava rilanciare il teatro italiano, non solo al suo interno ma anche all'estero. Negli anni immediatamente successivi D'Amico si prodigherà per ampliare le vedute del teatro italiano prendendo contatto e insistendo sulla venuta in Italia di registi stranieri.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore [...]*, cit., p. 317.

¹⁰⁰ Silvio D'Amico, *La crisi del teatro*, in «Pegaso», gennaio 1931.

¹⁰¹ *Ivi*.

¹⁰² Ovvero la riuscita di un'opera d'arte non va calcolata sulla base di reazioni fisiologiche ed emotive ma si fonda sulla libera comunicazione degli spiriti (dove *spiriti* ovviamente non ha un'accezione religiosa).

3. Il convegno Volta sul teatro drammatico.

Il biennio 1933-34 fu un anno importante per il teatro della penisola. Nel 1933 si tenne la prima edizione del Maggio Musicale fiorentino, grande evento di teatro musicale internazionale che attirò importanti artisti¹⁰³ anche dall'estero come Reinhardt e Jacques Copeau. Già nel 1928 il vertice del fascismo fiorentino, il marchese Luigi Ridolfi, aveva fondato un'orchestra con l'intento di creare un evento musicale proprio della città di Firenze. L'idea fu accolta con grande entusiasmo da Mussolini che stanziò, in accordo con il governo, 100.000 lire per l'edizione di prova del 1933. L'intento era di dimostrare al mondo intero come arte e cultura potessero prosperare anche sotto il fascismo e di sottolineare fino a che punto il regime fosse "illuminato" nel dare loro un posto preponderante nell'agenda statale.

Al Maggio Musicale fiorentino seguì la Prima Biennale Teatro del 1934¹⁰⁴; oltre a queste manifestazioni, fu il Convegno Volta l'avvenimento determinante di quegli anni: finalmente infatti, il mondo degli intellettuali italiani, forte anche della creazione della Reale Accademia d'Italia¹⁰⁵, era riuscito ad organizzare un convegno nel quale eviscerare i tanto discussi problemi del teatro italiano. Il primo Convegno Volta sul teatro drammatico venne inaugurato in Campidoglio l'8 ottobre 1934, in un clima internazionale abbastanza disteso. Sebbene infatti il regime esercitasse un forte controllo, l'Italia era ancora dentro la Società delle Nazioni, l'Etiopia non era ancora stata invasa e l'alleata Germania nazista non aveva ancora mostrato del tutto il suo vero volto. A livello internazionale l'Italia, seppur un totalitarismo, non veniva percepita come pericolosa; questo spiega la presenza di ospiti da tutta Europa, da Gordon Craig a registi sovietici come Tairov, e la

¹⁰³ Alle conferenze di musica del primo Maggio Musicale parteciparono artisti come Bloch, Pizzetti, Strauss e Strawinski. Tra i registi, oltre a Reinhardt e Copeau, figurarono Ebert, Forzano e Salvini; le scene dei vari spettacoli furono progettate da De Chirico, Sironi e Casorati.

¹⁰⁴ La Biennale di Venezia nacque con una delibera dell'Amministrazione comunale del 19 aprile 1893, in cui si propose di "istituire una Esposizione biennale artistica nazionale" nell'anno successivo, per celebrare le nozze d'argento del re Umberto e Margherita di Savoia. L'effettiva inaugurazione della manifestazione si ebbe due anni dopo, il 30 aprile del 1895. (Fonte <http://www.labiennale.org/it/arte/storia/origini.html?back=true> ultima consultazione 18/05/2017).

¹⁰⁵ La Reale Accademia d'Italia è una istituzione fascista, creata su volere del Duce nel 1929. In essa confluisce la precedente Accademia dei Lincei. Fondata con il compito di *promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservare puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato* (art. 2 dello Statuto), rimase in piedi fino al 1944.

relativa libertà dei temi trattati. Relativa perché comunque ogni particolare veniva sottoposto al vaglio del duce, il quale intervenne anche sul nome dell'evento che da *Le problematiche del teatro* fu trasformato in *Convegno Volta sul Teatro Drammatico*; la parola “problematiche” infatti, non era adatta ad una manifestazione funzionale alla propaganda del regime.¹⁰⁶

A capo dell'organizzazione c'era Pirandello nel ruolo di presidente che si premurò di affiancarsi D'Amico nel ruolo di suo “assistente”¹⁰⁷, sebbene questa definizione sia limitante visto il ruolo cruciale che ebbe nell'organizzazione: per D'Amico questo convegno era l'occasione, dopo tanti anni, di influire concretamente sul cambiamento del teatro italiano servendosi degli stimoli portati dai grandi esponenti del teatro di regia europeo. Parallelamente il regime vedeva il convegno come una vetrina per l'arte italiana, un'occasione pubblicitaria di promozione del fascismo e del suo operato culturale. Sappiamo, infatti, che il programma originale di D'Amico non venne del tutto rispettato, così come i suoi inviti. Mussolini aveva voce in capitolo su ogni singola presenza, di fatto non vi sono nomi di artisti antifascisti o dichiaratamente di sinistra, italiani o europei. Alcuni nomi presenti nel primo elenco dei partecipanti, come Sem Benelli e Roberto Bracco, sparirono, e altri, come quello dell'ingegnere Gaetano Ciocca, progettatore del teatro dei ventimila tanto agognato da Mussolini, vennero aggiunti all'ultimo minuto. Tra gli invitati fortemente voluti da Pirandello c'erano gli austriaci Stefan Zweig, Franz Werfel e Max Reinhardt. Pirandello era diventato un grande estimatore di quest'ultimo in seguito ai molti viaggi a Berlino¹⁰⁸ e Reinhardt aveva mostrato di apprezzarlo portando in scena

¹⁰⁶ Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Pisa, Titivillus, 2014.

¹⁰⁷ Lettera di Silvio D'Amico ad Antonio Maraini, Roma 28 gennaio 1934 «Caro Maraini, è lecito domandarti, in via riservata, che cosa bolle in pentola per il festival drammatico che nel prossimo giugno (se le mie informazioni non sono fallaci) accompagnerebbe la Biennale di Venezia? Te lo chiedo per due ragioni, che ti dico subito, ma pregandoti di tenerle, per ora, in pectore. La prima ragione è che Pirandello mi vuole al suo fianco (ufficialmente no, del comitato fanno parte tutti gli Accademici) per il Convegno Volta, il quale si terrà a Roma in data ancora imprecisata ma pare, in autunno, e avrà per oggetto il Teatro drammatico. Ora a me, e in genere al Comitato del Convegno, farebbe comodo essere informati il meglio possibile su quanto voi vi proponete di fare, nel capitolo spettacoli drammatici, la prossima estate a Venezia: con date, nomi di registi, indicazioni di compagnie, titoli di lavori, ecc.: in modo che a noi sia possibile un'eventuale combinazione delle due iniziative. [...]» (ASAC, scatola nera n.102, varie, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁰⁸ Pirandello si era recato a Berlino nel 1928, stanco del soffocante clima italiano. Nel 1930 cura l'edizione tedesca di *Sei personaggi in cerca d'autore* (Berlin, Reimar Hobbing, 1930) e la dedica proprio a Reinhardt: «A Max Reinhardt la cui incomparabile forza creativa ha dato vita sulla scena tedesca a *Sei personaggi in cerca d'autore* dedico con profonda riconoscenza questa terza parte della trilogia del teatro nel teatro», in

Sei personaggi in cerca d'autore nel 1924. Lo spettacolo infatti ebbe grande successo e Reinhardt ebbe il merito di essere uno dei primi registi a promuovere Pirandello fuori dall'Italia. Alla fine nessuno dei tre registi prescelti poté partecipare¹⁰⁹: era il 1934 e alcuni di loro si preparavano già all'emigrazione. Nel '33 le opere di Zweig, convinto pacifista, vennero bandite dai nazisti costringendolo a rifugiarsi a Londra. Reinhardt e Werfel, entrambi di origini ebraiche, si trasferirono negli Stati Uniti. Tra i francesi D'Amico insiste sulla presenza di Paul Claudel, drammaturgo cattolico, su André Antoine «uomo di celebrità mondiale» e Jacques Copeau, regista cattolico a lui molto vicino che pochi mesi prima lo aveva entusiasmato con la sua *Santa Uliva* nel Chiostro Grande della Basilica di Santa Croce al Maggio Musicale Fiorentino. Nessuno dei tre poté presentarsi¹¹⁰

Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia: momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi Editore, p.23.

¹⁰⁹ Reinhardt e Zweig scrissero tuttavia delle lettere di adesione: Max Reinhardt, Vienna: «Von meiner Tournée zurückgekehrt danke ich abermals verbindlichst für die überaus freundliche und ehrende Einladung der Volta – Tagung beizuwohnen. Leider hat es sich inzwischen als unumgänglich herausgestellt. Dass ich am 29. August mit der „Isle de France“ nach Amerika reisen muss. Eine Verpflichtung, die ich bereits im verflossenen Winter eingegangen bin, in Californien den Sommernachtstraum mit amerikaschen Darstellern zu inszenieren, zwingt mich dazu. Meine Rückkehr wird aber bedauerlicherweise viel zu spät erfolgen, als dass ich dann noch nach Rom kommen könnte. Es tut mir aufrichtig leid, dadurch dieser wichtigen und zweifellos sehr interessanten Tagung fernbleiben zu müssen.»; Stefan Zweig, Salisburgo: «Ihre gütige Einladung erreicht mich leider in London, also zu weit, dass ich diesmal der Ehre teilhaftig werden könnte, in Ihrem Kreise zu sprechen. Ich bin hier noch einige Wochen gebunden, ehe ich nach Amerika fahre und so muss ich mit dem tiefsten Bedauern die so gütig und grossmütig mir gewährte Gelegenheit versäumen. Ich bedauere dies umso mehr, als ich gern Ihren verehrten Präsidenten Luigi Pirandello persönlich begrüsst hätte, dessen neues Stück ich eben ins Deutsche übersetze. Ich hoffe aber, im Frühjahr privat in Rom zu sein und will mir dann erlauben, Ihnen persönlich dankbar meine Aufwartung zu machen.» in Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti dei convegni 4, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, tema: Il Teatro drammatico*, cit., p. 8.

¹¹⁰ A. Antoine, Paris: «Les craintes que je vous exposais il y a quelques semaines à propos de mon état de santé, se sont confirmées au point que mon docteur m'interdit absolument ce voyage à Rome pour la réunion Volta dont je me faisais une véritable fête. Je viens don m'excuser près du Comité qui m'avait fait l'inappréciable honneur de m'inviter, et je vous prie de croire à tout mon regret.»; Paul Claudel, Paris: «Les informations que reçois de Paris et les changement qui vont intervenir dans le personnel de L'Ambassade de France à Bruxelles me rendent très difficile le déplacement de Rome dans le courant du mois d'octobre. Je suis don obligé à mon plus vif regret de renoncer à cette idée et décliner votre si aimable invitation. Rien ne saurait m'être plus pénible mais je ne puis me soustraire à mes obligations professionnelles. J'espere que vous voudrez bien m'excuser et qu'une autre occasion me sera donnée de saluer Rome, mère de la latinité.»; Jaques Copeau, Paris: «C'est avec une extrême confusion et un regret non mois grand que je suis obligé de renoncer à participer aux travaux du Convegno Volta 1934. Non seulement j'ai été forcé de reculer pour des raisons professionnelles la première représentation de la comédie de Shakespeare que je mets en scène, mais encore, par suite de la défaillance de plusieurs acteurs, il m'a fallu consentir à prendre un rôle qui me retiendra forcément jusqu'à la fin de novembre à Paris. Me voilà don définitivement privé de l'honneur d'être reçu par vous. Je vous demande de vouloir bien exprimer mes regrets et à la fois tous mes regrets confraternelles aux membres du Congrès. J'espère être tenu au curant de leurs travaux, et qu'il ne me sera pas tenu rigueur d'une absention tout à fait involontarie.» in Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti dei convegni 4, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, tema: Il Teatro drammatico*, cit., pp. 9, 10.

anche se Copeau contribuì comunque inviando una relazione al Convegno. Rilevantissima invece, fu la presenza di Gordon Craig (non come relatore) del quale in realtà non importava molto a D'Amico, che non ne condivideva le idee registiche, ma era consapevole che, vista la sua fama anche in Italia (pubblicava la rivista *The Mask* a Firenze), nel caso fosse mancato sarebbe stato un "grande assente".

Il numero di registi e critici italiani invitati rimase comunque a dir poco esiguo rispetto a quelli stranieri: vi erano Anton Giulio Bragaglia e Guido Salvini, tra i critici Renato Simoni, Adriano Tilgher e ovviamente, Silvio D'Amico. Tra gli invitati non è contemplato nessun attore, a dimostrazione di come la linea critica e il pensiero di D'Amico si rispecchiassero nell'organizzazione del convegno, e all'ultimo scomparve anche il nome di Bragaglia, forse a causa divergenze incolmabili con D'Amico. Come osserva Donatella Orecchia, Pirandello¹¹¹ e D'Amico sono uniti «su un duplice fronte: nella lotta contro il realismo borghese¹¹² e nella lotta contro lo strapotere del grande attore».¹¹³

Uno dei temi di discussione individuati, ovvero la comprensione delle "problematiche" e del rapporto tra teatro - e più in generale della cultura - e totalitarismi, era comunque alquanto spinoso, motivo per cui l'organizzazione dell'evento risultò un po' macchinosa:

[...] le relazioni fra progetto e attuazione non individuano una dinamica di causa ed effetto, ma una dialettica accesamente e oscuramente combattuta. Nel suo centro, si confrontano, da un lato, la forza propositiva e censoria del regime, dall'altro, la strategia culturale di D'Amico.¹¹⁴

¹¹¹ A Pirandello spetta il merito di aver mediato tra l'antica prassi attoriale italiana e le nuove tendenze della regia europea, basata su una meticolosa preparazione degli attori, con cui egli era entrato in contatto (Salvini ricorda come al Teatro d'Arte Pirandello tenesse lezioni sul metodo di recitazione dei russi). «L'attività di Pirandello, dunque, fu fondamentale, anche se nel suo operato possiamo cogliere i limiti i limiti dell'uomo di teatro prima ancora drammaturgo, che *metteur en scène*. [...] Anche se la sua bravura consisté nel riuscire nell'ammodernamento della scena e nella nuova organizzazione dello spettacolo, frutto del contatto con le coeve esperienze teatrali internazionali, che tentò di perseguire negli anni del teatro d'Arte di Roma, da lui fondato e diretto nel 1925, neanche con Pirandello la vita teatrale italiana poté registrare la nascita della vera e propria regia moderna.» in Fabio Nicolisi, *Squarzina e Pirandello. Dalla matrice narrativa alla realizzazione scenica*, Roma, Aracne, 2012, pp.113, 114.

¹¹² Dove per realismo borghese si intende « la cultura del realismo positivista, gretto, grigio, privo di ideali –che va dalla commedia borghese milanese (Marco Praga), a Ermete Zacconi» in Donatella Orecchia, *Silvio d'Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro (1918-1936)*, (<https://www.pirandelloweb.com/silvio-damico-e-luigi-pirandello-frammenti-di-un-incontro-1918-1936/> ultima consultazione 30 marzo 2017).

¹¹³ Donatella Orecchia, *Silvio d'Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro (1918-1936)*, (<https://www.pirandelloweb.com/silvio-damico-e-luigi-pirandello-frammenti-di-un-incontro-1918-1936/> ultima consultazione 30 marzo 2017).

¹¹⁴ Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico [...]*, cit., p. 13.

Altro intento di Pirandello e D'Amico era mostrare la novella fortuna in Europa, nello specifico in Francia, Germania, Portogallo e URSS, dei teatri stabili, ovvero sovvenzionati dallo stato, al fine di importare questo modello in Italia. Già nel suo scritto *La crisi del teatro*, il critico aveva invitato lo "Stato etico" a sovvenzionare il teatro, per permettere agli artisti di essere liberi dal mercato e di creare opere nuove¹¹⁵:

Negli anni immediatamente successivi, il sistema delle sovvenzioni – che proprio il convegno aveva auspicato - premiò infatti le compagnie di giro, affermando il controllo diretto del regime sul repertorio.¹¹⁶

Il sistema delle sovvenzioni si rivelerà dunque un'arma a doppio taglio: da una parte incrementerà la nascita dei teatri e delle accademie, come l'Accademia di Arte Drammatica fondata nel 1935-'36 di cui lo stesso D'Amico sarà direttore, dall'altra li stringerà nella morsa del controllo e della censura del regime.

Il regime dunque aveva preso coscienza della crisi e aveva risposto a modo suo. Nel corso del convegno Volta emergerà fortemente la divergenza tra l'idea di antidoto alla crisi proposta dal fascismo e quella della critica. Se per D'Amico infatti la crisi è soprattutto "spirituale", per Mussolini il problema è puramente "materiale", ovvero il numero dei posti. Un teatro popolare ha bisogno di grandi spazi: «bisogna creare il teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. La 'Scala' rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è un milione»¹¹⁷. Da qui l'idea del tanto celebrato progetto del teatro dei ventimila, sogno condiviso anche con D'Annunzio.

A D'Amico, e men che meno a Pirandello, poco importava del teatro di massa così inteso, anzi, in un certo senso ne erano quasi intimoriti perché lo consideravano una minaccia alla qualità dell'opera. Celebre ed esplicativo il discorso antidannunziano che Pirandello fece qualche anno prima commemorando Verga alla Reale Accademia d'Italia: egli attacca quel tipo di teatro celebrativo dei tempi, che trovava in D'Annunzio il suo massimo esponente. Secondo l'intellettuale siciliano ci sono:

¹¹⁵ Silvio D'Amico, *La crisi del teatro*, in «Pegaso», gennaio 1931.

¹¹⁶ Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico [...]*, cit., p. 16.

¹¹⁷ Benito Mussolini, discorso al teatro Argentina di Roma in occasione del cinquantenario della SIAE (*Società Italiana Autori e Editori*) in Marino Biondi e Alessandro Borsotti, *Cultura e fascismo. Letteratura arti e spettacolo di un ventennio*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 266, 267.

[...] due tipi umani, che forse ogni popolo esprime dal suo ceppo: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno 'stile di cose', gli altri d'uno stile di parole. [...] gli osservatori disattenti, italiani o stranieri che siano, restano facilmente ingannati dal rumore, dalla pompa, dalla ricchezza delle manifestazioni di quelli che ho chiamato 'dello stile di parole' [...] veramente l'Italia sembra fatta apposta per loro, per dar risalto, colore, significato a quelle loro manifestazioni doviziose, i bei gesti, le belle parole, e le passioni decorative, e le rievocazioni solenni.¹¹⁸

Questo discorso ci aiuta a capire la sua posizione rispetto al teatro immaginato dal fascismo e spiega perché, al momento della decisione degli argomenti da trattare nel Convegno Volta sul teatro drammatico, sorsero non pochi problemi. Furono necessarie parecchie mediazioni al fine di incontrare un programma che soddisfacesse i gusti di tutti. Marinetti, membro della commissione organizzativa, dovette insistere «affinché, gli argomenti del convegno, giudicati difficili da Pirandello (che non nascondeva il suo scetticismo sul teatro di masse) venissero affrontati con maggiore 'ottimismo'»¹¹⁹. Alla fine in qualche modo Pirandello e D'Amico riuscirono a focalizzare l'attenzione su temi come il tramonto del grande attore, la crisi del teatro e il suo rapporto con le nuove forme di spettacolo come il cinema e la radio e il finanziamento pubblico dei teatri, tutti argomenti molto cari al critico, che li aveva già affrontati nei suoi scritti precedenti. L'Ordine del giorno si divideva in quattro punti: *Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio, Stadi)* con relatori: Denis Amiel, Antonio Németh, Guido Salvini; *Architettura dei Teatri. Teatri di masse e Teatrini* con Massimo Bontempelli, Gaetano Ciocca, Joseph Gregor, Walter Gropius; *Scenotecnica e scenografia* con K.H Hilar, Virgilio Marchi, Walter Unruh, H.Th. Wijdeveld; *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli* con Jacques Copeau, Gerhart Hauptmann, Filippo Tommaso Marinetti, Ettore Romagnoli, *Il Teatro di Stato (Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità. Programmi. Scambi)* che a sua volta si divideva in due punti: *Lo stato e il Teatro*, relatori: Silvio D'Amico, Antonio Németh, Alex Tairov) e *Gli Stati Europei per il teatro drammatico*.¹²⁰

¹¹⁸ Luigi Pirandello, discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia il 3 dicembre 1931, in Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Pisa, 2014, p. 237.

¹¹⁹ Cronologia delle attività teatrali, a cura di Jeffrey T. Schnapp, in F. T Marinetti, *Teatro*, vol. 2, V. Bianco, 1960, p. 824.

¹²⁰ Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti dei convegni 4, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, tema: Il Teatro drammatico*, cit., 1935 XIII, p. 15.

Il programma fu frutto di una riuscita mediazione: vi erano argomenti che stavano a cuore al regime, come il teatro di masse e il teatro *per il popolo*, ma i punti principali erano quelli che avrebbero veicolato la discussione verso i temi voluti da D'Amico e Pirandello. L'ultimo punto, *Il Teatro di Stato (Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità. Programmi. Scambi)* esaminava il rapporto tra lo Stato e il Teatro elencando le possibilità di una proficua collaborazione e comparando alla situazione italiana quella degli altri teatri europei da cui prendere spunto. Inutile dire che il relatore di questo ultimo dibattito era D'Amico, il quale riuscì abilmente a portare il discorso su ciò che gli stava più a cuore: la creazione di un teatro nazionale. Il suo appello fu molto diretto:

[...] [quotidiani e periodici d'Italia] Domandano cioè allo Stato fascista, che dopo aver creato quello strumento potente, e invidiatoci anche all'estero, ch'è la Corporazione dello Spettacolo, conferisca a quest'ultima l'espresso mandato di non esaurire la propria attività nel regolare le massime e minime questioni economiche e professionali della nostra vita teatrale, o nel dare maggiore o minore incremento a una serie d'istituzioni più o meno importanti, più o meno sporadiche; ma di consacrarla altresì a realizzare un vecchio sogno italiano, quello d'un grande istituto per la gestione d'uno o più teatri drammatici. Diciamo teatri che, liberi dalle consuete e ovvie e legittime preoccupazioni commerciali, siano posti in grado di fare arte, o soltanto arte.¹²¹

Il Convegno, seppur con i suoi limiti, fu uno snodo fondamentale nel percorso di rinnovamento del teatro italiano. La soluzione alla "crisi" venne soprattutto affidata a interventi finanziari, con la conseguente introduzione dei sovvenzionamenti pubblici. Per quanto riguarda la riflessione sul teatro di massa, su cui Mussolini aveva spinto molto, l'argomento fu affrontato proponendo soluzioni architettoniche, come ad esempio la relazione dell'ingegnere Gaetano Ciocca che si interrogava sui problemi di visibilità ed udibilità dei grandi teatri, e riflessioni dal carattere più "spirituale" con l'intervento di Bontempelli sul "teatro di masse"¹²². La riflessione di Bontempelli prende spunto dalla frase che Mussolini aveva rivolto al cinquantenario della società degli autori: «Bisogna creare il teatro di masse» che ispira la sua proposta di rinnovamento teatrale.

¹²¹ Relazione di Silvio D'Amico, *Il Teatro e lo Stato* in Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti dei convegni 4, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, tema: Il Teatro drammatico*, cit., p. 311.

¹²² «Il teatro di massa (*di masse*, come è scritto in origine) rimane il filone centrale della relazione di Bontempelli, che sottolinea l'importanza di creare il nuovo teatro per la nuova epoca e di conseguenza affida all'artista la missione di creare nuovi miti per il teatro [...]. L'edificio teatrale auspicato da Bontempelli, conformemente ai progetti presentati da Gropius e dall'ingegnere Ciocca nella stessa seduta, avrebbe dovuto ospitare 10-20 mila spettatori. Gropius aveva elaborato il progetto del teatro totale partendo da un concetto di democrazia e prendendo come esempio l'antica Grecia. Conformemente agli ideali della Bauhaus, egli è alla ricerca di forme architettoniche atte a promuovere atteggiamenti "democratici" da parte del pubblico -

[...] a me interessa della frase mussoliniana penetrare il contenuto spirituale. Esso è profondissimo. Esso importa tutto un giudizio storico sul teatro moderno e sulle sue possibili conseguenze. Può essere il punto di partenza di meditazioni feconde, per chi ancora creda alla necessità di uno spettacolo vivo, destinato all'epoca che noi, avventurati e avventurosi abitatori di questo secolo fervido, abbiamo la fortuna di inaugurare¹²³.

Bontempelli individua nell'elitarismo una delle cause della crisi del teatro dell'epoca: «il teatro decade quando di una cosa, in alto senso popolare, si cerca di farne una cosa per eletti»¹²⁴. Nella sua analisi il declino iniziò nell'Ottocento, quando «lo spirito borghese stese il suo velo cinereo anche sul teatro»¹²⁵ creando una insanabile frattura con il popolo. Per Bontempelli ciò che caratterizza il popolo è il tifo, «la partecipazione dello spettatore portata al massimo grado»¹²⁶:

Il tifo è un fenomeno di sincerità e passione: il pubblico che prende veramente parte, con tutti i suoi nervi, minuto per minuto, azione per azione, tentativo per tentativo, alla tensione agli sforzi alle trovate alle rinunce ai colpi di genio agli errori alle delusioni al trionfo, di ognuno di quelli che si battono¹²⁷.

A causa del dramma borghese il popolo ha abbandonato le sale teatrali, sempre più distanti dal suo gusto e dal suo spirito, ed è corso agli stadi: «una partita ci appare più ricca di movimento drammatico che tutto il piccolo realismo o il lacrimoso psicologismo o la comicità strumentalizzata che sono divenuti il solo nutrimento del teatro normale»¹²⁸. Bontempelli aborrisce il teatro borghese a suo avviso per pochi, vuole un teatro per le masse «il cui collaboratore sarà il pubblico passionale ed eccessivo che abbiamo cominciato a conoscere negli stadi»¹²⁹, tuttavia non ne propone del tutto la scomparsa: il teatro borghese, stimolato dalla presenza dello spettacolo di massa «a vaste linee, a sentimenti elementari»¹³⁰ si “sborghesizzerà” fino a raggiungere il gusto popolare.

la sua relazione illustra la sua complessa concezione architettonica, artistica, sociale del teatro, capace ad accogliere un vasto pubblico.» in Ilona Fried, Bollettino '900 - *Electronic Journal of '900 Italian Literature*, 2010. (<http://www.boll900.it/2010-i/Fried.html> ultima consultazione 23 marzo 2017).

¹²³ Relazione di Massimo Bontempelli, *Teatro di masse* in Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti dei convegni 4, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, tema: Il Teatro drammatico*, cit., pp. 139, 140.

¹²⁴ Relazione di Massimo Bontempelli, *Teatro di masse* in Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti dei convegni 4, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, tema: Il Teatro drammatico*, cit., p. 147.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 148.

Oltre al fatto che in questa relazione possiamo facilmente trovare la critica che faceva Gobetti a molti “romantici”, ovvero quella di ridurre il popolo a massa semplice, intellettualmente vergine ma avente una innata “purezza”, guidata dagli istinti e appunto da «sentimenti elementari» (che porterà alla creazione di grandi spettacoli all’aperto, grandiosi, spettacolari ma spesso autocelebrativi e vuoti di contenuti), possiamo solo immaginare cosa D’Amico e Pirandello pensassero di questo intervento.

Pirandello e D’Amico infatti, continuarono a concentrarsi su un teatro del testo, intimo e d’autore: «quel teatro borghese rifiutato dall’ideologia ufficiale, tacitamente però non fu solo tollerato, ma anche incoraggiato, e gradito al pubblico»¹³¹. D’Amico, da sempre guidato dai criteri estetici, non poteva rifiutare il teatro borghese. Si può dire infatti, che una delle grandi conquiste del teatro italiano di questi anni sarà proprio la sua conservazione, l’aperta sfida al teatro politico liturgico. Durante il convegno molti, tra cui Pirandello, D’Amico e Marinetti, presero posizione contro il teatro di propaganda, sfidando di fatto l’istituzione a capo del convegno stesso. Gli intellettuali dell’epoca, con atteggiamento machiavellico, riuscirono a sfruttare il regime a loro favore (ottenendo le sovvenzioni statali per i teatri) ma senza di fatto tradire il loro pensiero:

D’Amico, con una sicurezza di sé straordinaria, mentre faceva le lodi dell’Italia fascista rifiutava il concetto sia di teatro di massa, sia quello del teatro di propaganda.¹³²

È importante specificare che D’Amico non era del tutto contrario al teatro di massa, era contrario al teatro di massa di stampo fascista. La sua formazione cattolica lo aveva portato ad immaginare la rinascita del teatro come una rinascita spirituale; egli sognava un teatro che potesse «radunare il pubblico (non solo l’élite ma la massa) in un’unica ecclesia»¹³³, un teatro dunque capace di coinvolgere le grandi folle. Nel corso dei suoi studi D’Amico criticò spesso la drammaturgia dei piccoli teatri e la drammaturgia dei grotteschi¹³⁴ ritenendoli elitari. Questa posizione lo aveva portato più volte a scontrarsi

¹³¹ Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico [...]*, cit., p. 269.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Donatella Orecchia, *Il critico e l’attore [...]*, cit., p. 321.

¹³⁴ Tra il 1916 ed il 1921 Luigi Pirandello compose alcuni drammi dove stravolse una delle premesse basilari del teatro borghese: l’intima connessione tra l’uomo e l’ambiente circostante. I personaggi di queste opere sono condannati a fare i conti con le ragioni di una collettività che li opprime e li costringe ad assumere un ruolo fisso (il marito, l’amante, l’avvocato, l’uomo di affari) cui corrisponde un altrettanto determinato codice comportamentale. Il risultato è una recita grottesca dove ognuna interpreta, come un fantoc-

con Pirandello “colpevole” di una intenzione di marginalità nella sua produzione teatrale. In realtà il loro era un modo diverso di affrontare la crisi storica che si trovarono ad attraversare che vide cadere prima la tradizione romantico- risorgimentale e poi quella illuministico- positivista e che investì il teatro fino a farne tabula rasa. Pirandello decide di “illustrare” la crisi nella sua produzione teatrale dando vita a personaggi figli di questa crisi¹³⁵, senza identità e senza valori ma coscienti di queste mancanze, spesso descrivendoli con crudo umorismo:

La condizione cosciente, propria del poeta umorista, è la condizione di chi vive in questo sogno angoscioso, risultato del crollo non solo della fede nella scienza come sapere assoluto, ma insieme della fiducia nell’evoluzione positiva della storia, dell’ideale di una conoscenza di leggi che regolino la realtà, nel potere del soggetto di dare senso unico e coerente al mondo, dell’arte di esprimere ancora una Verità.¹³⁶

D’Amico invece crede ancora in questa Verità, nella razionalità e nell’organicità del mondo; nello svolgimento progressivo della storia. Egli individua nella Poesia e nell’Arte l’espressione di questa Verità e, di conseguenza, nell’autore-poeta il vicario. D’Amico non vuole vivere o illustrare la crisi, la vuole superare. Il suo pensiero, in cui idealismo e cattolicesimo si incontrano, non poteva abbandonarsi al nichilismo; egli è fermamente convinto che il teatro possa risvegliare gli spiriti sopiti, «rivelare l’assemblea umana» consolandola come faceva la tragedia greca che mostrando la morte dell’eroe lo glorificava e ne esaltava l’idea, la fede:

[...] quando una fede tornerà alla Poesia drammatica, s’intende bene non per volentoso proposito o per adozione di testi ufficiali, ma dall’intimo, organicamente e magari inconsapevolmente [...] i poeti torneranno a credere in qualche cosa; allora i loro appelli potranno essere raccolti, non dalle sole *élites*, ma dalle masse; il cui bisogno di fede è fatale.¹³⁷

cio, il ruolo assegnatogli. L’individuo può decidere di adeguarsi al ruolo che la società gli impone, indossando una maschera, o decidere di essere sé stesso e così restare escluso dalla società, in una condizione di “non esistenza”.

¹³⁵ «All’inesorabile caducità della vita, ai suoi tratti in apparenza irripetibili ma in realtà ripetitivi e seriali, Pirandello oppone la potenza trasfiguratrice dell’arte, la sua capacità di sottrarsi alla legge della transitorietà assegnando all’istante una patina eterna. Ultima sopravvivenza del divino in un cosmo deietto, la creazione artistica è l’equivalente dello stato paradisiaco prima della Caduta, esattamente lo stato a cui vorrebbero fare ritorno i sei personaggi del dramma del ’21 [*Sei Personaggi in cerca d’autore*].» in Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell’immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001, p. 10.

¹³⁶ Donatella Orecchia, *Silvio d’Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro (1918-1936)*, (<https://www.pirandelloweb.com/silvio-damico-e-luigi-pirandello-frammenti-di-un-incontro-1918-1936/> ultima consultazione 30 marzo 2017).

¹³⁷ Silvio D’Amico, *La crisi del teatro*, in «Pegaso», gennaio 1931.

D'Amico dunque sogna un teatro che ridia una fede, non politica ma artistica; sogna sì un teatro per le masse, ma di regia. La regia, infatti, è per il critico lo strumento con cui tenere insieme le parti del dramma, per dargli quella integrità e quella coerenza da lui ricercate: «il frammento isolato può così trovare la sua collocazione e la sua coerenza all'interno del progetto demiurgico del regista e rivelare il suo significato intimo e profondo nel rispetto della parola drammatica»¹³⁸. Rispetto del testo e integrità, dunque, ma non solo: la regia, guardata da D'Amico in quegli anni nella sua funzione, ha mansione di coordinamento dei nuovi mezzi scenotecnici ed è quindi, in prospettiva anche più del cinema, «l'arte capace di radunare e di entusiasmare la folla»¹³⁹. Gli spettacoli di Reinhardt rappresentano una illuminazione per D'Amico proprio per questo: lo stupore della folla, il suo partecipare fino a farsi uno, erano le caratteristiche che egli cercava; tutto questo senza tradire l'opera drammatica. Ciò che più lo colpì fu la capacità di Reinhardt di fare una «trasposizione visiva»¹⁴⁰ dell'opera drammatica.

In conclusione, alla fine del convegno non venne costruito il teatro-stadio dei ventimila ma venne fondata l'Accademia d'Arte Drammatica¹⁴¹. Fu ufficialmente l'inizio di una nuova stagione teatrale che di fatto era già iniziata nel '33 e che avrà interessanti sviluppi negli anni a venire.

¹³⁸ Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore [...]*, cit., p. 330.

¹³⁹ *Ivi*, p. 331.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Grazie ad una sovvenzione da parte del governo, nel 1936 Silvio D'Amico fondò l'Accademia d'Arte Drammatica a Roma, la prima scuola nazionale di recitazione. L'Accademia si distinse fin da subito per un approccio innovativo alla recitazione, «superando il modello teatrale incentrato esclusivamente sull'arte del grande attore, introdusse l'interpretazione moderna, basata sull'armonica relazione di tutti gli elementi che contribuiscono a formare uno spettacolo» (Fonte <http://www.accademiasilviodamico.it/interno.asp?id=50> ultima consultazione 18/05/2017).

CAPITOLO II - IL SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE DI MAX REINHARDT

1. I numerosi allestimenti reinhardtiani del *Sogno d'una notte di mezza estate*

Il *Sogno d'una notte di mezza estate* fu in assoluto uno dei testi teatrali più rappresentati da Reinhardt. L'ambientazione, le storie parallele, i personaggi fantastici e umani allo stesso tempo, ispirarono la sua creatività e gli diedero modo, nel corso degli anni, di realizzare sulle scene quel mondo di fantasia da lui immaginato. *Sogno e magia* sono due parole evocative della commedia shakespeariana e lo sono anche della poetica di Max Reinhardt; non sarebbe scorretto affermare che di questo spettacolo egli fece il suo manifesto. Attraverso decine di rappresentazioni del *Sogno* che Max Reinhardt allestì tra il 1905 e il 1933¹ possiamo ripercorrere la sua evoluzione, il suo continuo bisogno di ricerca; ogni allestimento fu diverso dal precedente, quasi a voler dimostrare il potenziale della regia: a partire da quel testo si potevano creare una moltitudine di opere differenti.

Il primo allestimento del *Sogno* fu quello del Neues Theater di Berlino, nel 1905. In un contesto in cui il naturalismo tedesco faceva ancora da padrone, lo spettacolo di Reinhardt fu come una doccia fredda per il panorama teatrale dell'epoca: esso demoliva qualsiasi convenzione naturalistica a partire dalle scenografie fino all'utilizzo della musica durante la messinscena, bandita dai registi naturalisti. L'ingegno di Max Reinhardt creò un mondo che sembrava davvero incantato: il bosco vicino Atene, che sorgeva sul palco girevole installato al suo arrivo al Neues Theater,² appariva fitto e imponente e, attraverso le sue fronde, si potevano scorgere altri elementi naturali come caverne, un corso d'acqua e una collina in lontananza.³

¹ I vari allestimenti del *Sogno d'una notte di mezza estate* di Reinhardt si tennero a Berlino (Neues Theater, 1905), Praga (1906), Berlino (Deutsches Theater, 1907), Budapest (1908), Monaco (1909), nuovamente a Monaco e a Vienna (1910), Berlino (Deutsches Theater, 1913), Stoccolma e Cristiania (1915), in sei città diverse della Svizzera (1917), a Berlino (Grosses Schauspielhaus, 1921), Vienna (1925), Salisburgo e New York (1927), Berlino (Deutsches Theater, 1930), a Firenze e ad Oxford (1933), in sei città degli Stati Uniti (1934) e infine a Hollywood per la realizzazione del film (1935).

² «Ora, per quanto riguarda la scena girevole, deve essere installata immediatamente. Ma non c'è tempo da perdere! Non capisco perché si indugi tanto sul preventivo e la costruzione. Per me questa scena è importantissima e ti prego di occupartene con molta energia. Per prima cosa resto in attesa e giro di posta il preventivo. Dacché esiste il "teatro" la gente del "mestiere" ha puntato i piedi davanti alle innovazioni. La cosa non mi sconvolge. È per questo che siamo così indietro.» lettera di Max Reinhardt a Berthold Held, Madonna di Campiglio, 21 luglio, 1904 (State University of New York at Binghamton, Archivio Max Reinhardt, R 5986 (0)) contenuto in Max Reinhardt, *I Sogni del mago*, a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, Milano, Guerini e Associati, 1995, p.40.

³ «[...] Nella messinscena di Reinhardt, quando si alzava il sipario, [...] si sentiva correre un ruscello e si intravedeva un bosco che era vivo, vero, con prati e tanti alberi. Il tappeto che ricopriva il palcoscenico, in cui era stata inserita e intrecciata dell'erba artificiale, sembrava di muschio. I tronchi, i rami, le cortecce, le foglie degli alberi, grazie ad un accorto lavoro con tela da imballaggio, legno e colla, erano come veri. Allo stesso modo Reinhardt aveva ricoperto la superficie piatta del pavimento di legno con piccoli rilievi a forma di colline.» in Mara Fazio, *Regie Teatrali. Dalle origini a Brecht*, Bari, Laterza, 2006, p. 94.

Il lavoro dello scenografo, Gustav Knina, voleva essere realistico ma allo stesso tempo fantastico, il suo bosco riusciva a dare una sensazione di profondità e maestosità, soprattutto se comparato alle dimensioni degli attori: «a spectacular woodland settings, using a forest of thick tree trunks, realistic branches, and a carpet of grassy moss in the manner of Beerbohm Tree»⁴. Reinhardt rese realistico un mondo di fantasia:

All'atmosfera onirica Reinhardt associa un bosco di alberi veri; ciò che potrebbe indurre a pensare ad una contraddizione ma è illuminante per capire come a teatro l'utilizzo di oggetti di scena "reali" non significhi necessariamente inclinazione al Naturalismo. [...] La scenografia praticabile (rami e alberi vengono afferrati, "agiti") dimostra che nella concezione di Reinhardt la *verità* del teatro non è quella del naturalistico quotidiano, ma la dimensione "realmente" teatrale, cioè in sostanza quella della fisicità, del corpo e della voce dell'attore.⁵

La *mise-en-scène* puntava sul potere della visualità ma non solo. Reinhardt si concentrò anche sugli altri sensi: il pubblico poteva ascoltare il rumore di un corso d'acqua e addirittura annusare l'odore degli abeti.⁶ L'illusione era completa: il bosco sembrava un luogo magico e di fantasia avvolto da nebbie misteriose (piccoli sbuffi di fumo salivano dal terreno) dove un chiarore lunare rischiareva la scena.

When the curtain goes up, the scene is covered with screens. Through these silver screens the moon shines palely, and slowly the light increases. The screens are raised slowly one after another in individual trails of mist. Streams trickle. The scene is set with tall grass and many trees overhanging a clearing among them. At the back is a view of high wooded hill which ends backstage. On the right is seen a lake glinting between trees. On the left is the hillside. Past the lake on the left runs a fairly narrow path to the back of the stage. The trees are very tall. The tops begin high up, so that the fairies appear very small. The tree-trunks must be as thick as possible. The roof of leaves is high up. Moonlight, which falls in patches on the grass through the leaf pattern. The lake is lit from behind.⁷

Il bosco aveva un ruolo centrale nello spettacolo di Reinhardt: vasto, apparentemente senza confini definiti, sembrava condurre lo spettatore in un altro mondo spingendolo a dimenticare i limiti del palcoscenico. Nelle regie successive Reinhardt cercò di aumentare il senso di profondità grazie a un sapiente utilizzo della luce; nello spettacolo del 1913 al Deutsches Theater di Berlino, con la scenografia di Ernest Stern, gli imponenti alberi veri contribuirono a rendere il gioco di luce e ombra ancor più suggestivo; Washburn Freund parlò di un uso simbolista della luce che creava una atmosfera di

⁴ Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-century Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 58.

⁵ Cristina Grazioli, *L'antitecnologismo espressionista, la scena in funzione dell'attore* contenuto in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)* a cura di Umberto Artioli, cit., p. 87.

⁶ «[...] E per rendere ancora più completo e perfetto l'effetto, con un tipico procedimento simbolista veniva spruzzata sulla scena dell'essenza di abete che si diffondeva immediatamente anche nello spazio riservato agli spettatori.» in Mara Fazio, *Regie Teatrali [...] cit.*, p. 94.

⁷ *Aus dem Regiebuch Ein Sommernachtstraum* in *Max Reinhardt Schriften: Aufzeichnungen, Briefe, Reden*; herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974, p. 270, traduzione inglese in J.L. Styan, *Max Reinhardt*, cit., pp. 55, 56.

«endless woods, now threatening, now sheltering, full of mysterious sounds and being»⁸. Il tutto era sempre montato su un palcoscenico girevole che garantiva un rapido cambio di ambientazione.⁹ La piattaforma girevole separava i due mondi del dramma, la città di Atene e la foresta, permettendo un passaggio pressoché immediato dall'uno all'altro. Reinhardt voleva staccarsi definitivamente dalle scene dipinte e sfruttare al massimo le potenzialità tecniche a sua disposizione.

Nel 1925, quando lo spettacolo arrivò a Vienna, si assistette ad un ritorno alla semplicità. L'allestimento era scarno ed essenziale, delle tende verdi in fondo al palcoscenico «suggerivano» la presenza della foresta, di fronte alla quale si muovevano gli attori.¹⁰

Il bosco di Reinhardt sembrava vivo: questo fu un commento comune a tutte le messinscena del *Sogno*. «In the beginning was the wood. [...] It is its nurse, its native soil; from it everything flows, in it everyone is hidden, runs away, is mixed up, discovered, reconciled...it breathes, it is alive»¹¹.

Questa impressione era il risultato di un perfetto bilanciamento tra scenografia, luci, effetti (come l'utilizzo del vapore in scena) e recitazione, oltre al movimento del *Drehbühne* che permetteva all'azione di fluire continua: «eliminando le pause, i sipari e i cambi di scena, il palcoscenico girevole [...] favoriva la continuità dell'illusione, impedendo allo spettatore di distrarsi e di tornare alla sua dimensione reale»¹². Gli attori, avvolti in costumi colorati e impalpabili si muovevano per lo più scalzi lungo tutto lo spazio scenico dando l'impressione di un moto continuo, di una foresta abitata da fate e spiritelli. Le creature silvane si muovevano a sciame attorno ai personaggi principali, scivolavano, saltavano, volavano sui cespugli e vi si nascondevano in una danza continua: Stern osservò che il loro movimento pareva farsi musica, «their motion is music, like their speech»¹³. Reinhardt immagina la messa in scena come una partitura: gli elementi scenici (musica, danza, illuminazione, colore) dovevano farsi musica, incastrandosi tra di loro e trovando un proprio ritmo; questo principio si riferiva alle scenografie, ai movimenti degli attori ma si estendeva anche alla parola, che per il regista era vera e propria materia poetica:

⁸ Frank Washburn Freund, *The evolution of Reinhardt* in Sayler Oliver M., *Max Reinhardt and His Theatre*, New York, Brentano's Publishers, 1924 p. 52.

⁹ «Il palcoscenico girevole (*Drehbühne*) consente, una volta montate le scenografie sopra lo spettacolo, di mutare scena senza interruzioni, cioè senza intaccare il ritmo dello spettacolo; già a disposizione dal 1896, esso non era ancora stato impiegato in funzione di una precisa interpretazione scenica, ovvero, nella fattispecie, per rendere la scrittura fluida del sogno.» in Cristina Grazioli, *L'antitecnologismo espressionista, la scena in funzione dell'attore* contenuto in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)* a cura di Umberto Artioli, cit., pp. 86, 87.

¹⁰ «[...] the stage was virtually bare, a playing space in front of green curtains which merely suggested the wood.» in J.L. Styan, *Max Reinhardt*, cit., p. 57.

¹¹ Heinz Herald, *Ein Sommernachtstraum* in *Reinhardt und seine Bühne*, herausgegeben von Ernst Stern und Heinz Herald, Berlin, Dr. Ensler & Co., 1919, p.38, traduzione inglese in J.L. Styan, *Max Reinhardt*, cit., p. 57.

¹² Mara Fazio, *Regie Teatrali [...] cit.*, p. 96.

¹³ Heinz Herald, *Ein Sommernachtstraum* in *Reinhardt und seine Bühne*, herausgegeben von Ernst Stern und Heinz Herald, Berlin, Dr. Ensler & Co., 1919, p. 45, traduzione inglese in J.L. Styan, *Max Reinhardt*, cit., p. 58.

[...] la fantasia di Reinhardt era contemporaneamente ottica, cinetica e acustica. Reinhardt prestava grande attenzione al suono delle voci dei suoi attori. [...] Non bastava più che la lingua comunicasse un fatto preciso. Il linguaggio era molto di più che un quotidiano meccanismo di segni: doveva toccare nel corpo i sensi dello spettatore, doveva anche essere una musica, una passione e un segno.¹⁴

Anche la parola, come la musica, per esprimersi al meglio aveva bisogno di pause, ritmo e modulazione. La sinfonia era completa quando tutti gli elementi si incastravano tra loro alla perfezione: «da questo momento il regista è riconosciuto come *Schauspielerregisseur*, direttore di un'orchestra in cui gli attori confluiscono armonicamente in un'opera organica».¹⁵

Nelle regie del *Sogno*, Reinhardt si dedicò molto allo spazio simbolico della foresta. Egli voleva renderla apparentemente senza confini¹⁶: d'altronde la lotta alle limitazioni scenografiche imposte dal teatro tradizionale furono sempre un suo punto fisso. Nel 1929 ebbe la grande intuizione: portare il *Sogno d'una notte di mezza estate* fuori dalle mura dei teatri che lo soffocavano. Il suo primo esperimento fu nel suo castello di Leopoldskron a Salisburgo. Nei prati che circondavano il castello mise in scena il suo *Sogno*, con le allieve di Isadora Duncan vestite da fate che correvano scalze nell'erba e Puck che si materializzava alla luce della luna. L'esperimento fu un successo e l'anno successivo decise di ripeterlo a Oxford e a Firenze. A Oxford, Reinhardt non scelse un chiostro o un giardino ma un grande prato, ornato da faggi ed olmi imponenti, a South Park, su Headington Hill. Lo spazio prescelto era immenso e fu una prova titanica sia per gli attori, che dovettero percorrerlo incessantemente, sia per i tecnici che dovettero installarvi le luci e sia, ovviamente, per lo stesso Reinhardt che curò tutti i particolari, fino all'ultimo cespuglio. In un certo senso lo spettacolo di Oxford fu una prova del nove: portare la sua messa in scena *en plein air* del *Sogno* nella culla della colta Inghilterra poteva risolversi o in un fallimento o in un trionfo. Per fortuna la critica propense per quest'ultimo e sembrò apprezzare l'idea di Reinhardt: l'ambientazione all'aperto aveva dato nuova vita ad un classico intuendo uno dei suoi elementi principali e ricongiungendolo con quest'ultimo: la Natura. Secondo il *Times* lo spettacolo non era mai stato «così bello allo sguardo né si era mai avvicinato tanto alla sua natura di sogno»¹⁷.

Nella messa in scena di Oxford assistiamo ad una nuova caratterizzazione dei personaggi che ritroveremo anche nel film del 1935. Lo spettacolo assume tinte più cupe, il *Sogno* diventa a tratti un incubo animato da figure inquietanti. Oberon e i suoi seguaci appaiono come figure oscure che si

¹⁴ Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 99.

¹⁵ Cristina Grazioli, *L'antitecnologismo espressionista, la scena in funzione dell'attore* contenuto in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)* a cura di Umberto Artioli, cit., p. 86.

¹⁶ Fin dal primo allestimento Bahr notò che: «scenografia e spazio scenico sono tutt'uno, infatti il bosco vero fa sì che l'attore si muova dentro la scenografia; ma soprattutto Reinhardt spinge il bosco fino al limite della ribalta e gli attori indietro, in profondità verso il bosco, così da eliminare le tavole dell'«orrendo, vecchio palcoscenico.» *Ibidem*.

¹⁷ «The play had never been "so lovely to the eye, nor has it ever partaken more fully of the nature of a dream" (The Times).» in J.L. Styan, *Max Reinhardt*, cit., p. 60.

oppongono anche visivamente a Titania e alle sue fate, tutte vestite di bianco. Nel film Reinhardt manterrà questo indirizzo, vestendo Oberon e il suo corteo nero di ali da pipistrello e maschere¹⁸; il suo ingresso sarà a cavallo di un destriero nero, mentre nell'allestimento del 1905 appariva cavalcando un cervo bianco¹⁹. Anche la corona di Oberon muta con il personaggio: se nella prima rappresentazione al Neues Theater era una corona luminosa che serviva ad illuminare il suo cammino nella foresta, nelle successive divenne una corona di rami e nel film un prezioso diadema di fronde argentate. Sempre a Oxford Reinhardt inserisce, durante il balletto, una scena inedita: sulle note di Mendelssohn le bianche fate di Titania ballano con gli uomini di Oberon, in una danza incantata e circospetta. L'atmosfera è inquieta, le fate sembrano quasi aver paura e infatti il balletto si conclude con il rapimento della prima ballerina ad opera di uno dei seguaci di Oberon. La sparizione della bianca figura nell'oscurità alterò l'atmosfera dell'opera e fu definita «the first dark theatrical images in the performance history of the play»²⁰ che aprì all'interpretazione del *Sogno* come incubo. Tuttavia il carattere dell'opera rimane complessivamente neoromantico, l'inquietudine dell'incubo è un'eco; la protagonista assoluta degli allestimenti reinhardtiani del *Sogno* rimane la Fantasia che si esprime nel mistero della Natura e nella caratterizzazione silvestre dei personaggi. Puck, ad esempio, che nella tradizione ottocentesca era una sorta di fata interpretata da giovani donne, si tramuta in una figura selvaggia e beffarda. Nell'allestimento del 1905 chi lo interpretava era sempre una donna, Gertrud Eysoldt, la cui interpretazione era ben lontana dalla tradizione: vestita di fronde e foglie, l'attrice era irrequieta, giocosa e selvatica, con una carica sensuale inedita per quel ruolo: «the lavish production celebrated infatuation, eroticism and desire, beyond all social or moral considerations».²¹ Non più una ballerina graziosa e posata, anche Puck diventa una figura dalle movenze irrequiete e scattanti: «Il folletto, anziché una convenzionale figura da balletto, era uno zotico spirito del bosco, scalzo, che rotolava e saltellava sul palcoscenico».²²

Si può dire che la Eysoldt iniziò una nuova tradizione nell'interpretazione di Puck, che venne ripresa anche da Helene Thimig, e che cambiò definitivamente l'immaginario collettivo del folletto anche nelle regie successive a quelle reinhardtiane. Nel corso degli allestimenti la figura di Puck muta

¹⁸ «Oberon is depicted as a threatening character dressed completely in black and whose followers are dressed in the same colour with bat-like costumes and masks.» in Isabel Guerrero, *Max Reinhardt's Play for Life: Re-reading A Midsummer Night's Dream*, <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=814> (ultima consultazione 28 aprile 2017).

¹⁹ «In the film, Oberon appears riding a black horse that enhances the darkness of the character; however, the prompt book of the 1905 production indicates that he might have made his entrance riding a white stag.», *Ibidem*.

²⁰ Gary Jay Williams, *Our Moonlight Revels: A Midsummer Night's Dream in the Theatre*, Iowa, University of Iowa Press, 1997, p. 176.

²¹ Peter W. Marx, *Max Reinhardt*, in John Russel Brown, *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, New York, Routledge, 2008, p. 381.

²² Mara Fazio, *Regie Teatrali [...] cit.*, p. 95.

fino a trasformarsi in uno spirito etereo, giocoso e a tratti dispettoso, che si beffa degli amanti e degli eventi.

Nel film del 1935 Puck sarà il quindicenne Mickey Rooney, nel ruolo di piccolo selvaggio. Il mutamento della figura di Puck riflette l'evoluzione dell'interpretazione che Reinhardt dà al *Sogno d'una notte di mezza estate* nel corso degli anni: da spettacolo prevalentemente romantico e brillante a opera ambigua, dove sogno e incubo convivono.

Se molti di questi aspetti rimasero nelle repliche successive, non fu così per lo spettacolo di Boboli che si rivelò differente, fortemente influenzato dalla cornice idilliaca che lo ospitava e dagli artisti che ci lavorarono; è il caso di Titina Rota il cui immaginario, fantasioso e colorato, diede all'allestimento una tinta più leggera.

2. Il primo Maggio Musicale Fiorentino e il *Sogno* di Reinhardt.

Nel 1933 si svolse la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino che, come la Biennale di Venezia, nacque nell'ambito di un disegno di grandi manifestazioni culturali promosse dal fascismo. L'intento del regime, oltre a quello di incrementare il panorama teatrale italiano, era quello di far brillare le capitali d'Italia al pari delle sue vicine europee: Parigi, Londra, Berlino, Vienna. Il fascismo trovò nella cultura una grande alleata nella creazione di un consenso interno ed esterno e le dedicò un ruolo strategico nel suo programma.

Il Maggio Musicale, che di lì a pochi anni diventerà uno dei maggiori eventi musicali d'Italia, fin da subito si rivelerà un'occasione per rinnovare il repertorio e le tendenze italiane in ambito musicale. Il momento di "stasi" non riguardava solo il teatro ma riguardava tutto il panorama culturale della penisola e delle maggiori città d'arte. Anche Firenze, agli albori degli anni Trenta, stava attraversando un periodo di torpore culturale. Dalle colonne de «La Nazione», nel 1929, lo scrittore Ardengo Soffici parlava di una «morte culturale di Firenze», sollecitando una reazione da parte della politica locale; la risposta arrivò da Pavolini, il nuovo segretario federale del partito fascista fiorentino, che attuò un fitto programma politico culturale: attraverso l'arte e il turismo si voleva riportare la città agli antichi splendori. In quegli anni si assistette ad un grande fermento intellettuale che vide la nascita di nuove facoltà universitarie, di riviste e di circoli letterari, basti pensare all'attività di Ugo Ojetti e del Gabinetto Vieusseux diretto da Montale; si arrivò a parlare «della persistenza a Firenze di un'altra cultura, di un "Fascismo diverso", almeno negli anni cosiddetti del grande consenso»²³. Ma questa fu solo

²³ Moreno Bucci, *Le prime stagioni del «Maggio Fiorentino» (1933-34) – Appunti per una ricerca* in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, Firenze, De Luca Editore, 1979, p. 17.

una breve parentesi: ogni totalitarismo, assoggettando le arti all'ideologia, finisce per svuotale, ancorandole al solo pensiero dominante; negli anni Trenta la frattura tra l'Europa, dove fiorivano le avanguardie, e l'Italia, cristallizzata sul "neoclassicismo" di regime, era evidente²⁴. Soprattutto nell'ambito musicale, che è quello che più riguarda il Maggio Fiorentino, la distanza era abissale: mentre nel resto del vecchio continente cadeva il monopolio del sistema tonale e fiocavano sperimentazioni, in Italia si prediligevano grandi rappresentazioni tardoromantiche che conservavano quasi tutti i caratteri dell'Ottocento; dopo alcuni "sprazzi" negli anni Venti come il rumorismo di Luigi Russolo e alcune sperimentazioni futuriste, tutto rientrò nella norma e le avanguardie sparirono o vennero assorbite sotto un unico pensiero egemonico. Il fascismo non apportò nessun rinnovamento stilistico nell'ambito musicale italiano ma si limitò a celebrare e ricelebbrare i vari nomi della "tradizione" come Puccini e Mascagni. A testimoniare il clima di restaurazione, nel 1932 alcuni musicisti molto vicini al regime pubblicarono il «manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento», concepito da Toni e dove tra i vari firmatari spiccavano Respighi, Mulè, Pizzetti, Zandonai, Riccardo Pick-Mangiagalli (futuro direttore del conservatorio di Milano) e Guido Guerrini, direttore del conservatorio di Firenze. Il manifesto, di forte stampo conservatore e xenofobo, mostrava la preoccupazione che il bel repertorio italiano sparisse, inghiottito dalle tendenze moderniste:

Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati. Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni vecchia ed antica idealità artistica. [...] Cosa ne abbiamo ricavato? Delle strombazzature atonali e pluritonalità; dell'oggettivismo e dell'espressionismo che se n'è fatto, cosa è rimasto? [...] Il pubblico [...] non sa più qual voce ascoltare né qual via seguire s'è infiltrato nello spirito dei giovani musicisti un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell'arte. [...] L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere. [...] Qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso.²⁵

Lotta alla musica atonale, quella che in Germania era definita "musica degenerata", resistenza alle influenze straniere e ritorno al Romanticismo musicale: erano questi i punti cardine del manifesto che era espressione diretta e ben poco velata dell'indirizzo del regime; la battaglia dei musicisti italiani

²⁴ Anche la Germania visse una situazione simile: il regime nazista fu feroce oppositore delle idee moderniste ed espulse dal paese musicisti del calibro di Arnold Schoenberg e Kurt Weill, entrambi di origine ebraica. La musica atonale venne bollata come «musica degenerata» e bandita; lo stesso discorso fu applicato a tutte le arti. L'arte moderna venne bollata come «arte degenerata» (*Entartete Kunst*) e, in nome della difesa della classicità, artisti come Grosz, Kollwitz furono allontanati e le loro opere ritirate dai musei assieme a quelle di Picasso, Matisse, Braque, Gauguin, Van Gogh... La censura toccò anche l'architettura: nel 1933 il Bauhaus, trasferitosi da Weimar a Dessau a Berlino, fu costretto a chiudere.

²⁵ *Manifesto dei musicisti conservatori per un nuovo romanticismo*, in «Corriere della sera», 17 dicembre 1932. Il Manifesto venne pubblicato anche da «Il Popolo d'Italia» (Roma), dal «Corriere della sera» (Milano) e da «La Stampa» (Torino).

era la battaglia del partito, un ritorno alle passate grandezze italiane e la creazione di una musica nazionale che ne decantasse la gloria:

Italiani del nostro tempo [...] con una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano e presidia ed avvalora ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria. Il romanticismo di ieri [...] sarà anche il romanticismo di domani [...].²⁶

In questo piatto panorama musicale, la prima edizione del Maggio, seppur caratterizzata dalla preponderanza di opere tradizionali, grazie al contributo di alcuni artisti europei, si rivelò una piacevole sorpresa che aprì uno spiraglio verso un panorama più ampio. Sebbene fosse stato creato con un intento di propaganda e fosse strettamente legato al volere del partito, il Maggio Musicale Fiorentino si presentò subito come evento moderno e ricettivo, ritrovo di intellettuali e punto di incontro di tendenze e stimoli europei:

[...] nella formulazione «cultural-ideologica» di questo primo Maggio si avverte netta oltre la suddetta volontà di rinnovamento «ufficiale» anche una più sottile necessità di accogliere in questo rinnovamento non una ma tutte le tendenze «culturali» ufficializzate dalla scena europea del momento.²⁷

Nella prima edizione del 1933 ad un inizio “molto italiano” che vide il *Nabucco*, seguito da *Lucrezia Borgia* (scene di Sironi), i *Puritani* (scene di De Chirico), *Cenerentola*, *Vestale* e *Falstaff*, quasi tutti curati dall'attento Salvini, seguì un finale che apriva a una prospettiva internazionale e che vide all'opera i maggiori registi teatrali del momento: Reinhardt e Copeau. I due registi rappresentavano la linea europea ma rispecchiavano due modi di fare teatro opposti: il primo impegnato in uno scenografico allestimento del *Sogno d'una notte di mezza estate* nei magnifici Giardini di Boboli, il secondo in una intima e ascetica messa in scena del *Mistero di santa Uliva* nel raccolto chiostro quattrocentesco di Santa Croce; come commentò Silvio D'Amico: «se Reinhardt è un orgiastico, Copeau è un mistico; se Reinhardt punta allo spettacolo, Copeau cerca il dramma. La magnifica fede di Reinhardt nel Teatro Immortale è, sanno tutti anche questo, di natura splendidamente umana, quella di Copeau è di natura religiosa»²⁸. Il programma del primo Maggio si articolava in un arguto alternarsi di tradizione e innovazione:

Ecco dunque sogguardata la linea composita di questa «nuova proposta» spettacolare: più che di linea si può parlare di congegnatissimo equilibrio che si fa specchio delle maggiori tendenze scenografiche europee (anche se con qualche anno di ritardo) pur non disdegnando il tradizionalismo di alto livello.²⁹

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio* [...] cit., p. 10.

²⁸ Silvio D'Amico, *Maggio Fiorentino: «Il Sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli – La «Rappresentazione di Santa Uliva» messa in scena da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1470, 16 giugno 1933.

²⁹ Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio* [...] cit., p. 11.

Oltre alla musica, il Maggio era anche l'occasione per ammirare «le maggiori tendenze scenografiche europee», un modo per l'epoca di intendere la regia. Non essendoci ancora un concetto teorizzato di regia spesso si tendeva a parlare dell'impianto scenografico, senza guardare alla totalità della messa in scena³⁰. Il Maggio e la Biennale diventano scenario di preziose commistioni e sperimentazioni ed ebbero il merito di stimolare un dibattito nazionale sulla regia.

L'apporto di due registi internazionali riuscì anche a scuotere l'interesse del pubblico; come fece notare a posteriori Corrado Pavolini, al Maggio Musicale Fiorentino va riconosciuto il pregio di aver portato in Italia il regista «portatore della cultura militante»³¹ e di aver mostrato «questa nuova apparizione alla portata di tutti gli strati meno incolti»³². L' "apparizione" ridestò anche parte dell'élite teatrale italiana che si mobilitò per la prima edizione del Maggio Musicale, tra questi Silvio D'Amico, entusiasta di avere Copeau in Italia, e quelle che saranno le due figure di coordinamento del festival: Vittorio Gui, già direttore della Stabile Orchestrale Fiorentina dal 1928, e Guido Gatti. I due venivano dall'esperienza del Teatro Scribe (successivamente Teatro di Torino), dove rivestivano rispettivamente i ruoli di direttore e direttore artistico, ed erano stati artefici principali del suo rinascimento dopo un lungo periodo di crisi.

Il Festival nacque come successore della Stabile Orchestrale Fiorentina fondata nel 1929, che nel 1931 divenne a sua volta Ente Autonomo del Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II, dotato di un suo Comitato Generale, di una Commissione permanente di lettura, di una Commissione Direttiva e di una Direzione Artistica³³. Il riconoscimento ufficiale dell'orchestra fiorentina diede nuova linfa ai musicisti e a i politici locali che si mobilitarono per esibirla in un Festival; già dal 1931 se ne parlava ma l'annuncio ufficiale avvenne nel 1932, quando Mussolini fece stanziare dal governo 100.000 lire per un'edizione di prova. A causa di alcuni imprevisti, tra cui i lavori di riammodernamento del Teatro Politeama, l'inaugurazione venne definitivamente spostata al 1933.

L'indirizzo artistico più modernista e la linea politica smorzata che caratterizzarono la prima edizione furono il risultato di una fortuita combinazione di eventi che aveva portato alla costruzione di un Comitato "illuminato": innanzitutto l'assenza nelle commissioni di Alessandro Pavolini, segretario del PNF fiorentino, a causa di una chiamata a Roma per impegni del partito, in secondo luogo la

³⁰Questo equivoco trova riscontro in un articolo di Guido Salvini su «Comoedia» nel 1931: «Occorrerà ancora ripetere per l'ennesima volta che *messa in scena* non vuol dire *fare le scene*? E che scuola di messa in scena non ha nulla a che vedere con la scuola di scenografia? Sembra che sia utile ripeterlo giacché in questo equivoco cade sempre il pubblico italiano e molto spesso anche buona parte dei critici drammatici. Non so, ad esempio, se Reinhardt sappia disegnare, ma quello che è certo è che non hai mai fatto una scena in vita sua. [...] Quando un *metteur en scène* o un *régisieur* [*sic*], come si dice in Germania, ha una trovata scenografica, la scenografia non c'entra quasi per nulla.» in Guido Salvini, *Sul «Seminario teatrale» di Vienna (e altre considerazioni tristi)*, in «Comoedia», 5 – 15 aprile 1931.

³¹ Corrado Pavolini, *Scenografia e arti figurative in Cinquant'anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti edizioni d'arte, 1954, p. 95.

³² *Ibidem*.

³³ *Statuto dell'Ente Autonomo del Politeama Fiorentino*, pubblicato su Gazzetta Ufficiale l'1 ottobre 1932.

guida di un intellettuale come Ugo Ojetti che a sua volta chiamò Guido Maria Gatti come segretario generale. Gatti era di visioni musicali piuttosto ampie per il suo tempo, nel 1920 aveva fondato la rivista mensile *Il Pianoforte* (pubblicata fino al 1927) dove si dibatterono questioni di grande attualità, quali la crisi dell'opera, e ardite come l'atonalismo, la nuova musica francese, e il ruolo della musica nella cultura italiana.³⁴ Altra figura determinante per l'indirizzo del festival fu Guido Salvini, che aveva partecipato con Gatti e Gui all'esperienza del teatro di Torino; è in loro tre

[...] che si può trovare quel filo conduttore [...] che formò le scelte, indicò gli indirizzi artistici, musicali, teatrali e culturali del nuovo Maggio Musicale Fiorentino, resi diversi e inseriti in quella linea politica più «avanzata» e «modernista» che rappresenta uno di quei nuovi aspetti volti a fare di Firenze la «capitale dell'intelligenza italiana»³⁵.

La figura del Presidente, l'onorevole Carlo Delcroix, scrittore e invalido di guerra, legittimava l'operato del Comitato rendendolo più "rassicurante" (ad esempio, Guido Gatti non era molto allineato con il fascismo). Moreno Bucci sottolinea come il programma del primo Maggio nascesse in un raro momento di «ufficiosa tolleranza verso certi aspetti di modernismo»³⁶ che vide convivere l'orgoglio italico con un clima internazionalista; non a caso il grande assente dell'evento fu Mascagni, baluardo della tradizione e campione nazionale del regime. Firenze riuscì per un breve periodo a dissipare le nubi del provincialismo che gravavano sulle grandi manifestazioni e ad imporre una tregua tra conservatori e riformisti musicali, tra seguaci del regime e non, tra nazionalisti e internazionalisti. Fu comunque un armistizio provvisorio: nel 1938 con la promulgazione delle leggi razziali e con la conseguente esclusione ed espulsione dei musicisti ebrei e dissidenti, iniziò una fase oscurantista che culminò con nel '39 con l'allontanamento di Guido Gatti dalla direzione per incomprensioni politiche e artistiche.

Max Reinhardt dunque, ebbe la fortuna di arrivare in un momento artistico favorevole nel quale poté esercitare a pieno la sua libertà creativa, grazie anche al forte appoggio del suo collaboratore italiano Salvini. La decisione di chiamare Reinhardt era già stata presa nel 1932; l'accordo era avvenuto tramite la mediazione di Salvini che si era recato a Berlino; in ottobre Gatti scriveva a De Weerth:

Caro Signor De Weerth,
ho ricevuto il suo telegramma mentre mi accingevo per l'appunto a scriverle. Salvini, che ha parlato

³⁴ «L'attività e la figura del Gatti assumono grande rilievo nel panorama musicale italiano del Novecento. La sua formazione, pur poggiando sulle basi dell'idealismo crociano, non rinnegò apporti positivisticci e si aprì anzi alle più svariate esperienze critiche. La sua opera di divulgatore e promotore contribuì, grazie anche alla collaborazione con varie riviste straniere, a diffondere in un contesto europeo e internazionale la produzione dei grandi protagonisti della musica italiana novecentesca: F. Busoni, G.F. Malipiero, A. Casella, I. Pizzetti e, successivamente, G. Petrassi e L. Dallapiccola.», in [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-maggiorino-gatti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-maggiorino-gatti_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione 2 maggio 2017).

³⁵ Moreno Bucci, *Le prime stagioni del «Maggio Fiorentino» (1933-34) – Appunti per una ricerca* in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio [...] cit.*, p. 17.

³⁶ *Ibidem*.

lungamente con Reinhardt a Berlino, mi ha detto che in massima Reinhardt è d'accordo sulla messa in scena del *Sogno d'Estate* e sulla sua partecipazione a questa manifestazione. Reinhardt ha avuto, a mezzo di Salvini, una lettera ufficiale di invito firmata dall'Onorevole Delacroix alla quale spero abbia già risposto direttamente o stia per rispondere. A ogni modo, se Ella ha occasione di scrivermi, mi farebbe molto piacere se vorrà ricordarmi che aspettiamo un suo scritto di conferma. [...] Colgo l'occasione per ringraziarla ancora vivamente a nome del nostro comitato del suo autorevole e positivo interessamento alla nostra impresa e le porgo i miei cordiali saluti.³⁷

Non mancarono le recriminazioni rispetto alla scelta di due registi stranieri ma questo tipo di critiche non era raro in un clima fortemente improntato al nazionalismo. Nel marzo 1933 Silvio D'Amico scrive a Gatti:

[...] Ha sentito parlare di proteste fatte, o da farsi, in altissimo luogo, contro la scelta di due registi stranieri nei due spettacoli drammatici del "Maggio"?³⁸

La polemica sul ricorso ad autori e compagnie straniere non era nuova; da anni sui giornali si dibatteva della necessità di promuovere e incoraggiare artisti italiani. Nel 1926, Guido Cantini commenta sulle pagine di «*Comoedia*» il progetto di teatro di Stato di Pirandello e Giordani³⁹ e, pur auspicando la nascita di un teatro nazionale, pone come condizione quella di allontanarsi da qualsiasi concorrenza "estera":

Vorremmo soltanto che cotesto teatro drammatico di Stato fosse veramente un «Teatro italiano». Le opere straniere di cui l'Italia non ha mai saputo far a meno trovano sempre tanti e così benevoli ospiti, che ci pare inutile che ad essi si aggiunga anche lo Stato. [...] facciamo in modo che questa volta almeno gli autori italiani non debbano lottare contro la concorrenza straniera e non debbano trovarsi fra i piedi tutti i rompiscatole d'ogni paese. Ecco la nostra sola riserva.⁴⁰

Le proteste "in altissimo luogo" citate nella lettera si riferiscono molto probabilmente a discussioni interne al partito che tuttavia non mise becco sulla presenza di Copeau e Reinhardt lasciando campo libero a Gatti, D'Amico (che si occupò principalmente di *Santa Uliva*) e Salvini. Per D'Amico era sicuramente importante incentivare e promuovere il teatro italiano, ma l'apporto di registi stranieri di tale calibro non poteva che essere stimolante e ancora più interessante era vedere la stessa compagnia di attori italiani diretta da due registi diversi⁴¹.

³⁷ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Ernest De Weerth, 29 ottobre 1932, (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 150).

³⁸ Lettera di Silvio D'Amico a Guido Maggiorino Gatti, Roma, 6 marzo 1933, lettera dattiloscritta firma originale, carta intestata «*La Tribuna*», (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 86).

³⁹ Dopo un lungo soggiorno in Germania nel 1925, Pirandello iniziò ad accarezzare l'idea di creare un teatro nazionale in patria. Nel 1926, insieme all'impresario teatrale Paolo Giordani, presentò a Mussolini un progetto per la creazione di un teatro drammatico nazionale di Stato, progetto che, tuttavia, non ebbe seguito.

⁴⁰ Guido Cantini, *Il teatro drammatico di Stato*, in «*Comoedia*», 20 dicembre 1926.

⁴¹ «[...]Tanto più che nella presente occasione l'esperimento offriva un singolare interesse: perché se più volte si erano visti fra noi i risultati ottenuti, in bene ed anche in male, da un regista straniero a capo d'un dato gruppo di attori italiani, questa è la prima volta che abbiamo potuto vedere, a quarantott'ore di distanza, lo stesso gruppo di attori nostri, diversamente istruito, atteggiato e plasmato da due maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e metodo, come

Il Comitato del Maggio fiorentino, che per mettere in scena i suoi sei spettacoli musicali è naturalmente ricorso ad artisti, scenografi e direttori italiani, ha fatto eccezione per i due suoi spettacoli drammatici, Max Reinhardt per il *Sogno d'una notte di mezza estate* e Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva*. [...] Nomi, come si vede, di gran classe; astri di prima grandezza, davanti ai quali noi siamo stati lietissimi di ritirare, fin dal primo momento, le riserve, fatte altre volte, e su questa stessa rivista, circa l'abuso di visite straniere al nostro Teatro drammatico.⁴²

A Salvini non spettò solo il compito di interprete (parlava un ottimo tedesco) e assistente alla regia dei registi stranieri (Copeau, Reinhardt ed Ebert) ma di coordinamento dell'intero programma. È interessante notare come la sua figura non corrispondesse a semplice *régisiseur* ma come egli fosse capace di far fronte a svariate esigenze; per la prima edizione del Maggio egli si occupò della «regia di *Lucrezia Borgia*, *Cenerentola* e dei *Puritani*, dei bozzetti delle scene e dei costumi di *Cenerentola*; dell'assistenza al signor Ebert per la messa in scena di *Nabucco* e della *Vestale*, organizzazione della compagnia drammatica del *Sogno d'una notte d'estate* e del *Mistero di Sant'Uliva*, assistenza al prof Max Reinhardt per la messa in scena del *Sogno d'una notte d'estate*, coordinamento tecnico durante il periodo preparatorio del Maggio Musicale Fiorentino, direzione generale dell'allestimento scenico per tutti gli spettacoli che fanno parte del programma del Maggio Musicale Fiorentino»⁴³. Il tutto per 22.000 lire più rimborsi⁴⁴, un compenso davvero basso se paragonato alla mole di lavoro assegnatogli. Come egli stesso fece notare a Pavolini, il Maggio pagava i registi stranieri 100 lire al giorno⁴⁵ («pagate ai vostri direttori di scena lire 100 al giorno, 6.000 per due mesi quindi 22.000»⁴⁶) per la sua prestazione di sette mesi egli, in confronto, veniva pagato poco più che un operaio:

[...] per la preparazione della compagnia il coordinamento scenico e la preparazione dell'allestimento io ho lasciato dal settembre del 1932 all'aprile del 1933 un dossier di circa duecento lettere scambiate fra Gatti e tutti i fornitori, artisti, bozzettisti ecc. ammettendo di essere ricompensato, come un qualsiasi piccolo impiegato a lire 600 al mese, per 7 mesi, la cifra ammonterebbe a 4.200 lire. Il totale della somma che il mio lavoro sarebbe costato l. 36.200 se suddiviso per varie persone. Io considero la cifra più forte quella della direzione dell'allestimento scenico durante la stagione, incarichi per cui ad esempio alla Scala si danno lire 60.000 a Caramba, cioè lire 10.000 al mese.⁴⁷

il Reinhardt e il Copeau.» in Silvio D'Amico, *Maggio Fiorentino: «Il sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1933.

⁴² Silvio D'Amico, *Maggio Fiorentino: «Il sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1933.

⁴³ Lettera del Duca Simone di San Clemente, Presidente della Commissione spettacoli, a Guido Salvini, Firenze, 15 aprile 1933 (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 178).

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Nel 1933 100 lire corrispondevano a 110, 93 euro. http://www.infodata.ilsole24ore.com/2015/04/14/se-potessi-avere-calcola-il-potere-dacquisto-in-lire-ed-euro-con-la-macchina-del-tempo/?refresh_ce=1 (ultima consultazione 9 giugno 2017).

⁴⁶ Lettera di Guido Salvini ad Alessandro [?] Pavolini, Firenze, 16 luglio 1933 (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 174).

⁴⁷ Lettera di Guido Salvini ad Alessandro [?] Pavolini, Firenze, 16 luglio 1933 (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 174).

Salvini non era stipendiato come un regista, sebbene il suo lavoro fosse quello e molto di più. Questo forse è da imputare al fatto che in Italia i compiti del regista non fossero ben definiti, il suo status non riconosciuto. Diverso trattamento spetta ai registi stranieri, la cui prestazione artistica viene pagata profumatamente. Non è chiaro se Reinhardt sia stato pagato 100 lire al giorno come citato nella lettera precedente o se si accontentò di un “rimborso spese” come afferma una lettera del Commendatore Passigli l’anno seguente (cosa che accadde anche per la sua prestazione alla Biennale di Venezia):

Si dichiara che al Prof. Dott. Reinhardt per la Stagione del Maggio Musicale Fiorentino 1933 e particolarmente per la sua opera di regista dello spettacolo “Il Sogno d’una notte di mezza estate”, non fu corrisposto alcun onorario ma il solo rimborso delle spese effettive di permanenza a viaggi.⁴⁸

Nel Preventivo Finanziario Provvisorio del maggio Musicale Fiorentino⁴⁹ alla voce “3 registi” (Reinhardt, Ebert e Copeau) corrisponde un importo di lire 40.000, dunque questa ipotesi è plausibile. D’altronde Reinhardt farà lo stesso alla Biennale di Venezia, quando per il suo *Mercante di Venezia* gli sarà corrisposto, a quanto dicono i bilanci, il solo rimborso delle spese di viaggio e permanenza a Venezia.

Il primo Maggio Musicale fu un evento molto dispendioso per l’epoca; oltre ai vari spettacoli al chiuso e all’aperto vi furono esecuzioni sinfoniche e concerti da camera a cui si aggiunsero il I Congresso internazionale di Musica (che costò 72.742, 20 lire), al quale parteciparono personalità del calibro di Strauss, Bloch, Stravinski, e una Mostra di Liuteria (6.238, 45 lire). La spesa totale ammontò a 2.834.732, 96 lire.⁵⁰ L’investimento maggiore però riguardò gli allestimenti: la voce “scene, costumi e attrezzi”, già nel bilancio preventivo, ammontava a 600.000 lire, seguita dalla voce spesa “coro e direttore coro” che ammontava a 200.000 lire.⁵¹ L’intervento pubblico fu massiccio: la Cassa di Risparmio e l’Azienda autonoma del Turismo stanziarono 200.000 per finanziare l’evento e, come per la Biennale, furono stipulati accordi con le Ferrovie per biglietti ridotti al fine di incrementare l’affluenza di turisti. Il Maggio costò più della Biennale ma questo era facilmente prevedibile dato che Venezia ospitava principalmente teatro di prosa e che al Maggio spettava il primato della stagione lirica e sinfonica; affinché le due manifestazioni non entrassero in concorrenza infatti, si era deciso di differenziarle: Venezia doveva essere la capitale del teatro e Firenze quella della musica.⁵²

⁴⁸ Lettera del Commendatore Alberto Passigli a [?], 6 maggio 1934 (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 167).

⁴⁹ Bilancio provvisorio, Preventivo Finanziario Provvisorio del maggio Musicale Fiorentino, (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 163).

⁵⁰ Moreno Bucci, *Le prime stagioni del «Maggio Fiorentino» (1933-34) – Appunti per una ricerca* in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio [...]*, cit., p. 18.

⁵¹ Bilancio provvisorio, Preventivo Finanziario Provvisorio del maggio Musicale Fiorentino, (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 163).

⁵² Tra le varie richieste, tutte esaudite dal Governo, troviamo: «che Venezia rinunciaste, durante la Biennale, ad ogni attività musicale o quanto meno la riducesse ad un programma di musica e di piccole opere da camera così da lasciare a Firenze l’esclusività delle grandi manifestazioni sinfoniche e liriche...» in Moreno Bucci, *Le prime stagioni del «Maggio*

2.1. L'allestimento nei Giardini di Boboli.

Lo scenario scelto per il *Sogno d'una notte di mezza estate* furono gli splendidi Giardini di Boboli, reggia medicea, emblema del giardino rinascimentale italiano. Nonostante fossero nel pieno centro di Firenze, alle spalle di palazzo Pitti, essi si rivelarono una perfetta cornice bucolica per il *Sogno* di Reinhardt, sebbene la scelta del luogo non si rivelò semplice. I sopralluoghi di Reinhardt, a causa dei diversi impegni portati avanti dal regista, non gli permisero di recarsi a Firenze se non in marzo,⁵³ con grande apprensione di Gatti che ben sapeva che l'allestimento sarebbe stato molto laborioso:

Sehrgeehrter herr professor [sic]

Ho veduto ieri il signor Ernest De Weerth il quale mi ha riferito della sua intenzione di ritardare sino ai primi di marzo la sua venuta in Italia. Prendo nota di questa sua decisione ma mi permetto tuttavia di farle notare che un ulteriore ritardo potrebbe essere dannoso alla preparazione del "Sogno d'una notte d'estate", soprattutto per quanto riguarda la scelta e il luogo preciso in cui quell'opera dovrà essere rappresentata. Come Ella può ben comprendere, in seguito alla sua scelta sarà necessario prendere disposizioni di diverso genere riguardo alla sistemazione del pubblico, sugli accessi e della scena, e sarebbe dunque desiderabile che fossero fissati al più presto sul luogo della rappresentazione [...].⁵⁴

A seconda della scelta di Reinhardt bisognava progettare il palco, gli ingressi del pubblico e la disposizione delle scene, e questo non era facile in un giardino esteso come quello in questione. La rosa di scelte di Reinhardt era molto ampia: i Giardini di Boboli si sviluppano su diversi livelli e al loro interno presentano piazzali come, ad esempio, il famoso piazzale del Nettuno. Sul primo livello, appena entrati, alle spalle del Palazzo, vi è addirittura un anfiteatro all'aperto che inizialmente fu proposto a Reinhardt per il suo allestimento.

Egregio signor Presidente,
la ringrazio molto per la sua lettera gentile, la quale il signor regisseur [sic] Salvini è stato tanto amabile di trasmettermi [sic]. Il piacere di poter fare una rappresentazione del *Sommernachtstraum* in un luogo così bello come gli Giardini di Boboli, è tanto più grande per me come so apprezzare [sic] l'onore dell'invitazione [sic] del Maggio Musicale Fiorentino, e l'accetto con piacere. Ho parlato con il signor regista Salvini anche riguardo alla questione se è giusto l'Anfiteatro Antico e adatto come scena per il *Sommernachtstraum* o se si dovrà cercare un altro luogo nei Giardini di Boboli. Abbiamo deciso finalmente che cercheremo insieme il luogo più adatto quando verro [sic] a Firenze io stesso. In

Fiorentino» (1933-34) – Appunti per una ricerca in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, Visualità del Maggio [...] cit., p. 19.

⁵³ «= Die tiefgehenden umwaelzungen die sich auch in meinen instituten folhenschwer auswirken und meine zeit restlos absorbieren verhinderten bisher zu meiem aufrichtigen bedauern die erledigung ihrer geschaezten anfragen ich bitte das in anbetracht der zeitumstände zuverstehen ich hoffe zuversichtlich.», telegramma originale di Max Reinhardt al Segretario Generale Guido Maggiorino Gatti, Firenze, Politeama, 19 febbraio 1933, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 38, documento 299).

⁵⁴ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Max Reinhardt, Firenze, 10 gennaio 1933, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 302).

più il Signor Salvini è informato della mia intenzione riguardo agli attori ecc. A lui ho mandato in più un libro del *Sommernachtstraum* [...].⁵⁵

Reinhardt, che non amava le soluzioni facili, scartò l'opzione dell'Anfiteatro: se avesse voluto una struttura preesistente, tanto valeva farlo in un teatro. L'Anfiteatro, che sovrasta la facciata posteriore di Palazzo Pitti, è un grande spiazzo circondato da alberi, con ai lati delle gradinate in pietra per il pubblico. Negli anni era stato protagonista di spettacoli fastosi con grandi adunate di popolo: balletti, coreografie e naumachie: era il luogo teatrale del giardino per antonomasia. Cipriano Giacchetti commenta così la scelta di Reinhardt di scartarlo:

[...] la sua vastità impedisce appunto la comunanza degli spettatori con la poetica vicenda [...] questa volta non era il caso di tentare qualcosa di simile. Il *Sogno* ha bisogno di un pubblico raccolto e di uno scenario limitato dove il protagonista ha da essere il bosco entro il quale si svolgono tutte le bizzarrie e le avventure e i sogni d'una notte incantata.⁵⁶

Ancora una volta il bosco incantato è il protagonista; l'intento di Reinhardt è quella di circoscrivere lo spettacolo in uno spazio più intimo in modo da facilitare l'illusione, la magia di un luogo incantato.

Bisognava prendere in considerazione molti aspetti: l'acustica, lo spazio per il pubblico, l'accessibilità e la prospettiva. Dopo alcuni sopralluoghi con Salvini, Reinhardt si focalizzò sulla zona a ripiani erbosi circostante la lunga scalea che dalla vasca del Vivaio, con al centro la statua del Nettuno, porta alla statua dell'Abbondanza: non un solo piazzale, ma più livelli, comprese la scalinata che li unisce, erano coinvolti nell'allestimento. Il luogo prescelto, seppur insolito, permetteva di creare uno sfondo che mostrasse lo sviluppo ascensionale dei giardini:

[...] La fantasia non ha bisogno di far sforzi per immaginare, attraverso questa musica di versi, i ripiani erbosi adorni di antiche querce che s'innalzano a formare lo scenario naturale del *Sogno di una notte d'estate* fra il Nettuno forcuto di Stoldo Lorenzi e la giambolognesca statua della Dovizia che culmina e corona con sapienza questo fondale d'eccezione: intorno, spalliere odorose di timo e mortella, lecci, lentischi e bossoli chiudono il teatro di una verdeggiante cintura.⁵⁷

Purtroppo è rimasta solo una foto della messa in scena ma, dai documenti della questura che autorizzano i lavori di adattamento, è possibile ricostruire parte della disposizione scenica. Il 30 maggio 1933, il giorno precedente la prima del *Sogno*, la commissione di vigilanza sui teatri e cinematografi si era recata nei Giardini

[...] per verificare se i lavori di adattamento fattivi per gli spettacoli all'aperto presentino sufficienti garanzie di sicurezza. Si è, quindi constatato, che nel prato superiore dell'anfiteatro, è stata costruita l'ampia platea in legno le cui condizioni generali di stabilità, eccettuato le prescrizioni di cui appreso, presentano in massima sufficienti garanzie di stabilità. Nel centro del lato posteriore della detta platea è

⁵⁵ Lettera di Max Reinhardt a Guido Maggiorino Gatti [?], Berlino, 8 novembre 1932, lettera originale dattiloscritta, firma di Max Reinhardt, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 303).

⁵⁶ Cipriano Giacchetti, *Il «Maggio Fiorentino»*. *Il «Sogno shakespeariano e Santa Uliva»* in «Comoedia», maggio 1933.

⁵⁷ *Ibidem*.

stato costruito il palco reale⁵⁸ al quale si accede da scala e corsia separata ed anche esso presenta in massima buone garanzie di sicurezza.⁵⁹

L'azione dunque, non si inoltrava all'interno dei Giardini ma si svolgeva quasi al loro ingresso; il giardino piuttosto serviva da arco scenico, racchiudeva lo spazio d'azione in una cornice naturale: «l'arco verde dei colli che si allarga dietro palazzo Pitti è il palcoscenico per il *Sogno d'una notte d'estate*, palcoscenico che ha per quinte, ma non per limiti, quattro lecci secolari di vasta e aspra chioma tonda, fino alla statua dell'Abbondanza del Giambologna...»⁶⁰. Silvio D'Amico sembra apprezzare la scelta insolita del regista capace di individuare, in uno spazio poco utilizzato, un grande potenziale scenico, dato soprattutto dalla presenza dinamica della scalea tra i due piazzali:

[...] La genialità del regista s'è anzitutto rivelata nello scegliere – invece del luogo che gli era stato dappriincipio come ambiente dello spettacolo: l'Anfiteatro di Boboli -, un altro luogo d'apparenze infinitamente più semplici, la scalea che va dal “Vivaio” porta alla statua dell'Abbondanza. Da questo elemento «scala» così caro a Craig e ad Appia, fiancheggiato da due declivi erbosi e, in primo piano, da due lecci come due quinte naturali, Reinhardt ha tratto, grazie alla magia delle luci, tutto quanto era pensabile e impensabile: ha creato il bosco incantato, e ci ha mostrato il *Sogno*.⁶¹

La scala ha una funzione fondamentale nella suddivisione dello spazio scenico, grazie a essa lo spettacolo risulta dinamico in quanto permette continui movimenti dall'alto verso il basso e viceversa. Anna Pinazzi, affidandosi al *Regiebuch* di Reinhardt, piuttosto attendibile perché egli era solito realizzare minuziosamente i suoi spettacoli come li aveva immaginati, spiega la suddivisione spaziale dello spettacolo:

La scena si divide in tre spazi scenici: 1 – superiore, da dove avvengono le entrate principali e dove è posta l'orchestra (invisibile); 2 – medio, con pendii erbosi comunicanti; 3 – inferiore (spazio scenico principale) con alberi e arbusti, ampio, a semicerchio, al quale si accede dall'alto, dal basso, da destra, da sinistra. Nel mezzo una scala.⁶²

⁵⁸ Probabilmente si trattava di un palchetto riservato ai reali e alle autorità, presenti in gran numero alla prima: «Allo spettacolo bellissimo assisté ieri sera dal principio alla fine S.A.R la Principessa di Piemonte. [...] La principessa, col seguito e le autorità, prese posto nel palco a Lei riservato mentre al suono di Giovinezza si rinnovarono le manifestazioni al suo indirizzo; col Principe e la Principessa Myrto accompagnavano S.A.R la Principessa di Piemonte, il Principe e le Principesse di Grecia, la principessa Elena di Romania, il Conte Paolo e Contessa Guicciardini, il Marchese d'Ayeta, il Principe Roberto Strozzi e Principessa Berta Strozzi, Contessa Beatrice Pandolfini, S.E il Prefetto gr.uff. Dottor Maggioni, il Conte Senatore Giuseppe Della Gherardesca, il Segretario Federale e membro del Direttorio Nazionale dottor Alaessandro Pavolini [...]» in Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno di una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli* in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

⁵⁹ Documento originale della Questura di Firenze con firma autografa (non leggibile) e bollo questura, Firenze, 30 maggio 1933, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 165).

⁶⁰ Renato Simoni, Senza titolo, in «Corriere della sera», 31 maggio 1933 (microfilm quotidiani 1933, Biblioteca delle Oblate, Firenze).

⁶¹ Silvio D'Amico, *Maggio Fiorentino: «Il Sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1470, 16 giugno 1933.

⁶² «Questa e le successive citazioni del copione sono tratte dal *Regiebuch* con testo del *Sogno* in italiano per l'edizione di Firenze conservato al M.Reinhardt Forschung – und Gedenkstätte di Salisburgo», Anna Pinazzi, *Reinhardt Max* in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio* [...] cit., p. 239.

È interessante notare come, sebbene Reinhardt avesse sempre cercato di combattere l'impostazione teatrale tradizionale con il palco girevole e con allestimenti all'aperto, la visione dello spettacolo di Boboli apparisse frontale vista la posizione della platea; ma si trattava comunque di uno spettacolo all'aperto, senza quinte, senza sipario e senza mura: lo sguardo del pubblico poteva dunque spaziare. La platea, costruita tra il Vivaio e il pendio erboso, dava infatti verso un palco dove si svolgeva perlopiù tutta la scena; le scale e i piazzali servivano solo per qualche entrata e le piattaforme e i vari dislivelli non erano "agiti" ma servivano per dare profondità e movimento allo sfondo:

[...] Come a teatro, lo spazio destinato alla rappresentazione è neutro: i vari piani erbosi e la scala non vengono utilizzati (o almeno solo parzialmente) come luoghi di per sé rappresentativi, come luoghi deputati. Le azioni principali, sia che avvengano nel bosco che al palazzo di Teseo si svolgono tutte nello stesso spazio, quello inferiore vicino al pubblico, lo spazio corrispondente al 'palcoscenico' appunto.⁶³

L'uso degli spazi è peculiare e simbolico: nelle scene nel palazzo la corte si muove sulle scale dall'alto verso il basso, sempre sulla scala e sullo spazio scenico sopra di loro avvengono le danze di fiaccole e di candelabri che accompagnano le entrate di Teseo e Ippolita: «per le tre scalee, il folto corteo, con in testa i promessi sposi, discende solenne alla luce fantastica delle torce, che giocolieri abilissimi volteggiano con effetti di luce suggestivi. I cortigiani si schierano, a gruppi, su per i gradini e nel prato, a piè delle scalee, si soffermano Teseo e Ippolita...»⁶⁴ Gli altri personaggi "non regali" non entrano mai dalla scala ma a raggera dai lati, restando attorno alla scala. Questo fa supporre che la scala corrispondesse simbolicamente al palazzo. Gli artigiani filodrammatici, nel mettere in scena la commedia *La pietosa storia di Piramo e Tisbe* si dispongono «in un prossimo e ameno bosco, probabilmente la parte verde ai lati della scalinata «che a destra e sinistra è fiancheggiata da pendici erbose e boschetti d'arbusti»⁶⁵, dove, per l'appunto, si danno convegno le fate con a capo Oberon e Titania loro sovrani»⁶⁶. Nelle scene nel bosco queste suddivisioni si annullano e subentra il mondo di fantasia senza regole: lo spazio viene unificato da una nebbia argentea e tutti i personaggi si muovono liberi e disordinati.

Reinhardt seppe approfittare intelligentemente dello spazio dei Giardini di Boboli, ne fece un allestimento originale che non aggiungeva nulla al luogo preesistente, ma che trovava la sua forza nei già perfetti equilibri del giardino:

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

⁶⁵ Silvio D'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L'Idea Nazionale», 2 giugno 1933.

⁶⁶ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

[...] Basta uno sguardo attorno e si capisce subito, come Max Reinhardt abbia saputo sfruttare questa grandiosità di linee architettoniche, che gli permettono di dare alle sue composizioni plastiche aria, spazio, luce per un respiro veramente ampio e una profondità non illusoria, come fra quattro mura, ma veramente reale e tangibile.⁶⁷

Lo spazio scenico, seppur all'aperto, non risulta dispersivo; grazie alla maestria di Reinhardt lo sguardo dello spettatore è guidato dove si svolge l'azione, racchiusa in una riuscita cornice naturale senza quinte né sipario. Il risultato è una perfetta unità scenica, difficile da ottenere in un'opera dalla trama frammentata, ricca di personaggi e cambi di scena. Reinhardt decide di non dividere nettamente scene e personaggi e adotta una sorta di scena simultanea:

[...] l'illustre regista tedesco si è valso dei greppi e delle scalinate, dei cespugli e dei prati per dare alla scena un'unità e una varietà simultanee, distribuendo nell'ampio palcoscenico i diversi personaggi, che l'autore aveva necessariamente divisi, costretto a mostrarli alternativamente. Invece in quella grandiosa scena fissa regista e pubblico li hanno sempre tutti sotto mano e, mentre l'azione, di per sé frammentaria, si amalgama e si raccoglie in una organicità stupenda, le quattro vicende: l'idilliaca, la fantastica, la burlesca e la storica si integrano fra loro con insospettati effetti di equilibrio e armonia.⁶⁸

Anche questa volta Reinhardt fa un utilizzo drammaturgico della luce, grazie alla quale nasconde il superfluo e illumina il centro dell'azione che fluisce libera, di scena in scena, senza brusche interruzioni. Probabilmente, per illuminare solo determinate porzioni dello spazio scenico, Reinhardt si servì di proiettori, come faceva già dal 1910⁶⁹. È sui ripiani erbosi e tra gli arbusti che prendono vita le coreografie di Angela Sartorio, conosciuta da Reinhardt un anno prima, e fortemente voluta dal regista per lo spettacolo fiorentino.⁷⁰ Le danze erano una parte importante nello spettacolo di Reinhardt: avevano una funzione narrativa, accompagnavano le scene principali (come la danza di fiaccole durante il corteo nuziale di Teseo e Ippolita) e fungevano anche da preziosi intermezzi tra una scena e l'altra. Reinhardt curò personalmente la scelta del numerosissimo corpo di ballo, composto anche da bambine del Teatro della Fiaba nel ruolo di fatine. La prima ballerina fu l'italiana Bianca Gallizia, il primo ballerino Carletto Thieben e un ruolo di spicco spettò a Nini Thelaide, danzatrice danese molto amata da Reinhardt, che aveva già danzato nel *Sogno* a Berlino, Vienna e Salisburgo. Anche in questo caso possiamo vedere come Reinhardt pretendesse ciò che egli riteneva più soddisfacente e fosse irremovibile su determinate scelte; insistette quindi affinché la Thelaide, per lui «il meglio possibile»,

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ «À partir de 1910 Reinhardt utilise des projecteurs très puissants, qui mettent en évidence des figures ou des groupes d'une façon significative en les détachant de l'ambiance générale de la scène.» in Cristina Grazioli, *Éclairage et dramaturgie de la lumière dans les mises en scène de Max Reinhardt*, in corso di pubblicazione.

⁷⁰ «[...] Ha fatto la conoscenza della Signorina Angiola Sartorio [cit] a Salszburg e ha parlato con essa due serate intere del tutto. Hanno trovato insieme alcuni dettagli che il professore Reinhardt vuole già adesso dare ad intendere.» Lettera di Auguste Adler, segretaria di Reinhardt, a Guido Maggiorino Gatti, (senza data), lettera dattiloscritta in italiano, firma originale (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 286).

potesse avere un ruolo importante nello spettacolo fiorentino. Il direttivo del Maggio aveva già pensato ad un corpo di ballo italiano ma dovette cedere alla richiesta di Reinhardt:

[...] La signorina Sartorio conosce molto bene la signorina Thelaide e sa quanto meravigliosa è la qualità della sua danza ed è certa che sarebbe un effetto speciale [*sic*] di averla come danzatrice. Il professore Reinhardt non dubita che esistono [*sic*] anche molte altre ballerine eccellenti come la Thelaide ma che non si troverà un'altra adatta a questa parte speciale come essa perché oltre alla sua facoltà artistica di ballare, ha la grazia di una fanciulla giovinissima ed è assioma del professore Reinhardt che nella sua distribuzione delle parti si deve sempre prendere il meglio possibile perché allora il risultato è anche il meglio. Inoltre la signorina Sartorio dice che ci sono soli differenti che non potranno essere ballato [*sic*] tutti della stessa danzatrice, dunque sarà possibile senza difficoltà di far ballare anche un'altra [*sic*] ballerina.⁷¹

I costumi richiesti da Reinhardt erano 123, dunque in scena vi erano moltissimi danzatori che dovevano essere coordinati alla perfezione. Le fate e le creature del bosco si muovevano incessantemente rincorrendosi, nascondendosi, allacciandosi in girotondi⁷²:

[...] sulle aiuole correvano, senza toccar l'erba, le fate vestite di cielo; appiattati dietro gli arbusti, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti. E danze s'intrecciavano, al suono delle note di Mendelssohn [...].⁷³

Le parole di Silvio D'Amico descrivono un bosco animato da un moto incessante, reso vivo e vibrante dal continuo movimento giocoso e ipnotico delle creature del bosco. La coreografia traccia i contorni di un'immagine di bosco nordico incantato, posseduto e abitato in ogni fronda; la recensione di Bucciolini la descrive quasi come fosse un dipinto:

[...] La parte coreografica, che deriva più che altro dai motivi fantastici del mondo invisibile, è stata curata con larghi effetti pittorici, sì da offrire quadri e visioni d'un armoniosa suggestione. Le danze degli elfi e delle fate sono apparse d'una incomparabile bellezza.⁷⁴

La descrizione di Bucciolini si concentra principalmente sull'aspetto visivo confermando un certo pregiudizio di una parte della critica italiana che classificava Reinhardt come il regista del *décor* e dell'opulenza visiva. Questo giudizio era spesso limitante in quanto impediva di valutare complessivamente le regie di Reinhardt e si concentrava solo sulla scenografia:

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² «[Titania], tanto è lieta e felice di questa sua conquista... asinina, che chiama a sé le fate, fa intonar loro canti e accennar danze e al passo saltellante di un girotondo se la fa condurre sotto il discreto suo pergolato.» in Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

⁷³ Silvio D'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L'Idea Nazionale», 2 giugno 1933.

⁷⁴ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

L'allestimento scenico alla Reinhardt è considerato gonfio, sfarzoso, scrupoloso nel curare il particolare, ricco di luci, capace di strappare un grido di meraviglia alle folle, ma privo di anima, sontuoso ma freddo.⁷⁵

Anche Bragaglia, seppur riconoscesse a Reinhardt il merito di «rendere con vigore e alta suggestività il senso riposto dell'opera d'arte» non mancava di criticarlo per la ricchezza, a suo avviso eccessiva, della messe in scena: «Dove, a nostro avviso difettava il tedesco [Reinhardt] è quando si abbandonava all'amore per la colossalità sbalorditiva e agli spettacoli da piazza o da arena. [...] La pompa di queste rappresentazioni non può raggiungere la finezza e il gusto sofisticato preferito ai tempi d'oggi.»⁷⁶

Apparentemente D'Amico cadrà nella stessa facile valutazione, parlando dello spettacolo di Boboli infatti, commenta: «era sin troppo facile prevedere che il magico, colorito e prestigioso Reinhardt avrebbe visto, nel *Sogno*, soprattutto il pretesto a una spettacolosa *féerie*»⁷⁷; ciononostante il suo giudizio non sarà riduttivo. Egli, seppur, parlerà di trasposizione visiva del dramma riconoscerà l'opera del regista nella sua totalità:

L'opera di Reinhardt [...] non tanto si presta ad essere paragonata a quella di chi, per volgarizzare mettiamo Dante, ne recita i canti, quanto a quella di chi ne trae dei bei quadri. Quadri ne' quali l'interprete s'è studiato di tradurre, genialmente, Dante, com'egli lo sente e lo vede: ma quadri suoi più che di Dante.⁷⁸

Reinhardt dunque si era fatto interprete di Shakespeare e, come rileva D'Amico, ne aveva dato una sua visione creando, a partire dal dramma shakespeariano, una seconda opera.

Le musiche di Mendelssohn, immancabili in ogni edizione del *Sogno* di Reinhardt, accompagnano con discrezione lo svolgersi del dramma anche se gli intermezzi sono numerosissimi: la partitura del 1843 per l'allestimento previsto da Ludwig Tieck era stata scritta, infatti, pensando a una suddivisione della commedia in cinque atti (Reinhardt l'aveva ridotta due). Tuttavia la musica non prende mai il sopravvento sull'azione ma funge piuttosto da amplificatore dell'ambiente di fiaba e di mistero che si respira nel corso della rappresentazione. Gli undici brani⁷⁹ intervallano e accompagnano le parti recitate: le danze con fiaccole e candelabri animano l'*Overture* e la *Marcia Nuziale*, delicati assoli, come quello della prima fata durante lo *Scherzo* e quello della ballerina farfalla durante il *Notturmo*, sottolineano i momenti poetici. Le musiche sembrano nascere per magia dalle profondità del giardino,

⁷⁵ Raimondo Collino Pansa, *La vita teatrale in Germania. Lettera da Berlino*, in «Comoedia», 20 luglio 1926.

⁷⁶ Anton Giulio Bragaglia, *Siamo ai bilanci di Reinhardt*, in «Il lavoro fascista», 17 settembre 1931.

⁷⁷ Silvio D'Amico, *Maggio Fiorentino: «Il sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1933.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, composto nel 1843, dura circa quaranta minuti: *Overture - Allegro molto* (circa 12 minuti), *Scherzo - Allegro vivace* (circa 5 minuti), *Marcia degli Elfi - Allegro vivace* (circa 1 minuto 30 secondi), *Coro degli Elfi: Ye spotted snakes - Allegro ma non troppo* (circa 4 minuti), *Intermezzo - Allegro appassionato* (circa 2 minuti), *Notturmo - Con moto tranquillo* (circa 6 minuti), *Marcia nuziale - Allegro vivace* (circa 4 minuti), *Prologo* (circa 20 secondi), *Marcia funebre - Andante comodo* (circa 1 minuto), *Danza bergamasca - Allegro molto* (circa 1 minuto 30 secondi), *Finale: «Through this house give glimm'ring light» - Allegro molto* (circa 5 minuti).

non a caso Reinhardt decise di nascondere l'orchestra posizionandola nell'oscurità, sotto la statua della Dovizia: Bucciolini parla di un'orchestra nascosta fra le foglie di un leccio da dove provengono «aggraziate melodie come lontane misteriose voci dalla campagna».⁸⁰ Questo accorgimento esalta l'illusione di trovarsi in un luogo incantato, la musica assume una “funzione atmosferica”, sottolinea D'Amico, fondendosi con la natura e diventando un tutt'uno con lo spazio, con la luce e con i danzatori.

[...] la Stabile Orchestra fiorentina, sotto la direzione del maestro Gui⁸¹, dà il concorso inestimabile della musica mendelssoniana a questa rappresentazione che è, veramente, tutta musica di suoni, di colori e di parole...⁸²

Per Reinhardt la musica è un elemento fondamentale di coesione, gli permette di costruire un'opera unitaria all'interno della quale tutti gli elementi si muovono in armonia. Il regista era intervenuto anche sulla partitura originale della musica per meglio adattarla alle esigenze della scena. La versione modificata fu inviata a Firenze dalla segretaria del regista affinché l'orchestra italiana potesse provarla:

[...] Finalmente ho di [sic] aggiungere che la partitura d'orchestra fu già mandata a Firenze. Il direttore d'orchestra del Josefstadteather a Vienna, signor Hudec, che ha già spesse volte dirigitato [sic] la musica del “Sogno di una notte d'Estate” e partecipato a diverse stagioni in altre città, ha aggiustato la partitura della musica d'orchestra secondo le intenzioni del professor Reinhardt.⁸³

Anche le richieste riguardo all'illuminazione non furono semplici da esaudire. Come in ogni spettacolo reinhardtiano, la luce rivestiva un ruolo fondamentale e il suo sapiente utilizzo contribuì non poco a creare quella atmosfera di sogno decantata da tutte le cronache dell'epoca. Fu proprio la luce il primo elemento che accolse gli spettatori ancor prima dell'inizio dello spettacolo, conducendoli nella notte fino al luogo deputato alla messa in scena:

[...] La via che si deve percorrere per arrivare all'incantevole poggiolo [...] non è né breve né facile; ma ogni salita si fa lieve, segnata com'è, con magiche rossigne fiammelle, fra pareti di verde, che ti trasportano di colpo, in un mondo di sogno. [...] Così, quando giungiamo alla vasca del Nettuno, dove a ridosso del dio marino, si elevano le ampie gradinate per il pubblico [...], ci sentiamo già compresi nell'atmosfera fantastica e sognante che la stessa bellezza del luogo suscita e crea.⁸⁴

⁸⁰ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

⁸¹ L'Orchestra dello Stabile era diretta dal giovane Fernando Previtali e il Coro del Conservatorio Cherubini da Marino Cremesini.

⁸² Cipriano Giacchetti, *Il «Maggio Fiorentino». Il «Sogno shakespeariano e Santa Uliva»*, in «Comoedia», anno XV n.5, giugno 1933.

⁸³ Lettera di Auguste Adler, segretaria di Reinhardt, a Guido Maggiorino Gatti, (senza data), lettera dattiloscritta in italiano, firma originale (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 286).

⁸⁴ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

Si può dunque ipotizzare che il pubblico non entrasse dall'ingresso principale, dove avrebbe già potuto avere una visuale dell'allestimento, ma fosse condotto per i sentieri laterali, fiancheggiati dalle siepi, fino al piazzale, per aumentare l'effetto sorpresa del primo impatto. Questo spiega il perché l'Ente Autonomo del maggio Musicale si premurò di avvisare gli spettatori: «poiché gli spettacoli a Boboli hanno inizio alle 21 precise e il luogo della rappresentazione dista alquanto dall'ingresso (porta principale di Palazzo Pitti), si raccomanda al pubblico di giungere con congruo anticipo sull'ora fissata. Si avverte il pubblico che anche alla fine dello spettacolo i viali⁸⁵ saranno convenientemente illuminati [...]»⁸⁶. Reinhardt, perfetto illusionista, amava stupire il suo pubblico e, nel farlo, si serviva di tutti i mezzi tecnici a propria disposizione:

[...] Lo spettacolo s'è iniziato a notte piena [alle 21], con le sussurrate promesse dell'overture [...] e con una danza di fiaccole in cima alla scalea, dapprima immersa nelle tenebre, poi rischiarata a poco a poco. Di qui è cominciato il gioco delle luci, concentrate ora su questa ora su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate fino a creare i più subitanei mutamenti di scena, o folgorate sul quadro, a momenti, immenso. La gradinata è diventata di rame, è diventata d'oro, è diventata di neve; i prati veri son parsi campi eterei, gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi, le fontane hanno sputato fuoco.⁸⁷

Oltre alle fiaccole, luci elettriche di vari colori, probabilmente proiettori, illuminavano prima la scala, poi il bosco, poi il prato, rendendo il giardino un luogo magico, dai colori sempre più distanti da quelli della natura reale. I giardini smettono di essere tali per trasformarsi in luogo onirico. D'Amico parla anche di «fontane che sputano fuoco» ma l'unico bacino in quella parte dei giardini è quello del Nettuno che però si trovava alle spalle del pubblico. Grazie alla lettera di Augustine Adler, segretaria di Reinhardt, è possibile vedere come tra le varie richieste del regista ci fosse quella di due stagni d'acqua:

[...] Un'altra [*sic*] cosa della quale il professore Reinhardt tiene gran conto e crede che non sarà tanto difficile a realizzare, sarebbero d u e s t a g n i d' a c q u a, [*sic*] alla destra ed alla sinistra della scala nel centro, ma un poco (vicino agli alberi/ ma della parte esteriore degli alberi) distanti di essa potranno essere poco profondi e non tanto grande[*sic*]. Ma sarebbe specialmente vezzoso se le fate potrebbero [*sic*] mirarsi nell'acqua come in uno specchio. Il professore Reinhardt dovrà ancora parlare degli effetti di luce in coerenza a queste cose.⁸⁸

⁸⁵ Anche il documento della Questura di Firenze sulla messa in sicurezza dei Giardini per lo spettacolo parla di un itinerario illuminato, che probabilmente partiva dal piazzale di sosta fino ad arrivare al Piazzale del Nettuno: « Collocare diverse lampadine lungo l'itinerario da percorrersi dal pubblico nel piazzale di sosta delle automobili per modo che anche essi rimangano sufficientemente illuminati», Documento originale della Questura di Firenze con firma autografa (non leggibile) e bollo questura, Firenze, 30 maggio 1933, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 165).

⁸⁶ [Anonimo], *Stasera seconda rappresentazione del «Sogno di una notte d'estate in Boboli»*, in «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1933.

⁸⁷ Silvio D'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L'Idea Nazionale», 2 giugno 1933.

⁸⁸ Lettera di Auguste Adler, segretaria di Reinhardt, a Guido Maggiorino Gatti, (senza data), lettera dattiloscritta in italiano, firma originale (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 286).

Ciò che il regista immaginava veniva spesso creato; egli era un prestigiatore che amava dar vita ai sogni, e il teatro era il luogo adatto per farlo. Purtroppo dalle pochissime dall'unica foto di scena rimasta non è possibile riconoscere le due fontane ma possiamo supporre che Reinhardt riuscì ad ottenerne la costruzione. Un altro effetto, menzionato nella lettera, è una nebbia di vapore prodotta da un macchinario apposito e sparsa nell'ambiente circostante tramite ventilatori:

Quello che ha progettato subito, ma crede non aver menzionato specialmente, gli sono t u b i p e r i l v a p o r e [sic] Dovrebbero venire il vapore d'un luogo ed essere sparso da parecchi ventili in luoghi differenti. È un gran effetto, il quale ha provato spesso in produzione differente e sempre con Gran successo. Dovrà svilupparsi la danza nel principio d'una tale nebbia argentina.⁸⁹

Questo effetto speciale era già stato utilizzato da Reinhardt nelle regie precedenti del *Sogno* e quasi sicuramente venne riprodotto nello spettacolo fiorentino: Renato Simoni sul «Corriere della sera» parla di «vapori di prati umidi»⁹⁰ e nel *Regiebuch* tradotto da Anna Pinazzi, nell'atto I, scena 3, quando l'azione si sposta nel bosco, si legge: «nel buio, velocemente si prepara la nebbia, cespugli vengono sparsi irregolarmente sulla scala»⁹¹. La nebbia argentea aveva la tripla funzione di “nascondere” il cambio di scena dal palazzo al bosco, di unificare lo spazio e di creare un'atmosfera misteriosa e onirica.

I proiettori, in generale, servivano per definire i luoghi e i movimenti; Reinhardt utilizzò un complesso apparato di riflettori dislocati in varie parti del giardino, nascosti tra gli alberi e tra i cespugli, che illuminavano frontalmente la scena che era anche provvista di luci della ribalta. La Pinazzi parla anche di grandi lampade con copertura a foglie, che muovendosi, illuminavano il pubblico in modo da permettere veloci cambi di scena (nel *Regiebuch* si parla di «luce in sala»)⁹². Oltre alla luce artificiale, Reinhardt si servì anche di fonti di luce naturale; fiaccole e candelabri accompagnavano l'ingresso dei personaggi:

[...] Al sommo della scala, sbocciano dall'oscurità vivide e punteggianti faville, e formicolano, e fanno un bagliore d'oro. Appariscono varie figure, lanciate in aeree saltazioni che disegnano, lassù, archi e ricami di fuoco, e calano, correndo verso di noi, e calano correndo di gradino in gradino con rivoli di luce [...]⁹³

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Renato Simoni, titolo sconosciuto, in «Corriere della sera», 31 maggio 1933. (microfilm quotidiani 1933, Biblioteca delle Oblate, Firenze).

⁹¹ Anna Pinazzi, *Reinhardt Max* in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio* [...] cit., p. 240.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Renato Simoni, titolo sconosciuto, in «Corriere della sera», 31 maggio 1933. (microfilm quotidiani 1933, Biblioteca delle Oblate, Firenze).

I portatori di luci “mobili” non si limitavano a camminare ma danzavano e volteggiavano, compiendo spettacolari acrobazie⁹⁴:

[...] Per le tre scatee, il folto corteo, con in testa i principeschi promessi sposi, discende solenne alla luce fantastica delle torce, che giocolieri abilissimi volteggiano con effetti di luce suggestivi.⁹⁵

Nell’oscurità del bosco, altre luci naturali punteggiavano il giardino simili a fuochi fatui e, alla fine dello spettacolo, piccole sfere di luce simili a lucciole⁹⁶ ornavano il capo di Oberon e Titania. Una moltitudine di effetti di luce che l’oscurità della notte faceva apparire ancora più magici:

Max Reinhardt aveva dal nero e verde della notte con tocchi di luce fatto nascere il senso dello spettacolo, trovato il colore dei sogni [...] con raggi e movimenti creato architetture pulite e labili, snodato in strofe verità tenerissime, fatte impalpabili le immagini della magnificenza...⁹⁷

Il teatro di Reinhardt è spettacolare, fortemente improntato al godimento della vista; D’Amico parla di una «trasposizione visiva del poema»⁹⁸. Se quello di Shakespeare era un teatro di parola, quello di Reinhardt è un teatro di visione; se Shakespeare creava un mondo di fantasia servendosi del potere evocativo dei versi e affidandosi all’immaginazione dello spettatore, il regista austriaco si serve dei mezzi della modernità per crearlo. Questo approccio all’opera suscitò alcune polemiche da parte di alcuni critici, fortemente legati al testo, che accusavano Reinhardt di distogliere l’attenzione del pubblico dalla bellezza dei versi, distraendolo con effetti speciali. Tuttavia queste critiche passarono in secondo piano rispetto all’enorme successo dello spettacolo e D’Amico si premurò di precisare che «l’opera di Reinhardt non è stata quella di un traditore; è stata quella di un illustratore.»⁹⁹, un illustratore che aveva creato una sua personalissima versione del *Sogno*.¹⁰⁰ Non era proprio questa la funzione della regia?

⁹⁴ È probabile che Reinhardt volesse richiamare la grandezza delle feste medicee che si erano svolte nel giardino nei secoli del suo massimo splendore. In particolare nel XVII secolo, presso l’Anfiteatro, venne celebrata l’incoronazione a granduchessa di Toscana di Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II de’ Medici, con un imponente spettacolo (1637). Altre grandi messinscena furono il *Proteo e la Fama* del 1652, il *Mondo festeggiante* del 1661, con macchinari e scene di Ferdinando Tacca, in occasione delle nozze di Cosimo III con Margherita Luisa d’Orléans.

⁹⁵ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d’una notte d’estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

⁹⁶ Le “lucciole” erano probabilmente piccole lampadine, già utilizzate da Reinhardt nel *Sogno* del 1905: «tra i fili di una rete invisibile erano appese e si muovevano delle lampadine che simulavano le lucciole [...]» in Mara Fazio, *Regie Teatrali [...] cit.*, p.95.

⁹⁷ Massimo Bontempelli, *Morte del nobile snobismo*, giugno 1933, in *L’avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 131.

⁹⁸ Silvio D’Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L’Idea Nazionale», 2 giugno 1933.

⁹⁹ Silvio D’Amico, *Maggio Fiorentino: «Il Sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1470, 16 giugno 1933.

¹⁰⁰ Probabilmente D’Amico riprende un saggio scritto da Pirandello nel 1908, *Illustratori, attori e traduttori*, dove il poeta pone il problema di come sia difficoltoso mettere in scena un testo rispettando l’idea dell’autore drammatico, se non a tratti impossibile. Gli attori, sono “illustratori” e “traduttori” del dramma ma non sempre rispecchiano le aspettative dell’autore drammatico o dell’immaginario del pubblico: «Non il dramma fa le persone, ma queste il dramma; e prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone, ma libere. Con esse e in esse nascerà il dramma. Ogni idea, ogni azione, perché appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della libera individualità umana, in cui si mostrino come

Nella stesura il testo subì alcune variazioni: per il *Sogno d'una notte di mezza estate* di Firenze l'opera era stata portata da cinque a due atti. Nella sua riduzione teatrale Reinhardt aveva snellito il testo eliminando alcuni episodi, ad esempio il ritorno di Bottom ad Atene (IV,2), e amplificandone altri, come quello della rappresentazione a corte della commedia di Piramo e Tisbe arricchito da ulteriori momenti comici e farseschi. Il regista taglia anche le lunghe digressioni amorose dei quattro innamorati, «le lungaggini del discorso poetico»¹⁰¹, dando più risalto all'azione e rendendo lo svolgimento più dinamico. La traduzione italiana, curata da Paola Ojetti, conferma questa tendenza: la prosa risultò «freschissima e toscanissima»¹⁰², D'Amico parla di «svelta prosa italiana, col concorso del Pastonchi e del Montale per le brevi oasi di versi obbligati».¹⁰³ Montale dunque si sarebbe occupato di tradurre le parti in versi del dramma anche se non è possibile individuarle con precisione. La partecipazione inedita del poeta accennata da D'Amico è confermata da una lettera di ringraziamento di Gatti:

Caro dottor Montale,
la signorina Ojetti mi dice che Lei ha terminato il suo lavoro per il Sogno di Shakespeare e io mi affretto a risponderle sentitamente per la sua preziosa collaborazione che ci è stata di grande giovamento. Appena le mie occupazioni me lo permetteranno verrò a salutarla. Frattanto augurandomi di rivederla presto le porgo i miei cordiali saluti.¹⁰⁴

2.2. I costumi di Titina Rota.

Come abbiamo potuto constatare dalle rappresentazioni precedenti, Reinhardt prestava molta attenzione ai costumi; essi contribuivano a creare l'atmosfera generale dell'opera, a caratterizzare i personaggi e a comunicare un'idea. Reinhardt voleva che le sue fate apparissero leggere ed eteree nei loro costumi, che le creature del bosco sembrassero silvane grazie ai tessuti che le vestivano; gli abiti

movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.

Così sono i caratteri creati dallo Shakespeare. E qui gl'illustratori di teatro non possono facilmente trionfare. Perché sono, in fatti, così pochi i degni interpreti dello Shakespeare? Ma perché le sue figure tragiche son così grandiose ed han così fortemente segnati i tratti caratteristici, che solo pochissimi riescono a riempirle di sé, e chi vuol farne un disegno a modo suo, nella vignetta della scena, mostra subito la sua piccolezza, la sua ridicola meschinità.

Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria» in Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in «Nuova Antologia», 16 gennaio 1908.

¹⁰¹ Anna Pinazzi, *Reinhardt Max* in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del Maggio [...] cit.*, p. 241.

¹⁰² [Anonimo], *Stasera seconda rappresentazione del «Sogno d'una notte d'estate» in Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1933.

¹⁰³ Silvio D'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L'Ida Nazionale», 2 giugno 1933.

¹⁰⁴ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Eugenio Montale, Firenze, 27 febbraio 1933, velina dattiloscritta, (Archivio del maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 218).

erano parte integrante del *Sogno* e dovevano riuscire a veicolare la fantasia dello spettatore. Quale migliore scelta dunque, se non quella di ricorrere all'estro di Titina Rota? I suoi costumi si erano spesso rivelati "nuovi", fantasiosi e leggeri; inoltre la sua maniacale attenzione per i particolari ben si sposava con la volontà di Reinhardt. È probabile che il regista non conoscesse la giovane costumista italiana ma sicuramente la conosceva bene Salvini, che aveva lavorato con lei a *La Scala*.¹⁰⁵ Il gusto e le esigenze di Reinhardt si incontrarono con il carattere della Rota e questa accoppiata non poté che rivelarsi felice.

Gatti prese accordi con Titina Rota nel febbraio del 1933. Sebbene la costumista fosse solita controllare tutte le fasi della produzione, lo spettacolo di Reinhardt si rivelò da subito molto dispendioso ed ella dovette cedere sul delegare la produzione alla ditta Chiappa.

[...] La ringrazio per ciò che ella ha fatto per ridurre al minimo il preventivo per l'esecuzione dei costumi per *Sogno d'una notte d'estate* ma come ebbe a dirle esattamente il signor Salvini, ragioni economiche importantissime mi obbligano a ricorrere anche per questi costumi a una ditta che possa praticarmi il noleggio. D'altra parte mi permetto di dirle che dovendo i costumi essere da lei approvati non vedo per quale ragione essi dovrebbero venire confezionati in modo non soddisfacente. A questo proposito voglio aggiungere che ho già parlato qualche giorno fa con la casa Chiappa e che ho avuto assicurazione in merito alla confezione dei costumi da lei ideati. [...] ¹⁰⁶

La Rota avrebbe ideato i bozzetti dei cento costumi richiesti da Reinhardt e li avrebbe confezionati a Milano per poi noleggiarli al Maggio:

[...] Resta dunque stabilito che ella provvederà all'esecuzione dei costumi, circa 100, necessari per il *Sogno d'una notte d'estate* e che ci noleggerà tali costumi al prezzo di lire 90 ciascuno. Per tutto il periodo in cui saranno effettuate le rappresentazioni di quella commedia a Firenze per iniziativa del Maggio Musicale. Oltre a ciò, Ella avrà diritto a ricevere la somma di lire 3000 a titolo di compenso per i figurini dei costumi in questione e per il lavoro di sorveglianza che Ella dovrà svolgere sia a Milano durante la confezione dei costumi, sia a Firenze in occasione delle prove e dell'andata in scena dell'opera in questione. [...] I costumi devono esserci consegnati a Firenze entro il 10 maggio al più tardi. Resta inteso che le parrucche e le scarpe necessarie per completare i costumi saranno a nostro carico, così pure le spese di trasporto dei costumi da Milano a Firenze [...] ¹⁰⁷.

I costumi giocavano una parte fondamentale nella riuscita dell'opera e Reinhardt li controllò uno per uno. Nonostante la delega alla casa Chiappa, per garantire l'esatta riproduzione dei figurini, la Rota insistette a vegliare su tutte le fasi della produzione, compresa la prova dei costumi. La spesa per il *Sogno* di Reinhardt intanto, andava crescendo, e si rivelava sempre più difficile per il Maggio esaudire

¹⁰⁵ Guido Salvini diventa segretario tecnico de *La Scala* nel 1931 e, spinto dalla voglia di rinnovamento, decide di dare investire sulla giovane Titina Rota, affidandole la direzione della sartoria del teatro: «Caramba resta a lavorare in teatro ma Salvini, che punta su nuovi nomi per un'immagine scenica più moderna, dà fiducia alla Rota, poco più che trentenne. [...] Per Titina sarà una figura paterna.» in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota - Teatro, Cinema, Pittura*, Parma, Grafiche Step Editrice, Amici della Scala, 2015, p. 18.

¹⁰⁶ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Titina Rota, 27 febbraio 1933, velina dattiloscritta, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 270).

¹⁰⁷ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Titina Rota, Firenze, 20 marzo 1933, velina dattiloscritta, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 271).

tutte le richieste: cento costumi erano tantissimi, Reinhardt ne chiese altri trentatré in un primo incontro con la costumista a Bologna in maggio (dove il numero salì a centodieci) e infine ne furono richiesti altri ventitré:

Gentile Ingegner Gatti,

penso che Salvini l'avrà informata dell'aumento dei costumi voluti da Reinhardt. Sui 110 stabiliti nell'incontro a Bologna ne sono stati aggiunti altri 23, complessivamente dunque 133 costumi. Mi auguro che non ci saranno in proposito altre sorprese perché mi sarà già difficile consegnare i nuovi costumi prima del 25 maggio. Per altri 50, che Reinhardt desiderava, l'abbiamo convinto di usufruire di quelli della Vestale facendo eventualmente delle modifiche. [...] Salvini desidererebbe che i costumi arrivassero a Firenze almeno il giorno in cui Reinhardt riterrà opportuno di chiamarmi, questo per eliminare l'inconveniente di tenerli chiusi troppo tempo nelle ceste, essendo s'accordo che nessun costume deve essere provato e modificato senza il mio intervento.¹⁰⁸

La cura e le attenzioni della Rota furono ripagate: i costumi furono molto apprezzati da Reinhardt e dal pubblico, anche se sicuramente molto diversi rispetto alle ultime versioni reinhardtiane del *Sogno*. Le recensioni parlano di costumi «ricchi e originali»¹⁰⁹, «piccoli gioielli di buon gusto e armonia»¹¹⁰, che, valorizzati dal sapiente uso delle luci, «apparivano in ogni particolare di fogge e tinte»¹¹¹.

Dai documenti fotografici e da alcuni figurini si può osservare come i costumi di Teseo e Ippolita, e in generale della corte, avessero uno stile “classico- rinascimentale” mentre quelli delle creature del bosco fossero particolarmente estrosi e ispirati alla natura: «fate color di foglia, dalle molte esili braccia che spiovano come rami di salice»¹¹² vestite di veli leggeri e iridescenti. (fig. Figurino Oberon e Titania) In particolare la figura di Oberon si differenzia dalle edizioni precedenti: vestito di verde e marrone, sembrava un moderno Robin Hood più che un sinistro re delle fate. Puck, vestito con una tunica e con due foglie attorno al capo, si era definitivamente trasformato nel ragazzino selvaggio e dispettoso che apparirà nel film del 1935. I costumi sottolineano la delicatezza e lo spirito più leggero della messa in scena di Boboli e ne esaltano l'aspetto giocoso valorizzato dalla riduzione: il *Sogno* perde le denotazioni inquietanti delle edizioni precedenti e torna ad essere un piacevole viaggio in una foresta, incantata, ma non ostile.

¹⁰⁸ Lettera di Titina Rota a Guido Maggiorino Gatti, 6 maggio 1933, velina dattiloscritta, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 266).

¹⁰⁹ [Anonimo], *Il rinnovato grande successo della 3.a del «Sogno d'una notte d'estate» in Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 5 giugno 1933.

¹¹⁰ [Anonimo], *Stasera seconda rappresentazione del «Sogno d'una notte d'estate» in Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1933.

¹¹¹ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

¹¹² Paolo Milano, *Fiaba e dramma sacro*, in «Scenario», anno II, n. 6, giugno 1933.

2.3. La compagnia.

La compagnia del *Sogno*, composta interamente da attori italiani, era pressoché la stessa del *Mistero di Santa Uliva*. Il Maggio, probabilmente per ragioni di natura economica, aveva fatto in modo che gli attori potessero recitare contemporaneamente in entrambi gli spettacoli. Salvini si occupò di selezionare gli attori (formare la compagnia era uno dei compiti previsto dal suo contratto¹¹³) i quali vennero successivamente sottoposti al vaglio di D'Amico:

Caro D'Amico,

ho dimenticato nella lettera precedente di dirle che le sarei molto grato se volesse pensare al modo migliore di utilizzare gli interpreti del *Sogno* di Shakespeare per Santa Uliva, come le dissi, a accezione della protagonista. Tutti gli attori che scriveremo per Shakespeare dovranno sostenere delle parti nella sacra rappresentazione. Credo che la cosa sarà abbastanza facile a ogni modo vorrei pregarla di pensarci su un momento e scrivermi un rigo appena potrà. Le rammento qui di seguito come mi vengono in mente gli attori che noi saremo in animo di scritturare per Shakespeare: Anita Fontana, Margherita Pagni o Cele Abba, Eva Magni o Ione Morino o Vanda Tettoni, Evi Maltagliati o Sara Ferrati, Paola Borboni e tra gli uomini Carlo Linchi, Scelzo Cervi, Sabatini Junior, Ricci, Gigi Almirante, Bezzi, Pilotta eccetera.¹¹⁴

I nomi definitivi risultano più o meno gli stessi della lettera e si rivelarono «un battaglione di attori veramente imponente»:¹¹⁵ Carlo Lombardi nel ruolo di Teseo, Cele Abba, sorella di Marta, nel ruolo di Ippolita, Guido Riva nel ruolo di Egeo, Giovanni Cimara nel ruolo di Lisandro e Nerio Lombardi di Demetrio, Arnaldo Migliari fu Peter Quince, Luifi Almirante Francis Flute, Eva Magni interpretò un «grazioso e briossissimo»¹¹⁶ Puck, Benassi un Oberon «dall'autorità grottescamente pomposa», Eva Maltagliati fu «una squisita regina delle fate», Ruggero Lupi interpretò un «faceto e caratteristico» Bottom, Sara Ferrati fu Elena e Rina Morelli Hermia.

Gli attori prescelti dunque, erano molto noti all'epoca; l'elemento di novità stava però nell'osservarli recitare sotto la direzione di un regista straniero. Cosa ancor più interessante fu comparare «a quarant'otto ore di distanza, lo stesso gruppi d'attori nostri, diversamente istruito, atteggiato e plasmato da due maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e per metodo, come il Reinhardt e il Copeau»¹¹⁷: per la prima volta si poteva considerare come l'impostazione data da un regista modificasse anche la recitazione degli attori. Questi smettevano di essere «protagonisti» e lavoravano

¹¹³ «4. Organizzazione della compagnia drammatica del *Sogno* d'una notte d'estate e del *Mistero* di Sant'Uliva», Lettera del Duca Simone di San Clemente, Presidente della Commissione spettacoli, a Guido Salvini, Firenze, 15 aprile 1933 (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, busta 29, documento 178).

¹¹⁴ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Silvio D'Amico, Firenze, 24 gennaio 1933, lettera dattiloscritta, (Archivio Maggio Musicale Fiorentino, busta 37, documento 95).

¹¹⁵ Cipriano Giacchetti, *Il «Maggio Fiorentino». Il «Sogno shakespeariano e Santa Uliva»*, in «Comoedia», anno XV n.5, giugno 1933.

¹¹⁶ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

¹¹⁷ Silvio D'Amico, *Maggio Fiorentino: «Il Sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1470, 16 giugno 1933.

in favore della realizzazione dell'idea registica. Nel caso dello spettacolo di Reinhardt, fortemente visivo e dinamico, D'Amico riportò che «il loro studio più grande [degli attori] ha dovuto essere quello di contenersi ciascuno in una sua nota, più che di umanità, di colore»¹¹⁸. Non è chiaro cosa intendesse D'Amico con «note di colore», si può ipotizzare che il lavoro di Reinhardt seppe valorizzare le capacità personali degli attori senza che uno scavalcasse l'altro, mantenendo una certa armonia. Nonostante Reinhardt non avesse mai teorizzato un metodo¹¹⁹, nel corso degli anni aveva sempre ribadito l'importanza dell'attore, per lui asse portante del teatro. Questo pensiero si rifletteva in una felice comunione tra il regista e gli attori con i quali lavorava:

[Reinhardt] amava, riamato, gli attori. Amandoli aveva su di loro un singolare potere magnetico e la straordinaria capacità di saper estrarre da ciascuno di loro, senza mai tiranneggiarli o contraddirli, il lato più segreto e riposto di sé. Gli attori gliene erano così grati, che uno di loro un giorno definì lo stesso Reinhardt «una casa di salute per gli attori»¹²⁰.

Per Reinhardt la scoperta e la formazione degli attori era una missione, oltre che una passione. Nel corso della sua carriera vi si dedicò assiduamente con numerosi seminari fino alla creazione di Scuola Superiore di recitazione in Austria, chiusa nel 1931 per motivi economici. Successivamente proseguì l'attività in forma privata, a sue spese.¹²¹

La ricetta di Reinhardt era semplice: abbandonare la declamazione e le pose in favore di una recitazione schietta, figlia di un lavoro di indagine personale:

[...] Non ci daremo pace finché non avremo trovato in Voi la naturalezza, l'umanità, finché non avremo fatto divampare in Voi il sacro fuoco. [...] Come? Essendo onesti! Smettetela di fare commedie. Non cominciate affatto a farne. Né nella vita né in scena. Il più grande punto di forza dell'attore è la verità, la verità ultima, la più bruciante. Mostrate coraggiosamente a coloro che portano una maschera il vostro volto senza trucco e lasciate a loro – che non hanno né arte né tempo per trovare sé stessi – le false pose, le solite bugie, il finto pathos e la mercanzia dei sentimenti pronti per l'uso. Non comprate nulla, non imitate nulla, create da voi stessi.¹²²

¹¹⁸ Silvio D'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L'Ida Nazionale», 2 giugno 1933.

¹¹⁹ «Non esiste un'unica teoria di validità generale e sarebbe del resto maledettamente noioso se esistesse veramente.» in Max Reinhardt, *L'educazione dell'attore*, in «Neues Wiener Journal», 25 aprile 1929. Da un discorso di Max Reinhardt tenuto in occasione dell'inaugurazione del Seminario di Recitazione e Regia nella Scuola Superiore, al Teatro di Corte di Schönbrunn, 1929 in Mara Fazio, *Lo Specchio il gioco e l'estasi*, [...] cit., p. 178.

¹²⁰ *Ivi.*, p. 114.

¹²¹ Il «Reinhardt Seminar» chiuse definitivamente nel 1938, come tutte le altre attività del regista in Austria.

¹²² Max Reinhardt, *La formazione dell'attore*, in «Neues Wiener Journal», 25 aprile 1929. Da un discorso di Max Reinhardt tenuto in occasione dell'inaugurazione del Seminario di Recitazione e Regia nella Scuola Superiore, al Teatro di Corte di Schönbrunn, 1929, contenuto in *Max Reinhardt. I Sogni del Mago*, a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, [...] cit., p. 142.

Si può solo immaginare il tipo di lavoro che Reinhardt fece con la compagnia italiana, sicuramente lo stile di recitazione era molto lontano da quello del teatro del grande attore¹²³. Reinhardt mal sopportava il protagonismo, l'eccessivo pathos e l'immedesimazione esagerata: «l'attore che si immedesima nella parte fino a dimenticare se stesso, e quindi, anche il pubblico, è un dilettante: colui che si consuma nel dolore offre di sé uno spettacolo imbarazzante, una cosa che nulla ha a che vedere con l'arte.»¹²⁴, Non a caso uno dei commenti che vennero fatti riguardava l'armoniosa recitazione d'insieme, caratteristica peculiare delle regie reinhardtiane che Hoffmannsthal chiamava il *Zusammenspiel*, l'impatto d'insieme dove «nessun attore sopraffà gli altri, le singole prestazioni di ottimo livello compongono impressionisticamente un quadro di grande armonia»¹²⁵:

Gli artisti, che Reinhardt ha scelto ed ha diretto con assidua cura in interminabili prove, hanno risposto come sanno rispondere gli attori italiani, con slancio e con intelligenza. Tutti in un armonioso assieme hanno dimostrato qualità e mezzi di prim'ordine.¹²⁶

Il fine ultimo dell'attore è la realizzazione dell'opera d'arte che deve essere sempre unitaria, armoniosa. L'idea di recitazione di Reinhardt è riassunta perfettamente in questo discorso che egli fece ai suoi allievi attori nel 1929:

[...] il più bel regalo del nostro lavoro comune sarebbe la graduale formazione di un gruppo artisticamente unito, musicalmente e intellettualmente armonico che, dopo la conclusione del periodo di studio, divenuto un organismo vivo, un piccolo mondo chiuso in se stesso, seguendo la propria strada fosse in grado di andare in giro per il mondo e annunciare la vera arte del teatro.¹²⁷

¹²³ «[...] gli spettacoli di Reinhardt erano [...] distanti dagli stampi delle regie ottocentesche, che davano risalto soltanto all'attore» in Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi* [...] cit., p. 118.

¹²⁴ Cristina Grazioli, *L'antitecnologismo espressionista, la scena in funzione dell'attore* contenuto in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)* a cura di Umberto Artioli, cit., p. 88.

¹²⁵ *Ivi*, p. 85.

¹²⁶ Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

¹²⁷ Max Reinhardt, *L'educazione dell'attore*, in «Neues Wiener Journal», 25 aprile 1929. Da un discorso di Max Reinhardt tenuto in occasione dell'inaugurazione del Seminario di Recitazione e Regia nella Scuola Superiore, al Teatro di Corte di Schönbrunn, 1929, in Mara Fazio, *Lo Specchio il gioco e l'estasi*, [...] cit., p. 180.

CAPITOLO III - IL MERCANTE DI VENEZIA DI MAX REINHARDT

1. La nascita della Biennale Teatro.

In occasione della XVI esposizione d'arte di Venezia del 1928, il direttivo, con Segretario Generale Maraini, organizza una mostra di scenografia all'interno della quale vi era una sezione dedicata al Teatro Sperimentale di Bragaglia e una dedicata alle scenografie dei futuristi. L'impostazione della mostra però si rivela subito un fallimento e non fa che sancire il ritardo italiano in ambito teatrale: la rassegna, che si sofferma principalmente sulla scenografia, «rischia di accentuare la confusione sulla natura della creazione scenica, quelle immagini spente spezzano la tensione verso l'opera d'arte»¹. Mentre gli altri paesi europei esaltano la figura del regista avvicinandosi al concetto (e alla realizzazione) di un'opera d'arte unitaria, in Italia si pensa allo spettacolo ancora come ad una somma di elementi slegati tra loro, e su di uno di questi elementi si fa una mostra: «disegni e bozzetti, simili a carte inerti, celebrano sé stessi, mentre le nazioni contigue esaltano l'*artifex* unico, il demiurgo costruttore del senso, il *régisseur*-artista»². Questo non vuol dire che in Europa non ci fossero mostre di scenotecnica ma in altri contesti le scenografie erano già considerate elemento della messa in scena e non qualcosa di sovrapponibile ad essa.

Tra il 1928 e il 1934 la situazione muta radicalmente: il fervente dibattito della critica di quegli anni aveva esacerbato e individuato i problemi del teatro italiano, il Maggio Musicale Fiorentino con Reinhardt e Copeau aveva aperto le porte alla regia europea. I tempi per un festival di teatro contemporaneo che desse voce a queste istanze erano ormai maturi: nel maggio del 1934 viene ufficializzata la prima edizione della Biennale Teatro all'interno della Biennale di Venezia:

La Biennale di Venezia aggiunge quest'anno alle sue manifestazioni il I Convegno Internazionale di Teatro. Così accanto alla Mostra del Ritratto del XIX° e alle rassegne di pittura, di scultura e di bianco e nero [sic] rappresentanti le più recenti e le più interessanti espressioni delle arti figurative di tutto il mondo, la poesia, la musica; il cinematografo e il teatro avranno le loro esposizioni.³

Si tratta, non a caso, dei mezzi di comunicazione e coesione nazionale più utilizzati dal fascismo: il loro inserimento nella Biennale non solo li legittimava maggiormente ma rappresentava il raggiungimento della modernità. Dopo anni, grazie anche al susseguirsi di spettacoli di primo piano voluti dal duce, al teatro venne riconosciuto un posto di preminenza accanto alle altre arti italiane.

¹ Carmelo Alberti, *Panorami di sentimento, di favole. Le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale Teatro*, in «Venezia Arti» n. 2, 1988, p. 115.

² *Ibidem*.

³ Bollettino Ufficiale Biennale di Venezia, maggio 1934 (ASAC, TEATRO I, originale manoscritto di Elio Zorzi [?] e copia dattilografata).

Lo staff culturale della prima Biennale Teatro prese forma nell'estate del '33, dopo il successo dell'*Otello* di Sharoff a Palazzo Ducale, l'onorevole Antonio Maraini decise finalmente di ampliare gli orizzonti dell'evento. Il teatro in quegli anni era diventato protagonista della vita culturale italiana e perciò meritava un suo festival, al pari delle altre forme artistiche. Era sua intenzione:

[...] estendere al teatro i concetti e i principi applicati con tanta fortuna dalla Biennale nel campo delle arti figurative, come si era fatto dal 1930 nei riguardi della musica e dal 1932 nei riguardi della cinematografia, e di riunire analogamente a Venezia, in un dato periodo dell'anno, le formazioni più caratteristiche d'arte drammatica delle varie nazioni, o degli spettacoli eccezionali in eccezionali comici.⁴

Il Presidente della Biennale, il conte Volpi di Misurata, approvò l'idea che però rivelò fin da subito le sue difficoltà di attuazione. Far arrivare in una città come Venezia scenografie e attori da tutta Europa non era la stessa cosa che riunire musicisti e spartiti: bisognava organizzare trasporti ben più laboriosi e soddisfare esigenze molto più variegate. Inoltre l'organizzazione doveva essere impeccabile nel rispettare le richieste di ogni artista o compagnia vista l'ufficialità che da sempre la Biennale rivestiva a livello internazionale:

[...] come nella mostra dei Giardini ogni nazione occupa un padiglione, che le appartiene e viene allestito e ordinato per cura del rappresentante ufficiale del rispettivo governo, nella stessa guisa si vuole organizzare il festival del teatro.

Ovviamente l'idea originale di uno spettacolo per ogni nazione si rivelò irrealizzabile, soprattutto nell'arco di soli dodici mesi, e l'evento finale fu alquanto diverso: gli spettacoli di punta furono principalmente quattro. Nondimeno la Biennale Teatro dell'estate del '34 si rivelò fondamentale in quanto laboratorio teatrale internazionale in Italia, terreno di incontro tra diversi modi di fare regia.

Il comitato scientifico culturale si formò già nell'estate del '33 ed era coordinato dal commediografo Gino Rocca mentre all'Ente della Biennale, nelle persone di Elio Zorzi, responsabile Ufficio stampa e propaganda della Biennale, del Conte Volpi di Misurata, Presidente della Biennale e Antonio Maraini, segretario generale, spettava in sostanza il potere decisionale e il reclutamento di artisti italiani e stranieri. L'idea era di creare un connubio unico tra la suggestione di Venezia e la qualità delle presenze con due grandi spettacoli all'aperto, curati da registi di punta, coadiuvati dai due spettacoli vincenti di un Concorso di arte drammatica indetto specificatamente in occasione della Biennale Teatro. Il bando del concorso era rivolto a tutte le compagnie italiane a patto che portassero o un'opera italiana inedita o un'opera straniera mai rappresentata in Italia.⁵ L'intento di fondo era

⁴ Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, prefazione di Renato Simoni [...], cit., p. 222.

⁵ Bando per il concorso di Arte Drammatica, 25 gennaio 1934 (ASAC, TEATRO 1).

chiaro: «si tratta di mantenere saldo l'equilibrio tra le componenti innovative e la tradizione, fra l'attenzione verso la creatività straniera e la genialità italiana».⁶

La macchina organizzativa parte già nei primi mesi del 1933. La volontà di creare un comitato esecutivo innovativo e giovane si può dedurre fin dal primo momento: in una lettera a Elio Zorzi, Maraini propone di chiamare Montale «così i giovani non mancherebbero»⁷ e Orsini, pur essendo giovane, viene scartato perché a detta di Zorzi «rappresenta la tendenza conservatrice e ottocentesca».⁸ La presenza di Gino Rocca, drammaturgo, critico del «Popolo di Italia» e uomo vicino al regime, è appurata fin da subito: sarà direttore del Festival teatrale e si occuperà anche di uno dei due spettacoli di punta nel ruolo di regista nella *La Bottega del caffè*. Il celebre critico Renato Simoni, tanto amato dal regime e tenuto in gran conto anche dalla commissione, affiancherà Rocca nei lavori preparatori della *Bottega*. Simoni era uno dei più zelanti attuatori del progetto di teatro fascista e nel Festival teatrale egli intravedeva una grande occasione di realizzarlo:

[...] il teatro di poesia che il Duce chiede, non ha da esser soltanto un teatro che offra a vaste folle la possibilità materiale di assistere agli spettacoli, o nel quale si ritorni splendidamente all'antico; ma un teatro che non appartenga a caste intellettuali o sociali; un teatro italiano e contemporaneo, di sì profonda ed eterna passione nostra, di sì vero palpito e di sì pura arte, che ne sia unanime la comprensione e tutto il popolo ne abbia una commozione ed una gioia potente.⁹

Come vedremo, le sue aspettative di evento per le masse vennero in parte disattese. Comunque egli aveva rifiutato l'invito a partecipare ufficialmente, adducendo la causa ad una sorta di conflitto di interessi tra il suo lavoro di critico e l'eventuale ruolo organizzativo:

[...] e dica anche a Maraini che Simoni non accetta di figurare nel Comitato, perché pensa che la sua opera preziosa di giornalista, messa in tal modo ufficialmente al servizio del Convegno, non potrebbe svolgersi con efficacia senza apparire insincera, o autoapologetica o addirittura interessata. Non ha torto. E noi non dobbiamo dimenticare che il «Corriere della Sera» ha un'enorme importanza.¹⁰

Al posto di Simoni venne «ripescato» Guido Salvini, voluto da Zorzi e Maraini ma inizialmente osteggiato dallo stesso Rocca:

Poiché tu eri d'accordo sulla primitiva designazione di Salvini, ritengo che lo accetterai senza difficoltà, e lo spero, perché sono persuaso che in molti casi egli potrà esserci utilissimo non solamente come régisseur, di un lavoro, ma anche come consigliere tecnico per tutta la stagione drammatica, in quanto è indubbiamente uno dei competenti più sicuri che abbiamo in Italia.

⁶ Carmelo Alberti, *Panorami di sentimento, di favole. Le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale Teatro*, in «Venezia Arti» n. 2, 1988, p. 116.

⁷ Lettera di Antonio Maraini ad Elio Zorzi: Firenze, 15 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

⁸ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 17 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, bozza con aggiunte manoscritte).

⁹ Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia [...]*, cit., p. XI.

¹⁰ Lettera di Gino Rocca a Elio Zorzi, responsabile ufficio stampa e propaganda della Biennale di Venezia, Viareggio, martedì 18 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, originale).

Il Comitato rimarrebbe pertanto composto di Gino Rocca, Guido Salvini, Gino Damerini, Domenico Varagnolo e Orio Vergani.¹¹

Conclusasi faticosamente la questione della formazione del Comitato esecutivo si arriva al nodo centrale della Biennale: quale sarà il grande spettacolo internazionale che affiancherà *La bottega del caffè*?

Il nome di Reinhardt era nell'aria da parecchio tempo. Dopo il grande successo del *Sogno d'una notte di mezza estate* al Maggio Fiorentino, Volpi stesso aveva scritto al regista per assicurarsi la sua presenza. Il 5 agosto del 1933 Reinhardt gli scriveva da Salisburgo:

Sua Eccellenza!

Con cordiali ringraziamenti per la Sua domanda che mi onora molto, ripeto volentieri quello al quale ho già dato espressione in Maggio, quando ci siamo incontrati al Maggio Musicale Fiorentino.

Sarebbe un piacere speciale per me di mettere in scena il *Mercante di Venezia* nel bellissimo cortile del Palazzo Ducale sotto la Sua patronanza [sic].

Suppongo perciò [sic] che ci intenderemo senz'altro in tutto concernando [sic] gli attori e gli altri dettagli artistici [sic].

Relativo alle condizioni finanziarie [sic] La prego di farmi una proposizione che è d'accordo colle possibilità di questa manifestazione di questa Biennale. Posso assicurarla in ogni caso che questo punto non formerà un ostacolo.

Aspettando dunque le Sue cortese notizie con piacere, rimango intanto con saluti rispettosi.¹²

Sembra tutto già deciso, dunque. Rocca, dal canto suo, vaglia altre possibilità: egli vorrebbe chiamare Zacconi e Moissi, perfetto anche per il ruolo del giocatore accanto a Don Marzio nella sua *Bottega* e, a suo parere, eccellente protagonista nella versione italiana del *Mercante di Venezia*. Il problema è che l'ex allievo Moissi non ne vuole sapere di lavorare con Reinhardt¹³ e propone al suo posto Co-peau.¹⁴ Tuttora non è chiara la natura di questa incomprensione tra i due, accennata nelle lettere di Rocca e Zorzi. Moissi si era formato in Austria con Reinhardt e i due rimarranno in contatto anche negli anni successivi quando Reinhardt, con i suoi contatti, aiuterà l'attore a lavorare in Italia. Massimo Bertoldi, parlando dei due spettacoli che Moissi nel '35 inscenerà al teatro Manzoni di Milano scrive:

¹¹ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

¹² Lettera di Max Reinhardt al Conte Volpi [?], Salzburg, 5 agosto 1933 (ASAC, TEATRO I, copia in italiano, probabilmente tradotta).

¹³ Lettera di Gino Rocca a Elio Zorzi, responsabile ufficio stampa e propaganda della Biennale di Venezia, Viareggio, martedì 18 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, originale)

¹⁴ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 luglio 1933, (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

[...] Considerato il proficuo rapporto umano e artistico del regista austriaco con Moissi, non è da escludere una sua mediazione per stabilizzare la posizione dell'attore italo-austriaco negli ingranaggi produttivi dello spettacolo italiano, favorendo nuove esperienze creative parallele all'attività in ditta con Wanda Capodaglio.¹⁵

La regia di uno dei due spettacoli, *Il Pappagallo Verde* di Arthur Schnitzler, vedrà la firma dello stesso Salvini che però nel '34 si mostra apertamente ostile nei confronti dell'attore. Salvini è estremamente infastidito dalle pressioni di Rocca su Moissi soprattutto perché era convinto che la presenza di Reinhardt fosse indiscutibile:

[...] Essere stato scritturato (a voce, si intende) davanti a trenta testimoni per mettere in scena «Il Mercante di Venezia» e vedere poi che la stessa opera verrà messa in scena da quel cane di Moissi! Son cose enormi.¹⁶

È probabile comunque che non fosse Moissi a non volere Reinhardt e che l'incomprensione tra i due non sia mai esistita: si può ipotizzare che fosse un modo per escludere Moissi il cui nome non metteva d'accordo la variegata commissione. Ma i problemi non erano finiti, Reinhardt sembrava aver cambiato idea: come già era accaduto a Firenze, il regista voleva scegliere egli stesso il luogo della rappresentazione. Il fattore dello spazio, la vicinanza con il pubblico, erano elementi fondamentali per lui che infatti, solo l'anno prima, si era rifiutato di mettere in scena il *Sogno* nell'Anfiteatro di Palazzo Pitti per realizzarlo poi in mezzo al giardino, nel Piazzale del Nettuno:

[...] quando vide il luogo che era stato assegnato alla rappresentazione ed annunziato sui programmi, Max Reinhardt storse la bocca, e dichiarò chiaro e tondo che se si voleva fare lo spettacolo nell'anfiteatro, tanto valeva farlo in un teatro chiuso senza disturbare lui per metterlo in scena.¹⁷

E Reinhardt storse la bocca anche davanti alla decisione di mettere in scena il *Mercante* nel Palazzo Ducale di Venezia:

[...] ma il sig. De Wert, che si dice e pare sia il portavoce di Reinhardt, va dicendo ai quattro venti che Reinhardt non verrà a dare in Palazzo Ducale il *Mercante di Venezia* dopo che Charoff [sic] vi ha dato l'*Otello*.¹⁸

La scelta del Palazzo Ducale e di Shakespeare a dirla tutta non convince neanche Zorzi: dopo l'*Otello* di Sharoff e dopo il *Sogno* del Maggio Fiorentino, la scelta della Biennale non sarebbe parsa ripetitiva e poco innovativa? Zorzi mette in discussione tutto, la stessa scritturazione di Max Reinhardt che a

¹⁵Massimo Bertoldi, *Alexander Moissi/Alessandro Moissi. Storia della voce di un attore italo-austriaco, o forse no* (data di pubblicazione su web 14/10/2014, www.drammaturgia.it ultima consultazione 15 marzo 2017).

¹⁶ Lettera di Guido Salvini a Elio Zorzi [?], Rimini, 7 agosto 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Salvini, originale).

¹⁷ Cipriano Giacchetti, *Il «Maggio Fiorentino». Il «Sogno shakespeariano e Santa Uliva»*, in «Comœdia», anno XV n. 5, 5 giugno 1933.

¹⁸ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

suo avviso è limitante. In un disperato ultimo tentativo cerca di convincere Maraini a vagliare altre ipotesi:

Sinceramente debbo dirti che quando la prima volta ti parlai di un festival teatrale avevo pensato a tutt'altro. Avevo pensato, per esempio, che si potessero far venir qui i russi del teatro di Mosca, ed altri complessi d'eccezione che non si sono mai visti in Italia [...]. Portare al pubblico della Biennale cose nuove in un ambiente nuovo, non fare, in occasione della Biennale, una serie di spettacoli di attrazione turistica: questo sarebbe stato il programma adeguato allo spirito e alle forme della Biennale di Maraini.¹⁹

Secondo Zorzi viene dunque tradito lo spirito che si era proposta la prima Biennale Teatro: essere laboratorio nazionale e internazionale di innovazione, anche per dare una sferzata al fossilizzato teatro italiano. Le sue preoccupazioni nei confronti, non tanto di Reinhardt, quanto di un ennesimo spettacolo shakespeariano, possono sembrare eccessive, ma è legittima soprattutto se pensiamo all'intento con cui era nata l'idea della Biennale Teatro: innovare.

Tu sai meglio di me con quale cura, con quale opulenza di mezzi e con quale risonanza mondiale, si diano ogni anno, o comunque molto spesso, delle rappresentazioni shakespeariane in Inghilterra, per mezzo di una organizzazione speciale, che ha decenni di vita, e che riunisce quanto di meglio vi sia in fatto di teatro nel mondo anglosassone. D'altra parte Firenze ha dato quest'anno *Il sogno*. Credi proprio necessario e interessante che anche Venezia si metta ad improvvisare uno spettacolo shakespeariano? Che cosa rappresenterebbe di nuovo – dopo l'*Otello* di Charoff [sic] – che cosa di eccezionale, che cosa di degno di un grande Convegno Internazionale di teatro come un *Mercante di Venezia* [...]? Interessante, assolutamente nuovo, e degno della Biennale sarebbe invece, con Reinhardt, o con Copeau, o con un altro illustre *régisiseur* l'esumazione di qualche cosa di ignoto al grande pubblico, come potrebbe essere una fiaba di Carlo Gozzi.²⁰

Dunque per Zorzi, il problema non è Reinhardt, ma Shakespeare. Per lui è importante svecchiare soprattutto il repertorio italiano, meglio ancora dando una nuova chiave di lettura alle opere italiane servendosi dell'apporto di registi stranieri (l'idea di Gozzi non era comunque nuova di zecca visto che Reinhardt aveva già messo in scena la sua *Turandot* a Berlino nel 1911)²¹. Ma il suo accorato appello non viene colto. Infatti nonostante le pressioni di Rocca e di Zorzi alla fine l'ipotesi Reinhardt risulta vincente, grazie anche all'opera di mediazione del reinhardtiano Salvini e, il 22 settembre del 1933, il Conte Volpi pone fine alla questione. L'accordo risulta fissato definitivamente:

[...] Ho visto in questi due ultimi giorni il Signor Max Reinhardt col Signor De Weerth e con Paola Ojetti, ed ho precisato e limitato gli impegni precedenti. Su mia opinione, Max Reinhardt rinuncia a Palazzo Ducale, ed io gli ho prospettato, anzi fatto vedere due o tre ambienti di carattere adatto, come Campo SS. Giovanni e Paolo, Campo S.M Formosa, Campo ai Frari. Egli propende per Campo SS. Giovanni e Paolo.

Gli ho detto che il nostro fiduciario per tutto è Gino Rocca e lo vedrà sabato.

¹⁹ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 7 settembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia)

²⁰ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

²¹ La messinscena della fiaba teatrale di Carlo Gozzi, tradotta da Karl Volmoeller, debutta il 27 ottobre 1911 al Deutsches Theater di Berlino. Gli attori principali diretti di Reinhardt sono: Gertrud Eysoldt (*Turandot*), Alexander Moissi (*Principe Calaf*), Wilhelm Diegelmann (*Imperatore*).

Gli ho detto che per la breve musica che noi intendiamo sia fatta da un italiano, penseremo con medesima spesa a De Sabata od a Pizzetti, e per gli attori, naturalmente, tutti italiani. Il Signor De Weerth mi ha detto che Max Reinhardt si accontenta del rimborso spese, interpretato in senso un po' largo e penseremo anche a questo.

Ho dato istruzioni a Bazzoni per chiarire con Paola Ojetti la materia della traduzione, che resterebbe di sua proprietà e di cui non pagheremo che l'uso per poche recite.

Mi pare che questo sia il minimo per mantenere gli impegni presi; ma, del resto, ho messo al corrente anche Bazzoni.²²

Tutto è deciso anche se, nonostante il luogo prescelto indicato nella lettera sia Campo SS. Giovanni e Paolo, alla fine Reinhardt sceglierà il non citato Campo San Trovaso. Invece, come indicato, Paola Ojetti, che già aveva lavorato con Reinhardt per *Sogno d'una notte di mezza estate*, si sarebbe occupata della traduzione. Il compenso di Reinhardt, come accennato dal regista nella sua lettera del 5 agosto, si sarebbe limitato ad un nebuloso rimborso spese (risulterà l'ospite più dispendioso in assoluto)²³ e per la musica bisognava scegliere tra Pizzotti e De Sabata, sebbene il regista in cuor suo avesse già scelto quest'ultimo.²⁴

Nonostante le preoccupazioni espresse da Zorzi su una deriva commerciale dell'evento, Venezia, con i suoi scorci e il suo prestigio, si dimostrò perfetta come vetrina internazionale: uno scenario naturale di grande effetto e al contempo raccolto, capace di ospitare le élite italiane ed europee. Inoltre già l'anno prima il successo dell'*Otello* di Pietro Sharoff e il tipo di pubblico che aveva attirato avevano designato Venezia come salotto dell'intelligenza internazionale.

Può sembrare che un evento del genere, elitario e previsto in luoghi non idonei a contenere grandi masse, fosse in contrapposizione con la volontà del regime di promuovere il teatro di massa. Era evidente, nonostante la garanzia di posti "popolari", che il pubblico della prima Biennale Teatro non sarebbe stato di dopolavoristi e operai. Ormai a quel punto però serviva un luogo di discussione e di scambio più ridotto, un luogo dove il teatro italiano potesse mostrarsi e allo stesso tempo confrontarsi con il teatro straniero. Non a caso la Biennale fu un evento fortemente voluto dagli intellettuali e dalla critica:

Il programma fissato in questi giorni per il primo Festival internazionale del teatro [...] può a tutta prima far pensare che gli organizzatori di quella manifestazione si siano voluti di proposito straniare dall'odierna polemica per il teatro di massa.²⁵

²² Lettera di Giuseppe Volpi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 settembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia)

²³ «2) Grand Hotel Venezia, (ottobre 1933) – Prezzo soggiorno prof. Max Reinhardt € 4. 016.70; 7) Max Reinhardt – suo soggiorno a Venezia € 20.000», Libri contabili Biennale Teatro 1934, Dirigenti: compensi e rifusioni spese di viaggio e di soggiorno per *Il Mercante di Venezia*, (ASAC, TEATRO 1, originale con note manoscritte).

²⁴ Lettera [firma illeggibile] al Conte Volpi [?], Parigi, 18 novembre 1933, originale con firma manoscritta (ASAC, TEATRO 1).

²⁵ Sandro Volta, *Ritorno al popolo*, in «Gazzetta del popolo», Torino, 1 giugno 1934.

Sorsero subito grandi polemiche soprattutto vista la scarsità dei posti disponibili per assistere alle rappresentazioni di punta di Reinhardt e di Rocca. In un evento del genere la maggior parte dei biglietti era riservata ad ospiti illustri, stampa estera, funzionari fascisti e famiglie, e a chiunque potesse vantare una conoscenza. Questo è facilmente deducibile dalla corrispondenza privata del Presidente Volpi²⁶ che fu letteralmente sommerso dalla richiesta di inviti²⁷ e non si seppe districare dalle pressioni di giornalisti, statisti e intellettuali: Il Conte Andrea di Valmarana non fece che raccomandarsi «credo mio dovere avvertirvi che è necessario avere la massima larghezza con i giornalisti...»²⁸ per tutelare la riuscita dell'impresa. Di seguito alcuni dei nomi a cui erano riservati uno o più posti per la prima: Michel Georges (giornali francesi vari), regina Camier (artista francese), Lucien Dubech e madame Dubech (Action Francaise), Giovanni Mariotti (Italia), Juan Ramon Masoliver (Vanguardia di Barcellona), Gonzales Alonso (Ahora di Madrid), Delio Tessa (Italia di Milano), Mario Borsa (Times di Londra), Renato Simoni (Corriere della Sera), Silvio D'Amico (Tribuna), Marco Ramperti (Illustrazione Italiana), Ferdinando Palmieri (Resto del Carlino), Gino Damerini (Gazzetta del Popolo), Ernesto de Weerth (giornali americani)... Cipriano Zacchetti (Nazione di Firenze), Gino Piva (Mattino), Ottavio Zasio (Daily Mail)²⁹ e tra gli inviti ufficiali: Seguito di S.A.R (4 posti), S.E Min. Guard. De Francisci (2 posti), Conte Ciano di Cortellazzo, Podestà di Venezia (2 posti), S.E Prefetto

²⁶ Lettera di Sibilla Aleramo al Conte Volpi, Trieste, presso Galli 4 Vicolo Ospedale Militare, 13 luglio 1934: «Gentilissimo Conte, le mando un saluto da Trieste, ove sono ospite da un'amica. Vorrebbe a sua volta lei la Biennale, ospitarmi qualche giorno in occasione della rappresentazione del Mercante? Ne sarei felice. Non ho incarico da nessun giornale, ma non mi mancherà il dritto di scrivere qualcosa sull'eccezionale avvenimento. Vuole, in caso affermativo, avere la bontà di farmi telegrafare qui? In quale albergo potrei scendere [?] la sera di mercoledì (se la cosa non è smisurata)? Grazie di cuore, e, spero, arrivederci. Omaggi alla gentile contessa. Sibilla Aleramo» (ASAC, TEATRO 1, originale manoscritto più note manoscritte).

²⁷ Lettera senza fonte e data: « A l'occasion du I(er) Festival d'art dramatique organisé par L'Exposition Biennale de Venise, le Grand Journal francais, Comoedia, a pris l'initiative d'un voyage d'amitié artistique auquel se joindront les personnalités les plus représentatives du monde théâtral parisien. Ont accepté entre autres, de se rendre à Venise, M.M Louis Juvet, Directeur de la Comedie de Champs Elysées, Gaston Baty, Directeur du Théâtre Montparnasse, Charles Dullan, Directeur de l'Atelier, George Pitoeff, Directeur de la Compagnie Pitoeff avec Madame Ludmilla Pitoeff [...]» (ASAC, TEATRO 1).

²⁸ Lettera del Conte Andrea di Valmarana ad Andrea [?], 20 luglio 1934 : «Caro Andrea, ho chiesto tre biglietti per il dott. Oreste Rizzini, Redattore capo del Corriere della Sera, perché egli si trova qui con sua moglie e con sua figlia. Non possiamo negare un piccolo favore di questo genere ad un giornale che ci ha fatto propaganda come nessun altro ha fatto e come il Corriere non ha fatto per nessun'altra manifestazione.

Credo mio dovere avvertirvi che è necessario usare la massima larghezza con i giornali e i giornalisti specialmente avendo a disposizione tanto posto quanto ne abbiamo ogni sera. Alla prima rappresentazione ho dovuto fare delle figure da chiodi negando posti a giornalisti che ne avevano diritto, e poi alla sera erano rimasti posti disponibili. Abbiamo negato l'invito all'on. Ezio Maria Gray e alla sua signora, e poi l'abbiamo dato all'ultimo momento ai funzionari della Questura. Abbiamo relegato in una fila remota (e se ne sono lagnati) i direttori dei teatri francesi, tra i quali Emile Fabre, Amministratore della Comédie Francaise, che si può considerare come la più alta autorità teatrale del mondo, per veder poi la gente qualsiasi riunita nelle file più vicine a quella del Principe.

Credo doveroso avvertirti di tutto ciò, perché è bene evitare che si verifichino inconvenienti, che si risolvano in un danno per la nostra impresa. Con affettuosi saluti, Conte Andrea di Valmarana.» (ASAC, TEATRO 1).

²⁹ Giornalisti e scrittori per i quali va tenuto il posto per la prima del Mercante di Venezia, elenco del 12 luglio 1934, (ASAC, TEATRO 1, originale più note manoscritte).

di Venezia (2 posti), On. Fantucci, On. Dino Alfieri, S.E Ugo Ojetti,, S.E Pirandello, sig,a Abba, Sibilla Aleramo...³⁰

Questo non evitò problemi nella disposizione dei posti, nomi illustri del giornalismo internazionale come Emile Fabre si ritrovarono nelle ultime file e molti rimasero senza un posto³¹. Il malcontento insomma, era equamente distribuito tra le masse e le élite. Forse è proprio l'irritazione che fa perdere il lume della sintassi a questo giornalista, che si lamenta dell'assenza di posti per le *macche*³²:

Dato che per le due recite all'aperto che saranno allestite attualmente a Venezia lo spazio per il pubblico, tanto nella piazzetta del teatro Goldoni lo spazio è molto limitato per modo che ben poche centinaia di persone potranno assistervi il Comitato della Biennale decise di negare spietatamente posti di favore e solo pochi critici dei giornali più importanti avranno i biglietti. Ancora i prezzi non l'hanno decisi ma, appunto perché dovranno essere in pochi, saranno rilevanti. Le macche si rifaranno alle recite che daranno al teatro Goldoni le Compagnie di Paola Borboni e di Goffredo Pautassi.³³

Nonostante si fosse cercato di mitigare la natura esclusiva dell'evento prediligendo spettacoli della tradizione come Shakespeare e Goldoni, classici e fruibili dal grande pubblico, e si fosse indetto anche un concorso rivolto a tutte le compagnie italiane, vinto dalle sopracitate compagnie di Borboni e Pautassi, la natura dell'evento rimase comunque ristretta.

Per arginare la situazione il regime riuscì ad ottenere delle rappresentazioni straordinarie del Mercante di Venezia nelle date del 22, 24 e 26 luglio³⁴ e dispose delle riduzioni per alcune categorie.

Vennero anche istituiti dei treni speciali per garantire la partecipazione da tutta Italia tramite un accordo con la Compagnia Italiana Turismo,³⁵ tuttavia la partecipazione popolare restava marginale ed interessava più al regime che agli organizzatori. La Biennale Teatro nasceva da una esigenza ben precisa: dare una scossa alla sopita scena teatrale italiana e, per fare ciò, aveva bisogno di un clima intellettuale e di respiro internazionale che facilitasse il dibattito³⁶: voleva rispettare il suo intento

³⁰ Inviti Rappresentazione Il Mercante di Venezia, (nomi, posti, fila e numero), 18 luglio 1934, (ASAC, TEATRO 1, originale più note manoscritte).

³¹ Lettera del Conte Andrea di Valmarana ad Andrea [?], 20 luglio 1934 (ASAC, TEATRO 1).

³² Probabilmente per "macche" si intende masse. Plurale del termine popolare toscano *macca* s. f. [etimo incerto], pop. – Grande abbondanza, spec. nella locuz. tosc. *a macca*, in abbondanza, in grande quantità: *Oggi s'insacca La carne a macca* (Giusti). Nei dialetti settentr. la stessa locuz. significa invece «a ufo»: *mangiare a macca*. Cfr. *macco*². (dizionario Treccani)

³³ [Anonimo], *Va male per le macche!*, in «Arte Drammatica», Milano, 1 luglio 1934.

³⁴ Lettera della Compagnia Italiana Turismo a On. Ente Autonomo Esposizione Biennale, Roma 23 luglio 1934: «Abbiamo ricevuto il vostro telegramma del 20 concernente le rappresentazioni straordinarie dei giorni 22,24 e 26 luglio de "Il Mercante di Venezia [...]» (ASAC, scatola nera n. 103).

³⁵ Biglietto treno speciale Compagnia Italiana Turismo, (ASAC, originale più note manoscritte, scatola nera n.103).

³⁶ Dal 1936 la Biennale Teatro assunse cadenza annuale. Nell'edizione del 1936 ci fu una sorta di ritorno all'italianità, non vennero chiamati registi stranieri e le protagoniste furono le Recite Goldoniane: *Il Ventaglio* di Goldoni in Campo San Zaccaria e *Le baruffe chiozzotte* in Campo San Cosmo in Giudecca, entrambe con regia di Renato Simoni e Guido Salvini. Situazione analoga nel 1937 dove i due spettacoli furono *Le baruffe chiozzotte* sempre in Campo San Cosmo e *Il Bugiardo* di Carlo Goldoni in Campo San Trovaso, questa volta con regia firmata solo da Renato Simoni, aiuto regia Orazio Costa e allestimento scenico di Guido Salvini e Aldo Calvo. (fonte: http://web.labiennale.org/doc_files/programmaT1934-2008.pdf ultima consultazione 31 marzo 2017).

iniziale e offrire al pubblico «lo spettacolo teatrale più originale del mondo».³⁷ A questo punto, dopo molte peripezie e dibattiti, il programma del Festival era quasi definitivo: il 6 luglio 1934 si apriva ufficialmente la prima Biennale Teatro.

2. La scelta di Reinhardt: considerazioni e polemiche.

Il primo evento è all'insegna della tradizione italiana: la mattina alle ore 9 Renato Simoni al Teatro Goldoni presenta una conferenza sul tema "Le maschere di Goldoni" e il giorno successivo, in Campo San Luca, ha luogo la prima de *La Bottega del caffè* di Goldoni con regia di Gino Rocca. A questa seguono cinque repliche fino al 15 luglio. Il 18 ha luogo la tanto attesa prima rappresentazione de *Il Mercante di Venezia* con regia di Max Reinhardt.³⁸ Il filo conduttore è dunque la città di Venezia con le sue calli e i suoi campi, da secoli protagonista dell'immaginario teatrale, da Shakespeare a Goldoni.

Meno risonanza ebbero gli spettacoli vincitori del Concorso di Arte Drammatica, indetto dalla Biennale per promuovere le compagnie emergenti, invitate a presentare un'opera italiana inedita o un'opera straniera mai rappresentata in Italia.³⁹

[...] mentre i due spettacoli all'aperto, inscenati col debito splendore, hanno richiamato grandissimo pubblico, minore è stato l'interesse intorno agli spettacoli offerti nel Teatro Goldoni da due sole, volenterose, compagnie: quella cosiddetta del nuovo Teatro Comico, con una novità italiana (*La barca di Caronte* di Mario Chiareghin) e una straniera (*Un signore che passava* di Larry Johnson); e quella di Paola Borboni, con una novità italiana (*La padrona del mondo* di Giuseppe Bevilacqua).⁴⁰

Gli spettacoli di Rocca e Reinhardt catalizzarono l'attenzione generale, oltre che i fondi della Biennale, che furono spesi quasi esclusivamente per loro. Max Reinhardt poi, fu la vera e propria star a cui quasi tutto fu concesso, cosa che suscitò non poche gelosie e rigurgiti nazionalisti da parte di coloro i quali pensavano che alle compagnie italiane spettasse una maggiore centralità:

Continua il favoritismo in pieno del Comitato della Biennale di Venezia per il regista tedesco Max Reinhardt: il Comitato della Biennale a messo a disposizione del Reinhardt tutti i locali del Teatro La Fenice; al Goldoni prova Gino Rocca con *La Bottega del caffè* e la nuova compagnia di Paola Borboni dovrà andare a provare a Mestre o a Chioggia. Non potevano qualche locale della Fenice tenerlo anche per la Compagnia Italiana? Che ne dice l'egregio Presidente della Biennale il conte Volpi di Misurata? naturalmente non dirà nulla e tutti lasceranno spadroneggiare il Reinhardt!⁴¹

Non c'è dubbio che Reinhardt ricevette dall'organizzazione della Biennale un "trattamento di favore" ma certo Gino Rocca non fu maltrattato. Il suo spettacolo ebbe grande risalto, aprì la Biennale e in

³⁷ Carmelo Alberti, *Panorami di sentimento, di favole. Le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale Teatro*, in «Venezia Arti» n. 2, 1988, p.116.

³⁸ Calendario del I Convegno internazionale di teatro, senza data (ASAC, TEATRO I, originale).

³⁹ Bando per il concorso di arte drammatica, 25 gennaio 1934 (ASAC, TEATRO I, originale).

⁴⁰ Silvio D'Amico, *Teatro Drammatico, note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 agosto 1934.

⁴¹ [Anonimo], *Non c'è che lui, non c'è che lui!*, in «Arte drammatica», Milano 1 luglio 1934.

un certo senso ne rappresentò lo spirito veneziano. Bisogna comunque sottolineare la natura differente dei due spettacoli e lo stile dei due registi: Rocca amante della semplicità, Reinhardt amante dell'esuberanza spettacolare, sicuramente non conosciuto per la sua sobrietà. È dunque ovvio che *Il Mercante di Venezia*, per esigenze e per tipologia di spettacolo, venne a costare molto di più. L'atteggiamento di molti giornalisti è sì riconducibile ad un'evidenza, ad un differente dispiegamento di risorse riservato ai due spettacoli, ma anche ad un modo di vedere tipico del tempo che è facilmente accostabile al motto "prima gli italiani". La difesa strenua dell'italianità era diretta conseguenza della propaganda fascista la quale non faceva che parlare di arte nazionale. Esplicativo del sentimento comune questo articolo del febbraio dello stesso anno dal titolo *Che cosa farei se vincessi i 6 milioni della lotteria di Tripoli?*:

[...] Lo studente di medicina Furio Benvenuto, abitante in via Crescenzo n.72, non vorrebbe conservare un soldo per sé, e destinerebbe la somma in tal modo:

[...] Un milione alla «Corporazione dello Spettacolo» perché aiutasse i poveri autori italiani.

Un milione alla «Biennale di Venezia» perché lo destinasse alla realizzazione di uno spettacolo all'aperto di *autore italiano* diretto da un *regista italiano*. [...] ⁴²

Non è da escludere che il *regista italiano* Gino Rocca fosse leggermente infastidito dall'attenzione riservata al collega austriaco, anche se non lo diede a vedere. Dimostrò comunque un leggero disappunto quando, alla domanda «e quali saranno le esigenze della regia?», ribadì con orgoglio l'italianità del suo lavoro:

Anzitutto uno sforzo, mi lasci dire, italiano, tipicamente contrario allo sforzo di altri registi stranieri, sforzo di semplicità: l'arte di Goldoni, arte vera, umana, affatto simile all'arte monumentale di un Molière, e vita vera, di tutti i giorni [...] ⁴³

L'allestimento di Rocca rispetto a quella di Reinhardt risultava essenziale e scarno, oltre che molto fedele al testo, e sicuramente egli ci teneva a rimarcare questo scarto. Rocca si limita ad interventi intangibili nella convinzione che l'opera di Goldoni non si debba e non si possa alterare: «la verità e l'umanità di Goldoni non hanno bisogno di elementi estranei⁴⁴ alla partitura della commedia»⁴⁵.

Max Reinhardt è il regista dell'immaginazione, dello sfarzo e della spettacolarità. Tutto nei suoi spettacoli, dalle scenografie ai costumi, tende a fagocitare lo spettatore in un sogno, in uno spazio altro dalla realtà. Questo tipo di spettacolarità era molto lontana dal teatro italiano dell'epoca e sicuramente doveva avere un forte impatto su un occhio non abituato. A questo proposito è molto curiosa

⁴² [Anonimo], *Che cosa farei se vincessi i 6 milioni della lotteria di Tripoli?*, in «Popolo di Roma», 1 febbraio 1934.

⁴³ [Anonimo], *Il festival teatrale di Venezia*, in «L'Arena», Verona, 10 giugno 1934.

⁴⁴ Con "elementi estranei" è probabile che Rocca si riferisse ad interventi sul testo, presenti invece nel riadattamento del *Mercante di Venezia* di Max Reinhardt e Paola Ojetti, e ai vari "effetti" scenotecnici utilizzati dal regista austriaco.

⁴⁵ Carmelo Alberti, *Panorami di sentimento, di favole. Le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale Teatro*, in «Venezia Arti» n. 2, 1988, p. 116.

l'opinione di Gobetti che lo definiva barocco, decorativo, forse sovrapponendolo frettolosamente a una sua idea approssimativa dell'ambiente artistico della Vienna di allora; non a caso definisce Hofmannsthal il suo poeta, Strauss il suo direttore d'orchestra, Klimt il suo pittore⁴⁶. Gli spettacoli di Reinhardt sono dorati e luccicanti come un quadro di Klimt, maestosi come una musica di Strauss, poetici come la penna di Hofmannsthal. Questi paragoni sono chiaramente un'iperbole⁴⁷ che però serve a Gobetti per spiegare come la sua arte, insieme a quella di tanti artisti suoi contemporanei, incarnasse la vistosità e la vitalità di Vienna di inizio secolo. Questo non vuol dire che Reinhardt fosse un restauratore del teatro barocco. Gobetti, seppur criticando delle sue messe in scena l'eccessiva importanza data all'aspetto visivo, ne coglie la vena innovativa, soprattutto per ciò che riguarda le scenografie e il rapporto con il pubblico:

[...] Che cosa vuol fare Reinhardt? Creare il teatro dalla collaborazione di spettatore, attore e autore; raggiungere la gran forma, quasi risuscitare la gloriosa arte barocca della Sassonia. Le sue esperienze hanno qualcosa da insegnarci anche per la scenografia: il valore dato all'architettura, le risorse della scena stilizzata. Le messe in scena del *Faust*, del *Sogno di una notte di mezza estate*⁴⁸ riuscirono esemplari. Ma il loro valore rimane decorativo: i risultati restano quelli che ci si potevano aspettare da un ispiratore eccezionale, ma esclusivista come Klimt. Bisogna giudicare Reinhardt in blocco. Anche i programmi, anche le teorie hanno la loro importanza. Egli ha capito che ogni opera ha bisogno della sua atmosfera, del suo pubblico.⁴⁹

Il giudizio di Gobetti si riferisce ad una parte, seppur cospicua, della produzione reinhardtiana ma ne coglie una componente fondamentale: per il regista ogni opera richiede un suo stile di messinscena, una sua atmosfera. Ciò che emerge è che Reinhardt non può essere classificato in nessuno stile: egli amava sperimentare, sfruttare le innovazioni tecniche ma non poteva sopportare di rimanere ingabbiato in una corrente: per lui non esisteva «nessuna forma di teatro che fosse l'unica vera forma artistica»⁵⁰ Al principio della sua carriera si era allontanato dal Naturalismo tedesco che gli stava stretto

⁴⁶ «Il reinhardtismo, tra i tedeschi, ha un significato di battaglia in tutti i campi. È l'uomo che si è appoggiato e ha fatto prevalere tutte le avanguardie, tanto in Austria che in Germania. Hofmannsthal è il suo poeta. Klimt il suo pittore, Strauss il direttore d'orchestra, Roller il suo collaboratore per la scenografia. Sono i più bei nomi dell'arte contemporanea.» Piero Gobetti, *Tramonto del teatro*, in *Opere complete di Piero Gobetti*, volume terzo, Torino, Einaudi, 1974, p. 572.

⁴⁷ Gobetti non è l'unico a creare una analogia tra questi artisti. Max Pirker, nel 1923, scriveva: «Reinhardt proviene da quella generazione di artisti austriaci, i rappresentanti della quale in letteratura sono Hoffmannsthal [sic] e Schnitzler, in pittura il delicato decoratore Gustavo Klimt, in architettura Josef Hoffmann e il grande sceneggiatore (e fedele collaboratore di Reinhardt) Alfredo Roller; e il cui banditore giornalistico si chiamava – e si chiama – Hermann Bahr. Se per il tempo in cui vissero e per la loro tendenza si vuol dar loro il nome di naturalisti austriaci, ci si accorge però subito quanto questo naturalismo viennese è più dolce, colorito e smagliante di quello berlinese, freddo e severo, e quanta fantasia, anzi fantasticheria, è collegata fin dall'origine col loro sottile realismo e simbolismo» in Max Pirker, *Man Reinhardt*, in «Il Convegno», aprile-maggio-giugno 1923.

⁴⁸ Gobetti si riferisce ad una messa in scena anteriore al 1926, anno della sua morte. Non ci è dato sapere con precisione a quale si riferisca, in quanto Max Reinhardt mise in scena il *Sogno* per tredici volte tra il 1905 e il 1934.

⁴⁹ Piero Gobetti, *Tramonto del teatro*, in *Opere complete di Piero Gobetti [...] cit.*, p. 572.

⁵⁰ Max Reinhardt, *Il Teatro vivo*, (pubblicato per la prima volta in inglese in Oliver M. Sayler, *Max Reinhardt and his theatre*, New York, Brentano, pp.56 – 61.) in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi, [...] cit.*, p. 174.

e, allo stesso modo, nel corso degli anni aveva attraversato varie correnti senza mai rimanere ancorato a nessuna di esse:

Come già era avvenuto per il Naturalismo, per il Simbolismo e per la *Stilbühne*, Reinhardt aderiva alle nuove correnti sempre solo in parte, per un aspetto. Assai più trascinatore che trascinato egli si avvicinava ai diversi stili più per curiosità, per il gusto di misurarsi con nuove possibilità espressive, che per il bisogno – in lui sempre assente- di acquistare un'identità definendosi in una tendenza.⁵¹

In un articolo pubblicato su “Il lavoro fascista” nel 1931 Bragaglia, fa una sorta di “bilancio” di Reinhardt, ripercorrendo le varie fasi della sua carriera e rivelandone un tratto comune: il forte impatto visivo delle sue regie.

Anche Max Reinhardt, col suo naturalismo tedesco⁵², amico dei particolari, pur se alieno delle meccaniche giustapposizioni della vieta scenografia dipinta, ridotta a banalità convenzionali o a ridicole riproduzioni trucchistiche del vero, [...] è legato a un mondo concreto di figurazioni. Però l'idea che anima il suo allestimento, come organicità unitaria e rispondenza piena tra l'ambientazione e il giuoco degli attori, è fondamentale e nuova, intesa come è, con rigore tutto germanico [...]. Successivamente si staccò egli dalla più rinvigorita veste veristica, e osò giovarsi di larghe semplificazioni e di procedimenti tecnici più moderni. L'evocazione, allora, venne concentrata in pochi tratti essenziali, affidandola a schemi impressionistici delle visioni ed atmosfere sulla base psicologica, di contrasti di ombre e di silenzi, di sonorità e d'illuminazioni, come rapido susseguirsi apparire e disperdersi delle immagini suscitate. Ecco sensibilizzata nella nuova era del cinema, la possibilità di sviluppo, vale a dire la vitalità del suo teatro, nella evoluzione del nostro.⁵³

Bragaglia sembra non cogliere quel decorativismo⁵⁴ criticato da Gobetti ma anzi, vede nella costruzione delle atmosfere, nel sapiente utilizzo di mezzi scenici di Reinhardt, un'essenzialità innovatrice, una «nuova possibilità di sviluppo» che avvicina il teatro alla vitalità del neonato cinema. L'amore che Reinhardt nutre per il cinema è manifesto e nella seconda parte della sua carriera vi si dedicherà quasi a tempo pieno; fin da subito la sua grande intuizione era stata quella di non considerare il cinematografo un avversario ma di farne fonte di ispirazione per il teatro affinché esso potesse cogliere dal nuovo mezzo nuova linfa vitale e superare la crisi che stava attraversando:

[...] Anzitutto è bene ch'io precisi il mio punto di vista: credo nell'immortalità del teatro, passione nata con l'uomo di dare spettacoli e d'assistervi, istinto che non sarà mai atrofizzato, spontaneo fluido che si stabilisce tra attore e spettatore, e che ha le sue origini nel travaglio dell'artista che concepisce, elabora, forgia il divertimento in modo che l'unione mistica ch'egli stabilisce fra sé e il mondo si ripeta durante

⁵¹ Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, [...] cit., p. 130.

⁵² Non è chiaro a cosa si riferisca Bragaglia in quanto Reinhardt, allontanatosi da Brahm, prende le distanze dal naturalismo tedesco fin dalle prime regie del 1905.

⁵³ Anton Giulio Bragaglia, *Siamo ai bilanci di Reinhardt*, in «Il lavoro fascista», 17 settembre 1931.

⁵⁴ Per decorativismo si intende eccesso di *décor*, ovvero eccessiva importanza data alla scenografia e all'aspetto visivo.

la rappresentazione fra attore e spettatore. Quest'unione mistica crea il miracolo per il quale l'arte teatrale, sempre, per variare d'uomini e di tempi, si rinnova e resiste. E se nell'epoca attuale essa subisce una temporanea crisi, ciò è dovuto al fatto ch'essa ha perduto di vivacità e d'espressione, perdendo, oltre alla speciale mimica che rappresentava il divertimento istintivo del pubblico, la sua qualità di essere una unica e spontanea esecuzione del momento. Infatti, dopo essersi introdotte musica e danza, il teatro manifesta la tendenza ad amalgamarsi col cinema. Ciò sarà di grande vantaggio a questo perché il teatro con la forza viva della sua voce e la magnifica melodia del discorso rappresenta qualcosa di umano che lo schermo non ha, di grande utilità al teatro perché annulla un suo grande difetto: la staticità.⁵⁵

Il teatro è un punto fermo per Reinhardt; egli crede fermamente nella sua immortalità soprattutto perché è l'unica forma d'arte immediata, irripetibile perché vive nel momento in cui si svolge e perché crea una connessione tra attore e spettatore che egli definisce «unione mistica». Il cinema si svolge su uno schermo, non può “toccare” direttamente lo spettatore, ma ha un grande vantaggio: la capacità di raggiungere un pubblico vastissimo:

È vero che la creazione drammatica dello schermo è soggetta a leggi diverse da quella teatrale e si stabilisce anche senza l'unione mistica stimolante tra spettatore ed attore; ma essa è la più giovane forma del dramma, quella dell'oggi, capace di emanciparsi per naturale evoluzione, e mentre il teatro conserva ancora la tradizione aristocratica delle corti principesche, il cinema ha potuto democratizzare il suo pubblico costituendo un godimento uguale per gli occhi di tutti.⁵⁶

Il cinema cioè incarna il desiderio di Reinhardt di raggiungere le masse, per questo egli cercherà di creare un teatro per un pubblico più vasto possibile, capace di far rinascere lo «spirito popolare»; nel fare questo porta lo spettacolo fuori dai teatri, nelle città e nelle piazze. È impossibile ingabbiare Reinhardt in una scuola, il suo stile muta di continuo contaminandosi con le novità ma riuscendo sempre a mantenere la sua firma inconfondibile, la fantasia:

La sua arte, che proviene dalla scuola naturalista, non si perita ad affrontare il simbolismo né il sintetismo [...]. Il surrealismo offre possibilità infinite al suo ingegno creativo, alla sua fantasia inesauribile.⁵⁷

Reinhardt non è classificabile; sta di fatto che in Italia per molti egli conquista l'ossimorico appellativo di innovatore barocco, definizione assolutamente riduttiva. Guido Salvini, suo fedele collaboratore in Italia e strenuo difensore, ne dà una lettura più approfondita: il successo di Reinhardt è proprio nella sua capacità di essere più cose contemporaneamente, capacità che forse non piace alla critica, ma poco importa. Probabilmente in questa sua ecletticità risiede il segreto dell'enorme successo di pubblico, suo fine primario. La priorità di Reinhardt infatti, resta sempre la stessa: non deludere gli spettatori:

[...] E su questo punto sorgono altre critiche: per la mania del grande affresco Reinhardt, nella concezione dello spettacolo, tradisce l'opera d'arte imbarocchendola. Ma allora perché grandi e piccole opere

⁵⁵ Max Reinhardt, *Teatro e cinematografo*, in «Il Dramma», anno IV n. 51, 10 gennaio 1928.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Guido Salvini, *Tappe del suo cammino*, in «Comoedia» Anno XIV n. 4, maggio 1932.

del passato, che tutti ammirano nei libri ma che nessuno vuole più ascoltare a teatro, non appena ricevono nuova vita da lui interessano e chiamano a raccolta non solo gli iniziati ma il gran pubblico? Che forse egli si abbandoni a concessioni di dubbia qualità per conquistare le folle? Non sembra, perché tutto è squisito sempre. [...] La verità è che gli spettacoli allestiti da Reinhardt sono spettacoli, e gli attori che vi recitano, recitano bene; in una parola questo è teatro, teatro vero, cioè eterno, né moderno né antico [...].⁵⁸

Salvini rileva il tratto registico di Reinhardt: il suo non è semplicemente un lavoro che si concentra sulla spettacolarità e sulla figurazione, il suo lavoro dà nuova linfa alle opere, le trasforma in spettacolo totale. Ogni elemento della messa in scena viene curato allo stesso modo, dall'allestimento scenico alla recitazione. Ed è proprio l'attenzione alla recitazione che rende i suoi spettacoli superiori; per Reinhardt la scelta degli attori, la loro preparazione e la loro attitudine nel saper lavorare in gruppo erano ingredienti fondamentali affinché lo spettacolo risultasse coeso e uniforme.

[...] Molti hanno creduto, specialmente in Italia, che Reinhardt abbia creato una nuova scuola basandosi sopra un repertorio moderno e sopra una scenografia ultramodernista. Nulla di più inesatto. Reinhardt deve la sua gloria soprattutto all'aver saputo scegliere e istruire gli attori. Per ogni parte di ogni lavoro egli non cerca il miglior attore, ma l'unico che possa eseguirla. E questo unico egli talvolta lo crea, mettendo in valore al massimo grado le sue possibilità, relative alla parte da interpretare. Egli seppe anche circondarsi sempre di ottimi collaboratori nella direzione dei suoi teatri. Credette in loro, lasciò a ciascuno la sua personalità e la sua responsabilità, pur rimanendo sempre l'animatore, il magnetizzatore di tutti.⁵⁹

Tra i tratti innovativi della regia reinhardtiana, Gobetti parla dell'attenzione per le scenografie e l'architettura, e sicuramente non è un caso che nel suo *Mercante di Venezia* questa abbia un ruolo centrale. Per il *Mercante* Reinhardt fece una scelta insolita e coraggiosa: scelse il piccolo Campo San Trovaso e per allestirlo chiamò Duilio Torres, fratello di Giuseppe. Sebbene avessero da sempre condiviso lo studio, negli ultimi anni Duilio si era pian piano distaccato dallo stile eclettico del fratello maggiore in favore di un linguaggio più razionalista e moderno. Era infatti famoso per aver realizzato, tra il 1922 e il 1923, quella che viene considerata "la prima espressione dell'architettura moderna a Venezia", l'Istituto Elioterapico agli Alberoni, situato presso il Lido di Venezia. Il progetto venne poi presentato, quale costruzione d'avanguardia, alla mostra di Stoccarda nel 1927. Di stampo assolutamente modernista, era caratterizzato da grandi superfici vetrate poste in modo degradante, per sfruttare al massimo l'esposizione solare.

La scelta di Reinhardt parve quindi alquanto insolita, considerando che si trattava di mettere in scena un'opera cinquecentesca, e che lo stile di Torres di storicismo ne aveva ben poco. Vedremo in realtà come l'architetto si impegnerà in una fedele ricostruzione storica più che nella creazione di una scenografia modernista.

⁵⁸ Guido Salvini, *Vecchia e nuova regia (Come Reinhardt vede Pirandello)* in «Comoedia», anno XV n.6, giugno 1934.

⁵⁹ Guido Salvini, *Tappe del suo cammino*, in «Comoedia» Anno XIV n. 4, maggio 1932.

3.1. L'allestimento di Campo San Trovaso.

La prima proposta di ambientazione fatta a Reinhardt fu Palazzo Ducale ma, come abbiamo visto, egli rifiutò. Gli vennero proposte varie alternative tra cui Campo SS. Giovanni e Paolo, Campo Santa Maria Formosa e Campo ai Frari. Tutti e tre i campi prescelti davano su un canale e su ponti che, come possiamo vedere dalle immagini dei possibili allestimenti, erano parte fondamentale dello spazio scenico. La platea infatti, in entrambi i casi, si sarebbe affacciata verso il canale. Alla fine Reinhardt, che amava fare di testa sua, scelse Campo San Trovaso. Fu una scelta abbastanza insolita, considerato che gli altri tre campi disponevano di edifici molto belli come la Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, la Chiesa di santa Maria Formosa, la Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari e il Monastero, oltre ad essere più ampi. Campo San Trovaso, situato nel quartiere Dorsoduro, più lontano dal “centro” e più popolare, non presentava particolari attrattive: vicino a un cantiere di gondole, non ha molti palazzi di rilievo se non la facciata gotica di Palazzo Barbarigo Nani Mocenigo, che guarda verso Campo San Trovaso dalla fondamenta opposta. La sua pianta, rispetto ad altri campi di Venezia, è insolita: si sviluppa su due livelli e presenta una piccola zona verde accanto alla facciata della chiesa che a sua volta, presenta eccezionalmente un'altra facciata dalla parte opposta che dà sul rio. Al centro vi è un piccolo pozzo. Come possiamo vedere dalle foto dello spettacolo, anche qui il pubblico verrà disposto nel campo con alle spalle la facciata e lo sguardo rivolto verso il canale e il ponticello. Questi due elementi infatti saranno parte centrale della scenografia e percorribili dagli attori. La scena dunque non è una piattaforma o un unico piano, ma è costituito dalle architetture reali. La disposizione su più piani, oltre a rendere più dinamico lo spettacolo, ha la funzione di creare ambienti diversi senza utilizzare il sipario:

Quel che soprattutto piace a Reinhardt in queste rappresentazioni all'aperto dei capolavori classici, come quelli di Shakespeare o di Goethe, è la possibilità che essi offrono, di superare lo scoglio dei mutamenti di scena senza frapporre un sipario tra gli spettatori e l'illusione scenica. [...] l'alternarsi dell'azione tra Venezia e Belmonte, avviene con un semplice spostamento di fasci luminosi, senza disturbare l'attenzione degli spettatori e il loro stato di grazia rispetto alla grandiosa concezione della tragedia.⁶⁰

Il luogo della messa in scena era già stato scelto nel 1933 e già in quell'anno Torres aveva deciso che alcune modifiche erano necessarie. Ad esempio, in uno dei primi disegni mandati a Reinhardt sottolinea l'importanza della vivacità dei colori degli edifici, sbiaditi negli anni ma che secondo l'architetto nel 1500 dovevano essere quasi nuovi:

⁶⁰ [Anonimo], *Il festival teatrale della XIX Biennale alla vigilia della prima rappresentazione del «Mercante di Venezia»*, in «Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1934.

[...] Il Torres mi spiega anche d'aver tenuto l'impressione di colore un po' più vivace, per poter meglio accordare l'ambiente coi costumi dei personaggi dell'epoca, pensando che tutta l'azione si svolge nel 500 quando la colorazione delle case non era, come adesso, attenuata dal tempo.⁶¹

A questo problema supplirà un sapiente utilizzo delle luci che aiuteranno a far brillare quei colori che secondo Torres erano consumati dal tempo. Alberto Zajotti definisce lo spettacolo “un preludio di colore, luce e movimento”, e questi tre elementi si riveleranno indiscutibilmente parte della regia. Nel *Mercante* di Reinhardt, infatti, la luce ha una funzione espressiva e registica, glaciale o calda a seconda del momento, e funzionale ai cambi di scena, quando illumina il luogo dove si svolge l'azione e oscura il superfluo. Permette insomma, il passaggio da un ambiente all'altro senza ricorrere al sipario:

[...] bisognava aggiungere alla realtà la finzione, creare il castello di Porzia [...], il «casino» dei nobili veneziani [...]; bisognava, soprattutto, con una opportuna distribuzione planimetrica dello scenario, dare il modo al regista di staccare l'uno dall'altro con la sola magia dell'ombra e della luce, i vari frammenti del quadro perché senza sforzo l'immaginazione del pubblico potesse vagare dalle strade di Venezia alla villa di Belmonte, dal chiuso di un'aula di giustizia ai viali di un giardino assorto...⁶²

La luce ha un ruolo fondamentale nella poetica di Reinhardt. Nel Novecento con la ricerca di nuovi spazi scenici si iniziano a sperimentare diverse tecniche di illuminazione.⁶³ Già nel 1879, l'avvento della luce elettrica era stata una vera e propria rivoluzione nel mondo dello spettacolo: non era pericolosa, era versatile e permetteva molteplici spostamenti, ciononostante ci vorranno anni perché si parli coscientemente di uso «artistico» della luce⁶⁴. Essendo un grande sperimentatore, Reinhardt sarà uno dei primi ad interessarsi alle sue potenzialità: le sue messe in scena sollecitano un utilizzo della luce consapevole, volto all'interpretazione del testo. I molteplici mezzi di illuminazione da lui sperimentati sono al centro dei suoi spettacoli fin dagli esordi: egli dà disposizioni ben precise sui colori, le decorazioni luminose e le loro variazioni di intensità. All'inizio della sua carriera, al Neues Theater, studia un sistema di illuminazione che, a partire da una illuminazione intensa, in alcuni casi amplificata da specchi, proietta un cono di luce: Reinhardt se ne servì in modo da disporre di una sorta di proiettore da spostare in scena a seconda delle esigenze. Egli è affascinato dalla possibilità di evocare atmosfere naturaliste servendosi della sola luce e del colore: atmosfere notturne con i loro

⁶¹ Lettera di Bazzoni [?] a Max Reinhardt, Venezia, 30 novembre 1933 (ASAC, scatola nera 102, varie, copia in italiano con note manoscritte).

⁶² Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

⁶³ «Le déploiement d'espaces nouveaux va de pair chez lui avec une exploitation systématique des ressources en matière d'éclairage et la recherche des moyens adéquats en fonction des dimensions spécifiques des différents lieux scéniques.» in Cristina Grazioli, *Éclairage et dramaturgie de la lumière dans les mises en scène de Max Reinhardt* (in corso di pubblicazione).

⁶⁴ «La question du rapport entre technique et expression artistique se pose dans de nombreuses publications à partir des années 1910: il est rappelé que l'emploi de l'éclairage «artistique» est devenu courant de nombreuses années après la découverte de l'éclairage électrique», *Ivi*.

cieli stellati sono le protagoniste di molte delle sue messe in scena. La vicinanza con il sistema di Fortuny è chiara: la concezione di «luce atmosferica» e di orizzonte «panoramico», che lo portarono all'ideazione della cupola, ispirano Reinhardt, che nella sua ricerca non si fermerà ad una concezione descrittiva della luce ma se ne servirà per creare una *Stimmung*, un'atmosfera per l'appunto. Reinhardt e Fortuny vivono nello stesso periodo di riforma teatrale a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Entrambi, seppur con ruoli molto diversi, sono parte di un percorso di evoluzione della scenografia, con uno sguardo di riguardo all'illuminazione di scena, dove le riflessioni attorno all'orchestrazione e alla significazione dei diversi coefficienti scenici hanno un ruolo fondamentale. Nei primi anni del '900 le sperimentazioni attorno all'illuminazione vanno di pari passo con la creazione del concetto di *Atmosfera*.⁶⁵

In sintesi possiamo dire che Reinhardt esplora tre possibilità: una modalità descrittiva, una restituzione della *Stimmung* e un utilizzo drammatico della luce.⁶⁶

A partire da *Elektra* (1909) l'utilizzo drammatico si concretizza: la luce modella lo spazio evidenziando le "soglie" (porte, finestre) dandogli un valore simbolico (la prigione e le vie d'uscita). Illuminazione e scenografia sono interdipendenti, si può quasi dire che alcuni spazi "nascono" dalla luce. Da qui in poi possiamo parlare di drammaturgia della luce.⁶⁷

Nel *Mercante* del 1934, come abbiamo visto, la luce ha sì una funzione espressiva, ma viene impiegata soprattutto per il cambio di scena, anche se il giudizio sulla riuscita di questa tecnica non sarà unanime. Lo spazio di Campo San Trovaso non era poi così ampio e Reinhardt e Torres dovettero ingegnarsi per rappresentarvi tutte le ambientazioni; gli edifici che c'erano non bastavano: vennero costruiti ex novo il casino dei nobili, ritrovo di Antonio e dei suoi amici, con le pareti esterne affrescate, e la villa di Porzia, poco distante da quest'ultimo e dalla casa di Shylock per la quale venne utilizzato l'edificio già esistente al di là del Rio Ognissanti (era importante che si affacciasse sul canale in quanto la fuga di Gessica avviene su una gondola). Molte scene diverse concentrate in un solo spazio dunque: l'intento del regista era quello di illuminare solo la parte dove si svolgeva la scena, lasciando in ombra le altre. Secondo il giornalista Carlo Lari, l'estrema vicinanza degli edifici fa sì che la luce non riesca a isolare solo una scena ma che illumini in parte anche quelle accanto, rovinando la finzione:

⁶⁵ «[...] il s'agit en général de dispositifs permettant des effets de lumière qui, même s'ils son souvent raffinés et originaux, correspondent peu o prou à une conception descriptive de l'éclairage ou à la restitution d'une *stimmung*, d'une atmosphère conçue comme ambiance», *Ivi*.

⁶⁶ «En schématisant, on pourrait dire que Reinhardt exploite trois possibilités: une modalité descriptive, une restitution de la *Stimmung* et une utilisation dramaturgique de la lumière.», *Ivi*.

⁶⁷ «Le rapport de la lumière à la configuration de l'espace se concrétise dans la persistance des éléments signalant un "seuil", portes, fenêtres, ouvertures, qui donnent sur l'espace enfermé d'une cour semblable à une prison. La valeur symbolique de l'espace marque le déroulement dramatique.», *Ivi*.

Se si fosse potuto ottenere, con una selezione di luce, l'illuminazione, per ogni quadro, di quella parte della scena riservata all'azione e il completo oscuramento delle altre, l'illusione sarebbe stata raggiunta. Ma purtroppo, ciò non è avvenuto che assai parzialmente. Cosicché al pubblico si è chiesto uno sforzo di fantasia ben più laborioso di quello imposto, per non dire altro, da alcune elementari rappresentazioni al tempo di Shakespeare.⁶⁸

Se infatti al tempo di Shakespeare si chiedeva allo spettatore di immaginare la scena, qui si chiedeva di concentrarsi visivamente su una singola porzione dello spazio scenico, isolandola da un'altra vicina e discordante. Tuttavia non tutti la pensavano così, un'altra recensione recita: «Collocato al suo posto definitivo tutto il materiale scenico, i quadri sono stati presentati nella loro integrità, e i fasci luminosi dei riflettori hanno adempiuta alla perfezione la loro funzione di definire dei primi piani fittizi all'attenzione dello spettatore, illuminando i centri nei quali l'azione si trasferisce e si svolge, lasciando in ombra quelli che diventeranno provvisoriamente gli angoli morti della scena.»⁶⁹

Nonostante le polemiche è chiaro che il realismo non fosse una delle preoccupazioni principali di Reinhardt, più interessato all'impressione d'insieme. A queste mancanze egli rispose con spettacolari coreografie e scenografie, che secondo Lari eccedevano in decorativismo; opinione condivisa da Vittorio Tranquilli che le accusa di offuscare il valore dell'opera, seppur comprendendone la funzione:

Certo queste scenografie o coreografie, elementi complementari della regia, furono immaginate da Reinhardt quale sussidiario alle complesse difficoltà sceniche nel passaggio da un episodio all'altro. Ma la persistenza di questi quadri decorativi [...], ha messo in subordinazione l'essenza poetica, il valore filosofico, il sapore intimo di alcune scene.⁷⁰

La tendenza alla spettacolarità di Reinhardt non era certo una novità e sicuramente non poteva incontrare il gusto di tutti. Comunque queste critiche vengono messe in secondo piano dal risultato d'insieme. Lo stesso Lari, che inizialmente aveva mosso delle perplessità, tirando le somme, scrive un entusiastico giudizio finale; nello spettacolo egli riesce a cogliere quella interezza e armonia che distingue un'opera di regia da una «esercitazione di un attore di talento»⁷¹: «un'opera complessa nella quale ogni elemento ha la sua propria funzione nel meccanismo di essa»⁷².

L'allestimento di Campo San Trovaso non si rivelò facile. Si trattava di trasformare in "teatro" una parte vivissima di Venezia e fin da subito si manifestò il problema di come fare a conciliare la vita quotidiana con le prove e con le necessità dello spettacolo. La maggior parte degli edifici non erano storici ed erano abitati, e il suggestivo «cantiere verde e nero dove le barche rattoppate mostrano

⁶⁸ Carlo Lari, *Il Festival del teatro a Venezia*, in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto 1934.

⁶⁹ [Anonimo], *I° Convegno internazionale di teatro – Stasera, prima esecuzione del "Mercante di Venezia" in Campo San Trovaso*, in «Gazzettino di Venezia», 18 luglio 1934.

⁷⁰ Vittorio Tranquilli, *La regia drammatica al Festival di Venezia*, in «Scenario», anno III n. 8, agosto 1934.

⁷¹ Carlo Lari, *Il Festival del teatro a Venezia*, in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto 1934.

⁷² *Ibidem*.

il ventre algoso»⁷³ chiamato squero, era in piena attività. Si trattava di spostare gli abitanti, interrompere la routine lavorativa e rimuovere o nascondere elementi come il filo del telegrafo⁷⁴.

Tra le spese sostenute dalla Biennale infatti, figurano anche rimborsi a singoli cittadini o alle aziende: pagati dalla Biennale per esigenze dell'organizzazione de *Il Mercante di Venezia*: Angelo De Grandis per concessione magazzini barche e sospensione esercizio (£ 600)⁷⁵, Tiziano Gobbatto per uso terrazza (£ 250), Tina Rinaldi per concessione appartamento Shylock per un mese (£ 1000), Angela Belluzzi Marchesini per uso abitazione durante le prove e le rappresentazioni (£ 250), Vittorio Camarino per cessione stanza durante prove e rappresentazioni (£ 250), Annunziata Strano per uso terrazza (£ 100).⁷⁶

Le modifiche non furono da poco: venne costruita, accanto alla Chiesa, una platea, una gradinata meccanica, capace di contenere duemila spettatori e un palcoscenico di fronte, «in una specie di selciato, il fianco dello squero, dove sorgerà il castello di Porzia, e lo sfondo di una casa e di alcuni magazzini che subiranno un processo di abbellimento, più alti del naturale, decorati con sobrietà ed elegante buon gusto, e un cancello sull'acqua, con una lenta piova di glicini»⁷⁷. Il Campo quindi viene interamente lasciato a disposizione del pubblico e alla scena è riservata soltanto la fondamenta che parte dal palazzo di Porzia e si apre verso il canale Ognissanti, limitata a destra dalle case e sul fondo, oltre il canale dal «buio massiccio del Palazzo Clary che s'erge sopra le ampie vele di due bragozzi ancorati nel rio»⁷⁸. Parte della scena sono anche il ponte, le case esistenti (casa di Shylock) e lo stesso rio, che ospita scene sulle gondole, come quella finale dove i due sposi, Gessica e Lorenzo, si cullano in un romantico idillio. Il tutto costruito e modificato in modo da ricreare l'atmosfera e i toni del Cinquecento; anche nella scelta dei materiali l'intento di ricostruzione storica appare evidente. In sintesi, la scena è costituita da due piani dominanti, separati dal rio: nel primo piano della scena, molto più vicino agli spettatori, abbiamo una fondamenta «pavimentata col macigno grigio caratteri-

⁷³ Giannino Omero Gallo, *Due grandi "prime" sotto il cielo di Venezia*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 26 giugno 1934.

⁷⁴ Lettera di Duilio Torres al commendatore Romolo Bazzoni: «Egregio commendatore, vi è assoluta necessità di far togliere due fili telegrafici che attraversano il Campo di San Trovaso...», Venezia, 7 luglio 1934, (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

⁷⁵ 600 lire corrispondono circa a 665, 55 euro. Il calcolatore che adoperato si serve dei coefficienti Istat e confronta le variazioni temporali del valore della moneta in Italia, in questo caso dal 1934 fino al 2014. (http://www.infodata.ilsole24ore.com/2015/04/14/se-potessi-avere-calcola-il-potere-dacquisto-in-lire-ed-euro-con-la-macchina-del-tempo/?refresh_ce=1 ultima consultazione 4 aprile 2017).

⁷⁶ Quaderno *Il Mercante di Venezia*, per conto del Comune, spese sostenute per n. 6 recite in campo San Trovaso, (ASAC, scatola nera n. 105).

⁷⁷ Giannino Omero Gallo, *Due grandi "prime" sotto il cielo di Venezia*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 26 giugno 1934.

⁷⁸ [Anonimo], *I° Convegno internazionale di teatro – Stasera, prima esecuzione del "Mercante di Venezia" in Campo San Trovaso*, in «Gazzettino di Venezia», 18 luglio 1934.

stico di tutte le pavimentazioni veneziane, che cominciarono a sostituire il cotto appunto nel Cinquecento»⁷⁹ e alla sinistra dello stesso piano, il portico di campagna, la terrazza e la loggia della villa di Porzia costruiti ex novo in pietra d'Istria. Nel secondo piano, sulla sinistra, la casa di Shylock di «un tono rosato proprio dei materiali d'intonaco usati all'epoca, mentre la casetta quattrocentesca sarà decorata di affreschi, e il portale monumentale del giardino pertinente al casino dei nobili amici di Antonio avrà anche un tono chiaro»⁸⁰. La scelta di Reinhardt e Torres, contrariamente all'idea originale dell'architetto⁸¹, ricade su toni chiari, in modo che risaltino illuminati nell'oscurità della notte. La rappresentazione di Venezia è dunque quasi unicamente ricreata nel secondo piano mentre le parti "fantastiche", Belmonte e il tribunale, si trovano nel primo.

Anche i costumi di Titina Rota si sposano cromaticamente e stilisticamente ai toni della scena e le gondole vennero richieste nello stile cinquecentesco⁸². Una spesa enorme e una manodopera non indifferente: circa duecento persone sulla scena, secondo il dettagliato racconto di Elio Zorzi⁸³.

La preparazione di Campo San Trovaso fu lunga e complessa e si arenò spesso su ostacoli burocratici. Per un intervento così massiccio infatti, era necessaria l'approvazione del podestà di Venezia:

[...] per quanto riguarda la messa in scena de "Il Mercante di Venezia", Le domandiamo l'autorizzazione di poter procedere alla demolizione di un piccolo parapetto che si trova da un lato del ponte nel campo San Trovaso, al lievo di un orinatoio che si trova nell'angolo del Campo, ed il permesso di poter piantare alcuni pali nel rio prospiciente, sia per la costruzione di una piccola fondamenta in legno, come per una impalcatura che deve servire per l'orchestra. Naturalmente questi pali vengono posti a poca distanza dalle rive, in modo da non ostruire il passaggio dei natanti. Chiediamo inoltre di poter costruire una piccola loggia addossata alla parte posteriore dello squero di San Trovaso. [...] per quanto riguarda la loggia addossata allo squero, si stanno prendendo gli accordi opportuni con il sig. soprintendente ai monumenti.⁸⁴

In tutto questo Torres svolgeva il difficile ruolo del mediatore tra le pressanti e dispendiose richieste di Reinhardt e la Biennale che voleva contenere le spese. I tempi si rivelarono lunghi perché per ogni richiesta che Reinhardt faceva a Torres, prima che questa fosse attuata, doveva passare attraverso un macchinoso iter: dall'Ente Biennale (nella persona del Commendatore Bazzoni) e, se approvata, al

⁷⁹ Elio Zorzi, frammento di articolo senza titolo, Venezia, luglio 1934 (ASAC, raccolta documentaria TEATRO 1934 1/1).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Lettera di Maraini [?] a Max Reinhardt: «[...] Il Torres mi spiega anche d'aver tenuto l'impressione di colore un po' più vivace, per poter meglio accordare l'ambiente coi costumi dei personaggi dell'epoca, pensando che tutta l'azione si svolge nel 500 quando la colorazione delle case non era, come adesso, attenuata dal tempo.», Venezia, 30 novembre 1933, copia in italiano con note manoscritte (ASAC, scatola nera 102, varie).

⁸² Sappiamo che vennero costruite appositamente per lo spettacolo perché tra le voci di bilancio risulta un "1° acconto costruzione Gondole" di £.1000 (circa 861,22 euro) e un "saldo forniture gondole e riduzione bissonne" di £.1550 (circa 1350,40 euro) ai Fratelli Camis. Spese per il Mercante di Venezia, allestimento, messa in scena e vestiario, (ASAC TEATRO 1 varie).

⁸³ Elio Zorzi, articolo sconosciuto, Venezia, luglio 1934 (ASAC, raccolta documentaria TEATRO 1934 1/1).

⁸⁴ Lettera di [?] al Commendatore Dr. Mario Alverà, Podestà di Venezia. Venezia, 17 maggio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102 varie).

podestà e al Soprintendente ai monumenti di Venezia. Il tutto, materiali scenici e suppellettili vari, doveva essere ordinato in tempo al Gruppo Veneziano Arti decorative. I problemi non vennero risolti che fino a pochissimi giorni dalla prima, il 10 luglio infatti, Torres scriveva questa accorata missiva:

Egregio commendatore,

Non posso fare a meno di scriverle perché, a S. Trovaso, continua, come già Le scrissi, la ridda degli ordini e.....dei contrordini. Le ho già detto delle nuove esigenze del sign. Reinhardt il quale, evidentemente, sta ora elaborando nella sua mente l'esecuzione rappresentativa e da ciò le esigenze di molte aggiunte e dettagli.

Lei mi ha già detto che bisogna cercare di fare e cercar fare nel modo più semplice ed economico ma sono veramente imbarazzato perché continuo a trovare ordini dati che dovrei dar io per ottenere quanto Lei stesso mi ha raccomandato e ancora ordini da me dati che mi vengono annullati così che, proprio, non so capire che succeda. Il Gruppo Veneziano Arti Decorative ha un forfait ma con una descrizione di lavoro e, naturalmente, esigerà che tutte le aggiunte (Estensione palco musica, impalcato interno, scale, trampolini, estensione rive, nuovi pali sul rio, copertura con materiale isolante per i rumori di tutti i praticati, cavallo, nuove colonne di portale, tronetto per Porzia, stalli per i giudici e per il Doge e per gli Avvocati, pedane, impalcato per i riflettori, irrobustimenti dell'altana, nuovo portico di fianco alla loggetta, gonfalone di S. Marco che si è detto di far bene e adoperarlo anche in seguito, gonfalone per lo Spagnolo, porta cofanetti, stemma per la vela di una seconda barca non prima prevista, vera da pozzo che si sperava di convincere Reinhardt a non mettere e il cui trasporto costa non poco, oltre alla formazione delle gondole ed alla trasformazione del bissonne, sistemazione camerini, necessità per gli impianti elettrici ecc, ecc) sieno [sic] pagate.

Il Conte Valmarana disse recentemente a Pasinetti (a quanto egli mi comunica) che devo prendere ordini scritti. Da chi? dal Conte stesso? da Lei? dal Reinhardt? dal Salvini? da me? Dei lavori citati alcuni sono già fatti e altri sono in corso. Cosa devo fare? Ora, naturalmente, il Pasinetti⁸⁵ si comporta con riserve, non sa se deve fare e io non so se devo insistere. Può esserci minor confusione? Attendo Sue cortesi disposizioni e mentre vado a scrivere anche al Conte di Valmarana, Le rivolgo i miei soliti cordiali saluti.⁸⁶

Dalla lettera traspare la difficoltà nel coordinare un'impresa nella quale erano moltissime le voci in capitolo, e la riluttanza della Biennale nello spendere così tanti soldi per uno spettacolo.

Se confrontiamo infatti i costi dell'altro spettacolo protagonista, *La Bottega del caffè* di Rocca, con quelle per *Il Mercante*, queste ultime risultano alte: £ 601.000,90 (circa 666.660, 83 euro) contro £ 86.257,75 (circa 95.680, 82 euro)⁸⁷. Sicuramente la Biennale stava pagando lo scotto di aver lasciato carta bianca a Reinhardt, non famoso certo per il suo minimalismo, anche se non bisogna tralasciare il fatto che *Il Mercante di Venezia* disponesse anche dell'orchestra, del corpo di ballo, oltre a molti cambi di scena.

Il saldo a forfait corrisposto al Gruppo Veneziano Arti Decorative di cui parla Torres era di £ 15.000 ma nel Quaderno delle spese per conto del Comune vi è una voce di spesa chiamata "distinta

⁸⁵ Probabilmente Torres si riferisce a Francesco Pasinetti, regista, sceneggiatore e critico cinematografico veneziano.

⁸⁶ Lettera dell'architetto Duilio Torres all' ill/mo sig. comm. Romolo Bazzoni, Ente Biennale Internazionale. Venezia, 10 luglio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102 varie, originale con firma manoscritta).

⁸⁷ Spese per il Mercante di Venezia, allestimento, messa in scena e vestiario, (ASAC, TEATRO 1, varie).

scenari ed attrezzi per il Mercante di Venezia” dove figura l’elenco dei materiali “straordinari”⁸⁸ citati dall’architetto nella lettera.

Si trattò di uno spettacolo ricco, molto diverso dalle precedenti messe in scena di Reinhardt:

Se ha già messo in scena il Mercante di Venezia? Sì, parecchie volte. La prima volta fu a Monaco, nel Künstlertheater, con una scena così piccola, che Venezia dovette essere sintetizzata in un palo e in un ferro da gondola, e in una riva.⁸⁹

Lo spettacolo del 1934 fu invece immaginifico, un susseguirsi di immagini e di atmosfere, coadiuvato da coreografie complesse:

In questo mondo di realtà e di sogno Max Reinhardt, con l’aiuto di Guido Salvini, ha proiettato la storia del mercante di Venezia [...], ne ha divisi i quadri, e li ha ricomposti in cornici di musica e luce [...], ha intercalato le danze ai pittoreschi cortei. [...] ha creato uno spettacolo che va dalle grazie del balletto russo allo splendore delle grandi fantasie coreografiche.⁹⁰

La Venezia fatta da un palo e una gondola viene sostituita dalla vera Venezia che prende vita nella notte sorgendo dalle luci e che, all’occorrenza, riesce a tramutarsi in Belmonte con «la sola magia dell’ombra e della luce»:

L’architetto Duilio Torres ha compiuto il prodigio con qualche sottile accorgimento: ha chiuso la casa di Shylock in una candida loggia di marmo [...], ha disteso due fondamenta al di là del canale, ha costruito più a destra una specie di arco trionfale che ricorda gli accessi alle più ricche ville veneziane e s’apre a una verde sfuggita di busi e di allori. Il quadro, armonioso nel suo assieme è magnifico nelle sue parti.⁹¹

3.2. Le musiche di Victor De Sabata

Nel *Mercante* di Reinhardt la musica riveste un ruolo fondamentale: in uno spettacolo intrinsecamente frammentario, che prevede molti cambi di scena, essa svolge l’opera di “collante”:

⁸⁸ «Distinta scenari ed attrezzi per il Mercante di Venezia: 4 pezzi griglia complessivamente m. 16x1,25; 1 porta a due battenti m. 2,35x1,90; 1 quartiere compensato tinto m. 2,35x1,80; 3 pezzi guglias; 7 pezzi balastrata con colonnine lunga m. 7,60x0,77; 8 pezzi pedana e gradini varie misure; 4 scanni cassapanca e due sedili; 1 sedia dogale; 2 scanni semirotondi per giudici; 1 grata in legno; 1 tavola rettangolare; 1 panca in legno; 2 colonne con panca all’estremità; 2 guglie di legno; 1 antenna per gonfalone di S. Marco m. 13,5; 1 gonfalone di S. Marco; 1 bandiera a strisce colorate; 7 travi rotonde; 6 parti di legno intonacato varie misure; 9 fodere cuscini; 8 pezzi stoffa tappezzeria a striscia m. 3x9,20; 1 pezzo velluto peluche rosso m. 1,30x1,85; 1 pezzo velluto peluche giallo m. 1,30x1,85; 8 pezzi satin seta giallo oro; 1 pezzo tela a strisce bleu-giallo m. 2,60x2,90; 1 pezzo tela a strisce bleu-giallo m. 3x4; diversi pezzi di satin rosso varie misure per addobbo bissonne». Quaderno Il Mercante di Venezia, per conto del Comune, spese sostenute per n.6 recite in campo San Trovaso (ASAC, scatola nera n. 105).

⁸⁹ [Anonimo], *Il Festival teatrale della XIX Biennale alla vigilia della prima rappresentazione del «Mercante di Venezia»*, «Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1934.

⁹⁰ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

⁹¹ *Ibidem*.

La musica, che de Sabata ha voluto chiamare “affreschi di scena” è un commento quasi ininterrotto e sempre vario che dà allo spettatore la suggestione della reale ma imponderabile Venezia.⁹²

Il paragone pittorico non è casuale: Reinhardt voleva una musica “di immagini” come il suo spettacolo, una musica che sapesse accompagnarlo senza essere invadente, scritta apposta per la sua opera. *Il Mercante di Venezia* di fatto non prevedeva alcun accompagnamento musicale⁹³:

Ma per “Mercante di Venezia” non sisteva [sic] ancora la musica indispensabile ad ogni spettacolo all’aperto, ne Reinhardt voleva la solita musica di scena, a base di overtures, di marce e di intermezzi come quella di Mendelssohn per il “Sogno d’una notte d’estate”⁹⁴... Questa idea nuova non poteva che essere condivisa da Victor De Sabata, espertissimo uomo di teatro oltrecche [sic] geniale compositore.⁹⁵

Victor De Sabata, compositore triestino e, dal 1929, direttore dell’Orchestra del Teatro alla Scala, era molto conosciuto, ma estraneo alla “cerchia” di Reinhardt. Mentre Paola Ojetti, Titina Rota e Guido Salvini avevano già lavorato con lui con successo durante il Maggio Musicale Fiorentino del 1933 per *Sogno d’una notte di mezza estate*, De Sabata era “nuovo” nel gruppo di soliti collaboratori. Molto probabilmente i due si erano incontrati a Firenze durante il festival, dove il maestro era impegnato a dirigere il *Falstaff* di Verdi. Nella stessa occasione il Conte Volpi aveva incontrato Reinhardt e aveva proposto, a lui e ai suoi collaboratori, di mettere in scena *Il Mercante di Venezia* l’anno successivo; è quindi probabile che il regista stesse già pensando ad eventuali musiche e che forse l’incontro con il maestro l’avesse ispirato. De Sabata era un musicista talentuoso e insolito, eclettico come Reinhardt, dunque è facile immaginare che la sua personalità avesse colpito la fantasia del regista:

Il suo vero sogno era lavorare fianco a fianco con un musicista e con un compositore come de Sabata. Così nasceva la rievocazione artistica dello spirito racchiuso nel periodo in cui è ambientato *Il Mercante di Venezia*. Più che un’opera di solo commento, quella di de Sabata è stata un’opera di chiarimento evocativo che ha offerto a Reinhardt la possibilità di lavorare sull’intima interconnessione fra musica e personaggio e ancora, personaggio e scena.⁹⁶

⁹²[Anonimo], *Il Mercante di Venezia*, numero unico di periodico non identificato 1935, Biblioteca Nazionale Marciana microfilm n. 62, numeri unici dal 171 al 201, n. 185.

⁹³Questo non è del tutto vero: «[...] Già l’immortale commediografo aveva fissato per taluni punti del suo dramma l’intervento della musica: le didascalie del suo testo recano frequenti richiami alla musica, sia nei passaggi di scena, sia come accompagnamento a qualche episodio: così, per esempio, nel terzo atto, mentre Bassanio, nella casa di Porzia, esamina i tre scrigni dalla scelta di uno dei quali dipenderà il suo destino, il poeta prescrive: “musica mentre Bassanio osserva gli scrigni. Canzone”», [Anonimo], *Alla vigilia del primo Festival Internazionale di Teatro*, «Gazzetta di Venezia», 5 luglio 1934.

⁹⁴ Fin dalla prima messinscena del *Sogno d’una notte di mezza estate*, avvenuta il 31 gennaio 1905 al Neues Theater di Berlino, Reinhardt adottò la musica di *Ein Sommernachtstraum* di Mendelssohn che accompagnò tutte le produzioni successive del *Sogno*.

⁹⁵ [Anonimo], *Il Mercante di Venezia*, numero unico di periodico non identificato, 1935, Biblioteca Nazionale Marciana microfilm n. 62, numeri unici dal 171 al 201, n. 185.

⁹⁶ Angela Floccari, Note al Programma a Victor de Sabata, *Il Mercante di Venezia, Affreschi musicali (Prima esecuzione Biennale di Venezia 1934)*, Aldo Ceccato, Orquesta Filarmonica de Malaga - Coro de Malaga, Edizioni Discantica, <http://discantica.com/discantica228.html> (ultima consultazione 10 marzo 2017).

Seppur non sia prevista nell'opera originale, per il regista la musica era imprescindibile. La Biennale fin dal novembre 1933 prova a dissuadere Reinhardt a rinunciarvi adducendo varie motivazioni, anche se probabilmente l'intento principale era quello di risparmiare. Stipendiare l'orchestra e trasportarne gli strumenti in una città come Venezia, non era cosa da poco:

Illustre professore,

spero Ella avrà ricevuto la mia precedente lettera con il progetto Torres. Quand'Ella potrà, avrà la compiacenza di comunicarmi le Sue impressioni e le Sue osservazioni.

Ma ora Le scrivo per un'altra questione, a nome anche di Sua Eccellenza il Conte Volpi.

Nei circoli veneziani è opinione abbastanza diffusa che il "Mercante di Venezia" non comporti alcun commento musicale. Il dramma è di per sé così umano e così vivo, soprattutto eseguito nell'ambiente suo proprio in Venezia, che la musica sembrerebbe cosa soverchia.

Queste opinioni che sono giunte al nostro orecchio ci rendono un po' perplessi in special modo dopo l'esperimento musicale dell'Otello che non è piaciuto e che si risolse in un vero insuccesso.

Quanto Le diciamo, beninteso, è indipendente dal grande valore di musicista del Maestro che sarebbe chiamato a scrivere i commenti musicali, e pel quale professiamo una grande ammirazione.

Comunque Ella solo è giudice in tutto ciò, ma io ho creduto di scriverLe per informarLa di questa corrente di opinioni, e per chiederle il Suo avviso in proposito, cioè se Ella ritiene di insistere nell'introdurvi anche dei commenti musicali, o piuttosto preferisca rinunciarvi.

È ovvio ch'io aggiunga, solo nella mia qualità di Direttore Amministrativo, che, abbandonando la musica, si otterrebbe un notevole risparmio nell'allestimento della tragedia.

Aggradisca, illustre Maestro, i saluti di S.E il Conte Volpi, che ho visto ieri a Roma, nonché i miei, e La prego di ricordarmi devotamente alla gentile Signora Thimig.⁹⁷

In quel periodo Reinhardt era a Parigi, impegnato con le prove de *La chauve-souris*, operetta in tre atti tratta dal *Pipistrello* di Strauss, che avrebbe poi debuttato il 28 novembre al Théâtre Pigalle. Egli non risponde di persona e comunica di aver già lavorato alle musiche con De Sabata in occasione della sua ultima visita a Venezia lasciando intuire che non intende rinunciarvi:

Gentile signore,

poiché Madame Thimig è assente, Mr. Max Reinhardt mi ha chiesto di confermare la ricevuta della Sua gentile lettera del 3 novembre. Le ultime prove del "Pipistrello" lo assorbono ormai completamente, e perciò le risponderà e risolverà tutte le questioni in oggetto dopo la Prima, che si terrà durante la settimana prossima.

Però questo cambiamento improvviso nel parere di Venezia per quanto riguarda la musica della messinscena del "Mercante di Venezia" l'ha davvero turbato tenendo conto del fatto che è stata Venezia a suggerire il nome di Sabato [*sic*], e che Mr. Reinhardt ha lavorato giorni e notti intere con Mr. Sabato in occasione del suo recente soggiorno a Venezia.

Inoltre, Mr. Reinhardt non ricorda del fatto che non ci sia mai stata una messinscena de Il Mercante di Venezia, dramma che dice tutto sulla musica, senza un commento musicale.

Tuttavia, Mr. Reinhardt affronterà tutti gli aspetti particolari di questa questione così come il progetto del Mr. Torres in una lettera dopo la Prima.

Ringraziando per la cortese attenzione, colgo l'occasione per porgerle i miei distinti saluti.⁹⁸

⁹⁷ Lettera del commendatore Bazzoni [?] a Max Reinhardt, 2 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

⁹⁸ Lettera (firma non identificata) a Maraini[?], Parigi, 18 novembre 1933 (ASAC, TEATRO 1, originale con firma manoscritta). Originale in francese in appendice.

Probabilmente la lettera fu scritta da un collaboratore di Reinhardt che non conosceva De Sabata, lo chiama infatti “Sabato”. L’idea di un’opera senza musica arriva addirittura a turbare Reinhardt: egli che concepisce lo spettacolo come opera d’arte unitaria, capace di accogliere in sé anche la musica e la danza, non può concepire tale limitazione. La conferma viene da una lettera che Salvini, scrive a Bazzoni di ritorno da Parigi dopo aver incontrato Reinhardt:

Illustre Commendatore,

Torno oggi da Parigi dove ho passato circa quindici giorni con Max Reinhardt che allestisce uno spettacolo al teatro Pigalle. Naturalmente abbiamo parlato a lungo anche del Mercante di Venezia. Egli mi ha mostrato le fotografie e i disegni, mi ha pregato di scusarlo presso di Lei per la mancata risposta, ma il lavoro tremendo della prova lo aveva totalmente assorbito. Suppongo che a quest’ora Lei sia già in possesso di una risposta, ma conoscendo... il tipo poco grafomane, mi permetto di anticipare e chiarire quelle che potranno essere le sue parole.

[...] Abbiamo anche parlato della questione musicale. È escluso che si possa fare a meno della musica perché lo stesso Shakespeare la richiede nelle didascalie, ma egli ha accettato di buon grado la mia proposta di ridurre il numero degli orchestrali al minimo indispensabile. [...]»⁹⁹

La Biennale è costretta a cedere e gli incontri con il maestro proseguono; nell’aprile del 1934, il lavoro è ormai terminato. Il lavoro di De Sabata aveva entusiasmato Reinhardt che il 25 manda un telegramma al Conte Volpi.¹⁰⁰ I raffinati affreschi musicali avevano incontrato il gusto di Reinhardt che li descrive come «gioielli di fatate melodie». La musica di De Sabata è fine, preziosa, non invadente e, cosa fondamentale, evocativa della bellezza e dello spirito di Venezia. Come il regista crea le immagini, così il musicista deve essere capace di creare una musica immaginifica che restituisca una sensazione. Come scrive il Conte Volpi a Ernest De Weerth, uomo di teatro molto vicino a Max Reinhardt¹⁰¹: «i due artisti si sono incontrati nella venezianità»¹⁰², ovvero insieme avevano catturato l’atmosfera di Venezia. La musica di De Sabata non si limita a fare da sottofondo ma è un vero e proprio elemento del tessuto dello spettacolo, lavora come connessione fra musica e personaggio, fra personaggio e scena, appartiene al testo:

Non è un commento, è una squisita, preziosa partecipazione alla commedia. Essa ne esprime con affanno e con estasi il segreto, s’inebria con sì illuminato intendimento dei caratteri e con tanta gioia per i nostri occhi da offrire al regista ogni possibilità di presentarci sempre dei quadri nei quali ogni elemento era delizioso, e l’insieme, in maniera ognora diversa, unitario e sorprendente.¹⁰³

⁹⁹ Lettera di Guido Salvini al Commendatore Bazzoni[?]; Milano, 11 dicembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Salvini, originale).

¹⁰⁰ Traduzione del telegramma di Max Reinhardt contenuta in ASAC, TEATRO 1. Il telegramma originale recita: «Max Desabbata hat mit dem feinen netz seiner musik die koestlichsten/ schoenheiten venedigs eingefangen mit hoher kultur ein fruehes jahrhundert/ erstehen lassen shakespeares wuensche wunderbar erfuellt/ und unser ohr mit zauberhaft melodischen juwelen beschenkt in herzlycher/ sympathie ergebenst: Max Reinhardt. Salisburgo, 25 aprile 1934 (ASAC, TEATRO 1).

¹⁰¹ «[...] Ma il sig. De Wert, che si dice e pare sia il portavoce di Reinhardt [...]», Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n.102, varie, copia).

¹⁰² Lettera del Conte Volpi a Ernest de Weerth, Venezia, 25 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

¹⁰³ Renato Simoni, *Il Mercante di Venezia*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1934.

Il giudizio della critica sull'accompagnamento musicale, e sulla sua esecuzione, è unanime, tutti i giornali sembrano apprezzarle e vi colgono un profumo "nuovo":

La musica del M.o De Sabata, che venne iersera presentata in forma squisita dal M.o Angelo Questa, è limpida, piana sentita, schiettamente e soavemente melodica, nutrita dalla sostanza sonora di uno strumentale ricco e insieme leggero, nel quale inusitati accostamenti di timbri colgono effetti nuovi e suggestivi.¹⁰⁴

La novità non risiede solamente negli insoliti accostamenti timbrici e nella varietà dei generi, ma nel ruolo che la musica riveste: essa contribuisce in modo determinante alla creazione di uno spettacolo unitario e si fonde con lo spettacolo. Per ottenere questo effetto Reinhardt progettò vari espedienti alcuni dei quali molto innovativi: per prima cosa fece costruire una piattaforma appositamente per l'orchestra e per il coro nascosta al pubblico; aggiunse poi anche musicisti e orchestre in scena. Le diverse fonti musicali, e l'incapacità del pubblico nel capirne la provenienza, contribuirono a creare un efficace effetto di spaesamento: la musica sembrava risuonare per magia, rafforzando l'illusione teatrale. De Sabata e Reinhardt rivoluzionarono il campo della musica in scena: l'atmosfera dell'opera non nasceva solo dal gesto, dalla parola o dal colore, ma anche dalla musica, che si faceva materia scenica a tutti gli effetti. La loro fu una collaborazione felice: non solo si incontrarono nella "venezianità" ma anche nella modernità: De Sabata aderisce perfettamente all'idea registica di Reinhardt tesa a creare un'opera d'arte totale. Questo intento si traduce nell'organicità delle sue musiche che aderiscono perfettamente all'azione e che risultano estremamente evocative di una atmosfera. Il primo brano, *Porzia nel cuore*, sembra "nascere con la scena": mentre l'alba sorge sui canali di Venezia, si leva pian piano un coro.

Lo spettacolo si apre con uno degli effetti scenici cari a Max Reinhardt: il sorgere dell'alba. [...] Non mancano poi i rimandi ad uno stile musicale popolare; primo esempio ne è il coro a tre voci, due soprani un mezzosoprano e due contralti. Cantano un testo dialettale veneziano, *O luna ti xe stanote bionda*, proiettato in un'atmosfera estatica. De Sabata la ottiene con un particolare accostamento di parola e puro suono vocale: mentre i soprani primi pronunciano il testo, i secondi e le voci gravi realizzano un «vocalizzando dolcemente» sulle vocali presenti nel testo. Il risultato sonoro rimane come pervaso di magia: rintocchi lontanissimi di La, che la campana deve «lasciar vibrare», si spandono da qui in avanti arrestandosi poco prima della prossima, e ben più fervorosa, apparizione corale. Da questo sofisticato inizio si può arguire che una delle caratteristiche della strumentazione è la ricchezza timbrica, utilizzando tutta un'ampia gamma di suoni e rumori di scena.¹⁰⁵

Le melodie e i cori di stampo cinquecentesco, permeati dallo spirito della Serenissima, mostrano, come le scenografie di Torres (in un certo senso le completano), uno sforzo di ricostruzione storica.

¹⁰⁴ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

¹⁰⁵ Angela Floccari, Note al Programma a Victor de Sabata, *Il Mercante di Venezia, Affreschi musicali (Prima esecuzione Biennale di Venezia 1934)*, Aldo Ceccato, *Orchestra Filarmonica de Malaga - Coro de Malaga*, Edizioni Discantica, <http://discantica.com/discantica228.html>. (ultima consultazione 25 maggio 2017).

Tuttavia non si limitano a questo, un certo gusto arcaico per il madrigale non limita l'espressività della musica, la cui funzione primaria era di supporto alla scena:

Per creare l'atmosfera lirica della commedia, il M.o Victor De Sabata si è ispirato al gusto della musica profana cinquecentesca, il che non gli ha vietato di dar libero sfogo alla propria fantasia e alla gioia di seguire la vicenda in tutta la libertà del suo sviluppo, di commentarla e spesso di interpretarla, col dare un rilievo musicale al carattere dei personaggi e un sostegno di suono all'esprimersi delle loro passioni.

106

Nello spettacolo la musica e l'azione sono strettamente interconnesse, l'una è indispensabile all'altra. In forme sinfoniche o corali, in brani chiusi o semplici "disegni di suono", essa è sempre presente. I brani dell'opera infatti, sono quindici: Porzia nel cuore (5' 35"), Sarà una bella serata (2' 41"), La felicità in uno scrigno (4' 24"), Un arrivo inaspettato (1' 44"), Chi vuol esser lieto sia (1' 7"), Jessica fugge (5' 16"), Un'amara sorpresa (6' 5"), Ancora una disfatta (3' 52"), L'amore è qui (1' 53"), Astuzia e inganno (1' 13"), Nessuna pietà (3' 3"), Notte di luna (6' 18"), Promessa d'amore (6' 18"), Fra le tue braccia, (3' 28"), Incanto e sogno (2' 33"), per un totale di 51 minuti e 16 secondi; lo spettacolo certo non durava così poco ma tra un brano e l'altro la musica non si interrompeva mai del tutto. Zajotti parla di trombe, disegni di un flauto, arpeggi di chitarra e accenni di tamburo¹⁰⁷. Un vero e proprio continuum musicale che tesse i fili del dramma, tiene insieme le scene, dà voce ai sentimenti inespresi e crea le atmosfere: Reinhardt e De Sabata avevano creato una "drammaturgia musicale".

3.3. Paola Ojetti, figura di coordinamento e traduttrice.

Alla giovane fiorentina Paola Ojetti, di appena venticinque anni, viene assegnata la traduzione de *Il Mercante di Venezia*, con il compito di scrivere una riduzione teatrale per Reinhardt. L'anno prima aveva tradotto *Sogno d'una notte di mezza estate* in occasione del Maggio Musicale Fiorentino e ormai era diventata una delle figure di riferimento del regista. La scelta del Conte Volpi apparve naturale, visto il suo consolidato rapporto della traduttrice con Reinhardt. Il Conte Volpi ripone estrema fiducia nella giovane e la rende partecipe anche delle decisioni della Biennale, come la scelta di chiamare Salvini:

Cara Paola,

credevo che gli artisti delle arti figurative fossero i più difficili da amministrare, ma vedo che non è così: ti pare?

Ho visto qui ieri Maraini ed anche De Werth, che non ha più notizie da Reinhardt da vario tempo = né

¹⁰⁶ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

¹⁰⁷ «La musica serpeggia infatti da un capo all'altro della commedia, sia in forme sinfoniche e corali, abbandonate e riprese secondo le esigenze dell'azione, sia nel brano chiuso, sia quale appunto di ritmo e di colore affidato ad una squillante sonorità di trombe, o a un breve e bizzarro disegno del flauto, o all'arpeggio di una chitarra o a un cupo accento del timpano o a un rullo di tamburo.», *Ivi*.

l'uno né l'altro avevano letto l'articolo della Gazzetta del Popolo¹⁰⁸, che, del resto, non ha carattere di intervista.

In ogni modo ho rotto gli indugi, ed ho mandato a Reinhardt la lettera di invito di cui ti accludo copia. Abbiamo pensato che è meglio che egli risponda senza intermediari per le sue condizioni, per lasciarlo libero.

Come sempre, l'ultima parola deve essere lasciata al Capo del Governo.

Abbiamo deciso di pregarti per la traduzione del "Mercante di Venezia", e Maraini si è riservato di parlare con te per precisare la cosa.

Abbiamo anche in massima deciso di servirci di Salvini; ma abbiamo rimesso le precisazioni ad una riunione più tardi, con Maraini e Rocca.¹⁰⁹

Dopo che il Conte le aveva assegnato il lavoro, la Ojetti viene messa in contatto con il Commendatore Bazzoni, Direttore amministrativo della Biennale, ed inizia ad occuparsi della parte tecnica ed economica dello spettacolo. Tuttavia, come vedremo, non si tratterà solo di discutere i termini della partecipazione della traduttrice, ma l'inizio di una collaborazione tra Ojetti e Bazzoni che da quel momento lavoreranno fianco a fianco nella produzione dello spettacolo:

Caro commendatore,

voglio ancora dirle tutta la mia riconoscenza per quanto ha fatto per me e dire anche a lei tutta la mia gioia e tutto il mio orgoglio per l'incarico che S.E il Conte Volpi mi ha affidato.

Scriverò a sua eccellenza da Firenze e gli dirò lo svolgimento delle mie di me [?] trattative. Gli dirò come sia risultata indispensabile ma grande allieva [?] nell'attuare i progetti del prof. Reinhardt e del maestro de Sabata. [...]¹¹⁰

Fin da subito traspare come il lavoro della Ojetti non fu indispensabile solo per il regista, ma come ella fu guida e mediatrice della Biennale nell'organizzazione dell'intero spettacolo. La sua ampia cerchia di conoscenze legate al padre Ugo Ojetti, intellettuale di spicco e membro dell'Accademia d'Italia, e le sue capacità comunicative, si rivelarono fondamentali sia nel portare avanti gli accordi con Reinhardt stesso, sia nelle trattative con gli attori e i musicisti. Tra il 1933 e il 1934 ella tiene insieme le fila dell'organizzazione prodigandosi per la riuscita dello spettacolo, spesso favorendo le

¹⁰⁸ Probabilmente si riferisce ad un articolo dell'agosto del 1933 in cui Gino Rocca parla del programma della Biennale con netto anticipo e in cui rivela che Moissi sarà attore e regista di punta al posto di Reinhardt. Lo stesso articolo viene citato in altre due lettere: «Carissimo, non ti ho voluto annoiare con sfoghi e proteste, ma tu avrai certo saputo della situazione comica nella quale mi sono venuto a trovare dopo l'intervento di Rocca sulla Gazzetta del Popolo. Essere scritturato (a voce s'intende) davanti a trenta testimoni insieme a Max Reinhardt dal Conte Volpi e vedere poi che la stessa opera verrà messa in scena da quel cane di Moissi! Son cose enormi [...]», lettera di Guido Salvini a Zorzi [?]. Rimini, 7 agosto 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Salvini, originale); «Caro Maraini, ritengo mio dovere informarti, in via assolutamente confidenziale, di alcune cose riferentisi al nostro I Convegno del Teatro. 1° Il programma del Convegno, che malauguratamente Rocca ha messo in circolazione con una fretta ingiustificata, lasciandolo pubblicare su tutti i giornali d'Italia, con i nomi di Moissi attore e regista, di Zacconi etc., ha fatto un'impressione tutt'altro che buona, non soltanto a Venezia, ma anche altrove. Si dice che non val la pena di fare un festival a Venezia per far sentire Zacconi, di cui il pubblico ha *soupe* abbondantemente, che Moissi ha fatto prove lacrimevoli come regista, e che come attore non vale più di quello che valeva una volta, etc. Si dice anche basta con Shakespeare. [...]», lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 7 settembre 1933 (ASAC scatola nera n. 102, varie, copia).

¹⁰⁹ Lettera del Conte Volpi a Paola Ojetti, Venezia, 2 agosto 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta, originale).

¹¹⁰ Lettera di Paola Ojetti al Commendatore Bazzoni, Venezia, 27 settembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, originale manoscritto su carta intestata Hotel Royal Danieli Venezia).

scelte di Reinhardt. Tra le questioni che le stavano più a cuore per esempio, c'era proprio quella della musica. Fin da subito ella fu entusiasta della scelta di De Sabata e si impegnò per trovare un'orchestra:

[...] Non so davvero quale orchestra proporre ma penso che si potrebbe a tuo tempo [*sic*] chiedere al Maestro De Sabata quali sarebbero le condizioni dell'orchestra della Scala in nome del Maestro de Sabata che non solo comporrà la musica ma si assumerà la completa responsabilità dell'esecuzione (e sarà un compito molto grave perché si faranno cori, voci e strumenti [*sic*] anche per il rio e nelle case) e farà ancora più attenzione seguito [?] a quello della famosa orchestra della Scala. A Firenze la vostra bella parte [?] orchestrale collaborava allo spettacolo reinhardtiano di Boboli.

Il prof. Reinhardt spera che sua Eminenza il Patriarca non farà nessuna difficoltà a cedere il sagrato della Chiesa di san Trovaso per questo spettacolo e bisognerà ricordagli che il famoso Jedermann di Salzburg si svolge proprio davanti alla cattedrale e che l'organo e le campane della cattedrale ci collaborano.

Non so se il Conte Volpi ha dato disposizioni per il rimborso delle spese di albergo del Prof. Reinhardt al Grand Hôtel ma le sarei molto grata se fosse possibile rimborsare le spese di questi ultimi giorni del soggiorno del Maestro de Sabata Hôtel des Bains che da lunedì lavora notte e giorno a questa impresa e che altri impegni professionali avevano richiamato lunedì a Milano. Da Firenze, più in pace, le manderò alcuni dati precisi per le due letture che avverranno [?] insieme.¹¹¹

Era il 27 settembre del 1933 e Reinhardt, de Sabata e la Ojetti avevano trascorso un intenso periodo di lavoro sullo spettacolo. Allora De Sabata era già direttore dell'orchestra della Scala e quindi era naturale pensare che la scelta della "sua" orchestra fosse più consona. Ciononostante, sorsero subito alcuni problemi, sempre legati ai vincoli economici della Biennale: se già la scelta della musica appariva loro dispendiosa, l'idea di assumere l'orchestra della Scala, famosa e costosa, appariva insostenibile.

Gentile signora,

Ricevo la Sua di ieri e subito Le rispondo.

Prima di prendere delle decisioni definitive sui particolari del Convegno del Teatro e delle altre manifestazioni, il Comitato d'amministrazione della Biennale desidera assicurarsi il finanziamento.

Ed è per questo che non è stata mandata la lettera ufficiale al Maestro de Sabata.

Adesso i quattrini si sono trovati, ma non nella misura richiesta dai nostri preventivi.

Allo scopo di realizzare delle economie, ed anche per ragioni d'indole artistica = giacché è opinione diffusa che il Mercante di Venezia non comporti alcun commento musicale, trattandosi di un dramma di per sé così umano e vivo = si sarebbe pensato di rinunciare alla musica. Ma, naturalmente, ogni decisione in proposito spetta a Max Reinhardt, al quale abbiamo sottoposto il quesito e dal quale attendiamo risposta.

Veramente non sapevamo che il Maestro de Sabata si mettesse al lavoro prima ancora di andare a Parigi, e sarebbe un vero peccato di dover rinunciare alla collaborazione dell'illustre artista.

Ma, come Le dico, le cose stanno in questi termini, e bisogna attendere questa decisione.

Ella, con il tatto che La distingue, veda di tenere in sospenso la risposta al Maestro fino ad una mia prossima comunicazione. [...]¹¹²

L'idea che la musica non fosse adatta al *Mercante di Venezia*, che storicamente non era quasi mai stato rappresentato con commento musicale, e che i "circoli veneziani" non vedessero di buon occhio

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Lettera del Commendatore Bazzoni a Paola Ojetti, Venezia, 4 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta, copia).

l'accompagnamento musicale, giudicandolo eccessivo e soverchio, venne esposta anche a Reinhardt in una lettera del 3 novembre¹¹³, ma non sappiamo fino a che punto questo consiglio fosse dettato da una opinione stilistica piuttosto che dalle ristrettezze economiche.

La risposta di Reinhardt fu categorica, la musica era irrinunciabile. La Ojetti da parte sua, sostenne l'idea di Reinhardt e di de Sabata, paventando che l'assenza della musica avrebbe compromesso il successo dello spettacolo, ma tentò di accontentare tutti proponendo idee meno dispendiose, come che Salvini stava già sottoponendo a Reinhardt¹¹⁴:

Gentilissimo Commendatore,

papà ha ricevuto a Roma S.E Volpi e ha capito che una delle ragioni che lo hanno spinto a proporre a Reinhardt a compromettere il successo dello spettacolo facendolo senza musica è il pensiero di una possibile ed eventuale possibilità di un costoso invito all'orchestra della Scala come io ebbi a suggerire [sic].

Ma a questo loro non devono pensare perché non sarà difficile trovare una nuova orchestra di otto [?] elementi con una spesa relativamente piccola.

Reinhardt ha risposto?¹¹⁵

Alla fine la Biennale non risparmiò molto: le richieste di Reinhardt erano difficili da gestire; probabilmente riuscì ad ottenere più di otto musicisti se consideriamo che oltre all'orchestra, per la quale fece costruire appositamente una piattaforma, vi erano musicisti in scena a cui si aggiunsero il corpo di ballo (danzatrici del Teatro alla Scala e danzatori del Teatro Nazionale di Riga)¹¹⁶ ed il coro. Nelle spese del quaderno del Comune di Venezia risultano ben £ 120.392.90 (circa 140.354,44 euro) alla voce "orchestra e cori comparse", la spesa più costosa dopo "allestimento scenico e costumi" (£ 122.778.25) e "attori e corpo di ballo" (£ 106.869.85)¹¹⁷.

Qualche mese dopo, nel marzo 1934, la Ojetti terminava il riadattamento teatrale dopo solo quattro mesi di lavoro. Nella lettera che il Conte Volpi invia a Bazzoni, corredata della traduzione completa, i due discutono del compenso della Ojetti, davvero basso, considerato il lavoro e i tempi: £ 3.000. Il compenso finale risulterà ancora più basso: £ 2.500 per la traduzione e £ 381.90 per il soggiorno all'Hotel Danieli¹¹⁸.

¹¹³ «Nei circoli veneziani è opinione abbastanza diffusa che il "Mercante di Venezia" non comporti alcun commento musicale. Il dramma è di per sé così umano e così vivo, soprattutto eseguito nell'ambiente suo proprio in Venezia, che la musica sembrerebbe cosa soverchia.» Lettera del commendatore Bazzoni a Max Reinhardt, 2 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, lettera dattiloscritta su carta intestata "Esposizione Internazionale d'arte Venezia").

¹¹⁴ «[...] È escluso che si possa fare a meno della musica perché lo stesso Shakespeare la richiede nelle didascalie, ma egli ha accettato di buon grado la mia proposta di ridurre il numero degli orchestrali al minimo indispensabile.», lettera di Guido Salvini al Commendatore Bazzoni [?]; Milano, 11 dicembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Salvini, originale).

¹¹⁵ Lettera di Paola Ojetti al commendatore Bazzoni, Firenze, 11 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera manoscritta su carta intestata de "Il Salviatino, Firenze").

¹¹⁶ Locandina de *Il Mercante di Venezia*, luglio 1934 (ASAC, TEATRO 1, originale).

¹¹⁷ Quaderno *Il Mercante di Venezia* per conto del Comune di Venezia, spese sostenute per n. 6 recite in campo San Trovaso (ASAC, scatola nera n. 105, originale).

¹¹⁸ Spese Mercante di Venezia "Dirigenti: compensi e rifusioni viaggi di soggiorno" (ASAC, TEATRO 1, originale).

Caro Bazzoni,

le mando con un plico raccomandato la traduzione de “Il Mercante di Venezia”, inviatami con una puntualità veramente ammirevole, il 1° marzo da Paola Ojetti.

A Sua norma, io ne ho dato ricevimento alla Signorina Ojetti, mi sono compiaciuto della traduzione; la ho anche letta, e mi sembra ottima in ogni senso.

Convieni però che la Biennale, e Lei per essa, dia subito ricevimento a sua volta, e ringrazi la Signorina Ojetti della sua collaborazione, data con questa traduzione, e di quella che darà.

Praticamente bisogna intendersi con la Signorina Ojetti e col Signor Guido Salvini, però credo siano intesi di far stampare una serie di bozze di stampa, di qualche diecina e forse di un centinaio, per gli attori, musicisti, ecc¹¹⁹.

In quanto al compenso della Signorina Ojetti, non ricordo più il modesto convenuto, che mi sembra di lire 3.000, col presupposto che la traduzione è sua, e che la Biennale ne ha soltanto il diritto di rappresentazione. Lei ricorderà la precisione di questo compenso, che è veramente insignificante, quando si pensi che la Signorina ha lavorato, credo, quattro o cinque mesi, e costituisce soltanto una specie di indennità.

Comunque, Lei sa che si trova di fronte ad una persona di spirito molto fine e delicato, e quindi lascio a Lei di risolvere la questione con garbo; ma di far pervenire intanto i più caldi ringraziamenti della Biennale, e, se del caso, in quella forma che crederà, il compenso. [...]¹²⁰

La traduzione della Ojetti è molto fedele al testo originale eccetto per alcune minime variazioni e qualche piccolo taglio.¹²¹ Lo stesso anno la traduzione venne stampata dalla tipografia Carlo Ferrari di Venezia e distribuita; come accordato la proprietà letteraria spettò a Paola Ojetti¹²² e la Biennale usufruì solo del diritto di rappresentazione.

Parallelamente alla traduzione la Ojetti si era occupata dei contatti con gli artisti dagli attori ai musicisti, dai danzatori a Titina Rota: il suo fu un vero e proprio ruolo “manageriale”. Alla fine di aprile del 1934 era ormai quasi tutto definito ed ella scrive un dettagliato resoconto della situazione al Conte Volpi, suddiviso in tre parti: attori, musica, danza e costumi.

Cara Eccellenza,

eccole il resoconto che promisi di farle trovare al suo ritorno.

I. ATTORI. Salvini ha parlato con la Abba che, spinta da Pirandello, ha accettato di interpretare PORZIA a Venezia. Ma ha accettato solo dal punto di vista artistico. Per il resto ha detto: - Ma la

¹¹⁹ Non è chiaro di cosa si parli, probabilmente le bozze di stampa erano una sorta di copione per gli attori.

¹²⁰ Lettera del Conte Volpi al Commendatore Bazzoni, Roma, 5 marzo 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta su carta intestata della XIX Biennale di Venezia, firma autografa).

¹²¹ La Ojetti si limita a snellire alcune battute, ad esempio in I.I, 50-56 Solanio recita: «Not in love neither? Then let us say that you are sad/ Becuse you are not merry; and ‘twere as easy/ For you to laugh and leap, and say you are merry,/ Because you are not sad. Now, by two-headed Janus,/ Nature hath framed strange fellows in her time:/ Some that will evermore peep through their eyes,/ And laugh like parrots at a big-piper;/ And other of such vinegar aspect,/ That they’ll not show their teeth in way of smile,/ Though Nestor swear the jest be laughable...» (William Shakespeare, *The Merchant of Venice* in *The works of Shakespeare* by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, Cambridge, University Press, 1953) ma nella traduzione di Paola Ojetti, Salarino (Solanio nell’originale) recita: «Neppure innamorato? Allora diciamo che siete triste perché non siete allegro, e che potreste, volendo, mettervi a ridere e a saltare e a dire che non siete allegro perché non siete triste. Insomma, Giano Bifronte!» (*Il Mercante di Venezia* di Guglielmo Shakespeare, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Venezia, “coi tipi di Carlo Ferrari”, 1934, p. 8). La Ojetti scambia anche la battuta successiva di Salanio (Salerio) e Salarino (Solanio): in I.I, 60 - 61 Salerio dice: «I would have stayed till I made you merry,/ If worthier friends had no prevented me.»; nella versione della Ojetti è Salarino (Solanio nell’originale) a dire: «Pur di riuscire a farvi sorridere sarei rimasto ancora, ma questi amici vi riusciranno prima di me».

¹²² «PROPRIETÀ LETTERARIA Ogni esemplare di questo libro reca il bollo a secco con la firma del traduttore Paola Ojetti» in *Il Mercante di Venezia* di Guglielmo Shakespeare, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, “coi tipi di Carlo Ferrari”, Venezia 1934, p. 4.

Biennale saprà come regolarsi...

Salvini le ha detto che molti attori avevano accettato di partecipare al Festival Veneziano per il solo rimborso delle spese. E quella, con una finezza che le è propria, ha risposto: - Già, ma un Viviani¹²³ ha tutto da guadagnarci... - Questo vuol dire che la Abba recita solo se è coperta d'oro e adesso bisognerà per la parte finanziaria condurre lei le trattative perché Salvini dice che più di così non può fare. Il guaio è che non si può calcare troppo sui "gratuiti" De Sabata e Reinhardt se no quella vuole degli striscioni col suo nome grande come quello di Reinhardt.

Quanto a Zacconi pare che Simoni sia molto favorevole a vederlo recitare SHYLOCK. A Roma Salvini ha trovato ire e furori contro Reinhardt e non ha osato, per ora, contraddire la Federazione del Teatro nella Questione Zacconi anche perché a fine mese Reinhardt viene in Italia e vuole vedere Zacconi e può anche darsi che lo accetti. Se Reinhardt lo rifiuta categoricamente interrogheremo degli altri.

Per tutti gli altri personaggi siamo perfettamente a posto. La Pagnani farà GESSICA e Ricci farà, quasi di certo, BASSANIO e tutti gli altri saranno all'altezza. [...]¹²⁴

I nomi degli attori sono quelli definitivi, fatta eccezione per Zacconi che verrà sostituito da Memo Benassi. Ciò che salta all'occhio è sicuramente l'antipatia che la Ojetti nutriva nei confronti della Abba e che di certo non prova a nascondere: l'attrice chiedeva troppo e lei decide di lasciare le trattative nelle mani della Biennale. De Sabata e Reinhardt vengono citati come "gratuiti" perché sebbene effettivamente nei bilanci finali non risultino compensi per le prestazioni ma solo rimborsi spese e doni, questi furono senza dubbio molto generosi: £ 4.016.70 (circa 4697,20 euro) a Max Reinhardt per "soggiorno al Grand Hotel Venezia ottobre 1933", £ 20.000 (circa 23392,41 euro) per "Max Reinhardt – suo soggiorno a Venezia" e £ 2000 (circa 2339,24 euro) per "doni al prof. Reinhardt e M. De Sabata, Salvini e Rocca"¹²⁵.

La Ojetti passa poi a parlare della musica: non vi erano grandi problemi perché, come abbiamo visto, De Sabata aveva iniziato a lavorare alle musiche già nell'autunno del 1933. Per quanto riguarda i danzatori, la loro presenza era ormai appurata ma non vi erano ancora dei nomi sicuri. Come vedremo nella locandina, figureranno nomi non da poco¹²⁶, trattandosi del Corpo di Ballo della Scala di Milano e del Teatro Righi¹²⁷.

II.MUSICA. Benone, senza un'ombra. De Sabata è stato a Venezia quindici giorni a cercare e a leggere musiche dell'epoca per ambientarsi anche di più nel "Mercante" e adesso vedrà Reinhardt. Sono in comunicazione tra loro e si vedranno subito in Austria o a fine mese a Milano.

¹²³ Si riferisce probabilmente a Raffaele Viviani che interpreta, sempre nell'ambito della Biennale del 1934, il personaggio di Don Marzio nella *Bottega del caffè* con regia di Gino Rocca.

¹²⁴ Lettera di Paola Ojetti al Conte Volpi [?], Firenze, 20 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta su carta intestata de "Il Salviatino", Firenze, firma autografa).

¹²⁵ Spese Mercante di Venezia "Dirigenti: compensi e rifusioni viaggi di soggiorno" (ASAC, TEATRO 1, originale).

¹²⁶ Le danzatrici erano Nives Poli (solista), Adriana Alzati, Regina Colombo, Elsa Ghezzi, Maria Molina, Sandra Olgiati, Meri Sala, Jeannette Weiss, i danzatori Simon Chapiro (solista), Jolas Coutoudis, Joanis Osvald Lehmanis, Arved Orsolin in *Il Mercante di Venezia* di Guglielmo Shakespeare, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, "coi tipi di Carlo Ferrari", Venezia 1934, p. 6.

¹²⁷ Locandina de *Il Mercante di Venezia*, luglio 1934, Tipografia Carlo Ferrari, Venezia (ASAC, TEATRO 1, originale).

III.DANZA. Reinhardt dirà a de Sabata che cosa vuole e quanta danza vuole e dopo vedremo come sarà meglio fare.¹²⁸

Anche per quanto concerne i costumi i lavori procedevano speditamente: la Rota aveva già terminato i figurini ed era in cerca dei fornitori per realizzare i costumi, per questo la Ojetti sollecita la Biennale nel farle un contratto al più presto possibile per ufficializzare la collaborazione:

IV.COSTUMI. Ho veduto Titina Rota ieri. Ha preso ottimi accordi coi setaioli ed è molto contenta per tutto quello che Ella ha fatto in merito a questo. Ma per questo e per mettersi in contatto con i suoi fornitori bisognerà che entro al mese ella abbia il suo contratto o i suoi contratti (non conosco le sue condizioni) e ella possa, così, mettersi al lavoro ai primissimi di maggio. Andiamo dunque, a lei le trattative con la Abba e i contratti con la Rota. Sul resto non c'è una grinza. Io sto dietro a tutti per poterle riferire esattamente che questi signori teatrai [*sic*] non facciano troppi pasticci. [...]¹²⁹

3.4. Gli attori e il “caso Zacconi”

Nella lettera del 20 aprile 2014, Paola Ojetti parla di Zacconi come possibile Shylock. Il grande attore era appoggiato da un personaggio di spicco del teatro dell'epoca, Renato Simoni, la cui opinione contava molto. Tuttavia non era certo che il grande attore piacesse a Reinhardt, il suo stile da mattatore mal si adattava ad uno spettacolo di regia dove non era contemplato un ruolo di primo attore, e la Ojetti stessa mostrava qualche perplessità in proposito:

Quanto a Zacconi pare che Simoni sia molto favorevole a vederlo recitare SHYLOCK. A Roma Salvini ha trovato ire e furori contro Reinhardt e non ha osato, per ora, contraddire la Federazione del Teatro nella questione Zacconi anche perché a fine mese Reinhardt viene in Italia e vuole vedere Zacconi e può anche darsi che lo accetti. Se Reinhardt lo rifiuta categoricamente interrogheremo degli altri.

Dunque Zacconi non aveva solo il sostegno di Simoni ma della Federazione Teatro, ovvero la Reale Accademia d'Italia, e quindi di gran parte dell'élite intellettuale italiana. Non è chiaro il motivo per cui gli accademici di Roma fossero in collera con Reinhardt, probabilmente non erano d'accordo sulla scelta della Biennale di dare a lui, regista straniero (e innovatore), il ruolo di punta nel Festival.

Nonostante ciò, a poche settimane dal Festival, il nome di Zacconi sparì e il ruolo di Shylock venne assegnato a Memo Benassi, giovane attore e, particolare assai rilevante, reduce dall'interpretazione di Oberon nel *Sogno* di Reinhardt dell'anno precedente. Sicuramente il giovane Benassi rispondeva meglio alle esigenze di Reinhardt, che comunque amava circondarsi della sua cerchia di fiducia. Ma cosa era accaduto affinché fosse presa una scelta così distante dalle direttive “centrali”?

¹²⁸ Lettera di Paola Ojetti al Conte Volpi[?], Firenze, 20 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta su carta intestata de “Il Salviatino”, Firenze, firma autografa).

¹²⁹ *Ibidem*.

Tra i “favorevoli” a Zacconi c’era anche Gino Rocca, già parte della commissione della Biennale e che sognava un festival con il grande attore e Moissi. Rocca, che sarà il regista dell’altro spettacolo principe della Biennale, *La Bottega del caffè*, era una delle voci più “conservatrici” della commissione e spesso aveva manifestato il desiderio di un festival più tradizionale e celebrativo dell’italianità. Nel luglio del 1933 si era già premurato di prendere contatto con gli attori che lo aggradavano.¹³⁰

Come visto in precedenza, Rocca si affretterà ad ufficializzare queste partecipazioni un mese dopo sulla *Gazzetta del Popolo*, con grande disappunto di Salvini e del direttivo della Biennale. Nulla infatti era ancora deciso, e molte erano le perplessità nei confronti di Zacconi, condivise da Zorzi, responsabile dell’ufficio stampa e propaganda della Biennale che pensava che il pubblico fosse stufo di Zacconi e che la Biennale dovesse essere portatrice di novità.¹³¹

Alla base della questione Zacconi dunque, vi erano due correnti: una che voleva puntare sui grandi nomi italiani e sulla tradizione, e una che voleva proporre un programma diverso e inedito in occasione del primo festival del teatro: «portare al pubblico della Biennale cose nuove in ambiente nuovo»¹³². Trattandosi di un argomento spinoso, per molti mesi la questione rimase in sospeso, fino al febbraio del 1934 quando la Biennale dà a Reinhardt la certezza della disponibilità di Zacconi:

Illustre professore,
S.E il Conte Volpi ha avuto comunicazione dall’on. Pierantoni, Presidente della Corporazione dello Spettacolo, che Ermete Zacconi, in via di massima, accetta di fare la parte di Shylock nel “Mercante di Venezia”, a Venezia.
L’avverto della cosa, in seguito alla riunione che abbiamo avuto a Milano ed a quanto in essa fu detto. Vedrà poi Lei la via migliore per prendere contatto col Gr. Uff. Zacconi.
Ho mandato copia della presente al prof. Salvini, a Milano, perché ne sia al corrente. (...) ¹³³

Tuttavia possiamo supporre che la risposta di Reinhardt tardò ad arrivare o non fu abbastanza esplicita: due mesi dopo il deputato Pierantoni, presidente della Corporazione Spettacolo, il 17 aprile 1934 scrive direttamente al Conte Volpi, ponendosi come intermediario per risolvere la questione:

Eccellenza,
a mezzo di un comune amico, Ermete Zacconi mi fa domandare, prima di assumere altri impegni, se deve ritenere che si sia rinunciato alla sua partecipazione alle recite di Venezia.
Le sarò grato di un cenno di risposta e Le porgo devoti e cordiali saluti. [...] ¹³⁴

¹³⁰ Lettera di Gino Rocca a Elio Zorzi, responsabile ufficio stampa e propaganda della Biennale di Venezia, Viareggio, 18 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, originale).

¹³¹ Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 7 settembre 1933 (ASAC scatola nera n. 102, varie, copia).

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Lettera di Bazzoni[?] a Max Reinhardt, Venezia, 23 febbraio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

¹³⁴ Lettera del deputato Pierantoni al Conte Volpi, Roma, 17 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, lettera dattiloscritta con firma autografa su carta intestata “Ministero delle Corporazioni, Corporazione dello spettacolo, Il Presidente”).

A poco più di due mesi dallo spettacolo ancora non era pervenuta la conferma a Zacconi, forse a causa del ritardo di Reinhardt nel prendere una decisione, ma il Conte Volpi parla di un incontro prossimo tra Reinhardt e Zacconi.¹³⁵

Da qui in poi non ci è dato sapere cosa accadde. Non abbiamo alcuna testimonianza del fantomatico incontro tra Reinhardt e l'attore che quasi sicuramente non ebbe luogo. Zacconi infatti, sosteneva di non essere più stato contattato. L'unica cosa certa è che, qualche settimana dopo l'ultima missiva del Conte Volpi a Pierantoni, l'opzione Zacconi era ormai stata accantonata, come si deduce chiaramente da questa lettera del 18 maggio, indirizzata a Salvini:

Ho parlato col Conte Volpi sui vari nomi da Lei accennati, egli si rimette a Lei e a Reinhardt per la scelta e la decisione; non mi pare affatto contrario a Ricci, avendone anche sentito dire molto bene. Non è il caso di insistere con Zacconi, anche per le ragioni che Lei stesso aveva prospettato quando ne parlammo assieme. [...]¹³⁶

Probabilmente dunque, Salvini aveva avuto un ruolo nel mancato accordo con Zacconi, forse ipotizzava che l'attore mal si sarebbe adattato ad una regia reinhardtiana. Fu a lui infatti che venne chiesto conto dell'accaduto¹³⁷ in una lettera che allegava un'intervista dove Zacconi rivelava di non essere mai stato ricontattato.

Da un momento all'altro, tra la fine di aprile e le prime due settimane di maggio, l'opzione Zacconi era stata accantonata e il motivo non è tuttora chiaro. Salvini aveva valutato e pare disapprovato la sua partecipazione, parte del direttivo della Biennale pensava che Zacconi avesse rifiutato a causa di altri impegni e Zacconi sosteneva di non essere più stato contattato da febbraio, come possiamo leggere nella trascrizione dell'articolo de "La Sera" del 24 maggio 1934 che accompagna la lettera precedente:

ZACCONI E IL FESTIVAL DI VENEZIA

- A proposito: il mercante di Venezia non avrebbe dovuto avere Ermete Zacconi, quale "Shylock" nella rappresentazione che dell'opera si prepara al Festival Veneziano?
- Non mi dispiace sia intervenuta l'occasione di un chiarimento a questo proposito. Nel mese di Febbraio una lettera dell'amico Edoardo Nulli scritta per conto di S.E Volpi e dell'On. Gino Pierantoni, mi chiedeva se io avrei accettato di recitare la parte di "Shylock" nella nota rappresentazione al Festival di Venezia, nel Campo sembrami di S. Trovaso. Risposi dicendomi lieto di accettare in massima la proposta e rimanendo in attesa di conoscere i particolari. Ebbi, dopo pochi giorni, una nuova lettera nella quale il Nulli, sempre a nome dei predetti signori, mi annunciava che una Commissione sarebbe venuta a Napoli, dove allora recitavo, per definire tutto. Da quell'annuncio passarono molti mesi senza

¹³⁵ «Onorevole egregio, Ritornato da Tripoli trovo a Venezia la Sua lettera del 17 c.m. e le rispondo subito. Io credo che proprio in questi giorni debbano incontrarsi Reinhardt e Zacconi per cercare di intendersi [sic], e lo spero. [...]» Lettera del Conte Volpi al deputato Pierantoni, Venezia, 25 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹³⁶ Lettera di Romolo Bazzoni [?] a Guido Salvini, Venezia, 18 maggio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

¹³⁷ Lettera senza firma (Bazzoni? Zorzi? Volpi?) a Guido Salvini, senza data (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta con correzioni e note manoscritte).

che io sapessi più nulla, direttamente e indirettamente, da parte dei dirigenti il Festival Veneziano.

- Ed io, dopo aver atteso lungamente, ho dovuto alla fine provvedere alle esigenze della Compagnia di cui ho la responsabilità, e che non potevo lasciare senza un programma di lavoro e senza le “piazze”. Tuttociò [*sic*] ho voluto dire perché si sappia che se non sarò presente al Festival Veneziano, la colpa non sarà stata mia.

- E il rammarico da parte del pubblico, di non sentire questa sua interpretazione? E l’immancabile delusione per la sua assenza?

- Ho già detto che intendo mettere in scena, con la mia Compagnia opportunamente riformata, l’opera shakespeariana nel prossimo anno comico. Quod differtur non aufertur.¹³⁸

Dunque, a quanto dice l’attore, lui e Reinhardt e non si erano mai incontrati e non sappiamo fino a che punto l’opinione del regista abbia influito sulla decisione finale. Non dimentichiamo che l’ultimo Mercante di Venezia impresso nella mente del pubblico italiano era stato quello di Ermete Novelli: una riscrittura che aveva come protagonista assoluto l’attore nelle vesti di Shylock, senza alcun rispetto per le altre parti e per l’equilibrio dell’opera. Come scrive Silvio D’Amico:

[...] Vero è che il nostro enorme attore non rappresentava propriamente il Mercante di Venezia; rappresentava un suo rafforzamento, opera di Luigi Suner, onestamente intitolato Shylock. Si trattava, in sostanza, d’una specie di monologo dove campeggiava una sola figura, quella del vecchio ebreo: tutti gli altri interlocutori, scoloriti fino all’incredibile, non parevano avere altro compito che quello di «dare la replica» alle sue battute. Incarnazione personale di stupenda potenza e genialità, ma nella quale sarebbe stato inutile cercare il clima dell’opera, e in conclusione il suo significato.¹³⁹

Tutto l’opposto di ciò che proponeva di fare la regia (e il nuovo teatro auspicato da D’Amico). Forse Reinhardt, chiamando un “grande attore” aveva paura che ciò si ripettesse. Il modo di lavorare di Reinhardt, la sua maniera di concepire la recitazione cozzavano fragorosamente con lo stile del primo attore italiano. Il Seminario di Arte teatrale e messa in scena¹⁴⁰, fondato dal regista anni prima a Vienna, si proponeva di formare attori “non protagonisti”, capaci di lavorare assieme per raggiungere un risultato armonico. Non solo: gli attori dovevano leggere tutta l’opera, non la parte, approfondirla e indagarla psicologicamente; ogni *cliché* o ruolo predefinito era vietato e classificato come mezzuccio. Salvini conosceva Reinhardt e conosceva soprattutto il suo gusto, sapeva che Zacconi non si sarebbe mai adattato al suo modo di lavorare. Anni prima Salvini era stato al Seminario e ne era rimasto profondamente colpito. Reinhardt proponeva un lavoro nuovo ed innovativo; era “il tramonto del grande attore”, la nascita del lavoro d’insieme, indispensabile al teatro di regia.

È una scuola d’intelligenza, non di recitazione. La battuta non si dice così perché si deve dire così, ma ciascuno la dica come vuole purché poi spieghi le ragioni che l’hanno mosso a dirla a quel modo. E tutti

¹³⁸ Trascrizione di un’intervista a Zacconi, pubblicata su «La Sera del 24 maggio 1934, allegato a Lettera senza firma (Bazzoni? Zorzi? Volpi?) a Guido Salvini, senza data (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta con correzioni e note manoscritte).

¹³⁹ Silvio D’Amico, *Teatro drammatico – note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma 1 agosto 1934.

¹⁴⁰ Nel 1928 Max Reinhardt fondò, presso il teatro di corte di Schönbrunn a Vienna, un Seminario di Recitazione e Regia (Max Reinhardt Seminar) che però ebbe vita breve. Nel 1931 l’esperienza era già terminata.

gli allievi possono, anzi debbono controbattere, e demolire se occorre, e spiegare e mostrare praticamente quello che pensano. L'estetica della recitazione, del gesto, del suono, proviene da un'acuta e minuziosa indagine psicologica. Chi non ha attitudini speculative non diverrà attore. [...] Molti credono che tutte queste qualità possano anche nuocere all'attore che dovrebbe essere un uomo dotato di istinto e di speciali facoltà d'imitazione. È incredibile quanto tempo ci voglia a toglier dalla mente delle persone anche iniziate, che gli attori non sono, non possono essere più maschere, cioè caratteri fissi, immutabili. Praticamente si vede che certi ruoli sono quasi spariti dal repertorio moderno nel loro senso assoluto, e l'attore non ha più clichés da seguire, ma personaggi sempre nuovi da creare. Sparite le imitazioni, debbono sparire anche i mezzi, cioè i mezzucci. La recitazione non potrà più avvalersi di forme tradizionali che ovattavano la parola, ma sarà tutta scarnita e diretta. E qui un piccolo fatto personale che non ha nulla a che vedere col Seminario austriaco, ma molto con gli attori italiani. Si convincano i giovani che mai il latino: *primum vivere deinde philosophari* potrà essere liberamente ma più opportunamente adattato alla formula: prima studiar la parte poi pensare a recitarla. Sapere una parte non è una questione di memoria, ma è un metodo. Le proprie battute non possono essere che una serie di risposte logiche, necessarie, indispensabili alle battute degli altri. Se non ci si convince di questa necessità, lo studiar la parte a memoria diventa una fatica improba e inutile.¹⁴¹

Infine dopo tanti ripensamenti, il cast risultava così composto: Guido Riva (Doge di Venezia), Carlo Ninchi (Principe del Marocco), Carlo Lombardi (Principe d'Aragona), Nerio Bernardi (Antonio, mercante di Venezia), Renzo Ricci (Bassanio, amico di Antonio, pretendente di Porzia), Alfredo Menichelli (Salanio, amico di Antonio e Bassanio), Tino Erler (Salarino, amico di Antonio e Bassanio) Enzo Biliotti (Graziano, amico di Antonio e Bassanio), Amedeo Nazzari (Salerio, amico di Antonio e Bassanio), Gino Sabbatini (Lorenzo, innamorato di Jessica), Memo Benassi (Shylock, ricco ebreo), Luigi Almirante (Tubal, ebreo amico di Shylock), Kiki Palmer (Lancillotto Gobbo, giullare e servo di Shylock), Umberto Giardini (vecchio Gobbo, padre di Lancillotto), Renzo Brunori (Leonardo, servo di Bassanio), Max Allori (Baldassarre, servo di Porzia), Giovanni Danti (Stefano, servo di Porzia), Marta Abba (Porzia, ricca ereditiera), Laura Adani (Nerissa, confidente di Porzia), Andreina Pagnani (Jessica, figlia di Shylock)¹⁴².

La recitazione degli attori portava il marchio della regia di Reinhardt, staccandosi dalle pericolose derive personalistiche si concentrava sul gruppo, sulla coralità. Il risultato fu che, nonostante i grandi nomi, nessun attore prevalse sull'altro a beneficio dell'unità drammatica:

La recitazione è stata nel suo assieme plastica e viva, attanagliata dall'accento, incisiva, scarnita, martellata, talvolta forse in contrasto con la recitazione morbida e fluida dell'attore italiano, ma sempre di bella potenza espressiva.¹⁴³

Alberto Zajotti nota subito le differenze con la "recitazione italiana" ma ne riconosce una differente e possente espressività. Reinhardt infatti aveva lavorato molto sulla modulazione delle voci degli

¹⁴¹ Guido Salvini, *Sul «seminario teatrale» di Vienna (e altre considerazioni tristi)*, in «Comœdia» Anno XIII, n. 4, aprile-maggio 1931.

¹⁴² Locandina de *Il Mercante di Venezia*, luglio 1934, Tipografia Carlo Ferrari, Venezia (ASAC, TEATRO 1, originale).

¹⁴³ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

attori, sfruttandole fino alle sfumature: come osserva D'Amico «messinscena vuol dire soprattutto arte di insegnare e concretare la recitazione»¹⁴⁴.

Il regista lavora per armonizzare tra loro i vari timbri di voce che, presi nel loro valore isolato o accordati al gruppo e al coro, formano una «frase ad effetti squisitamente musicali»¹⁴⁵. Il lavoro di regia di Max Reinhardt è evidente dunque nella recitazione che diventa parte integrante di uno spettacolo unitario dove nessun elemento scavalca l'altro, in un perfetto “concertato”.

Tra gli attori i protagonisti indiscussi, un po' per il ruolo che rivestivano, un po' per la loro fama, furono Marta Abba e Memo Benassi. Dopo varie trattative alla Abba era stata assegnata la parte di Porzia che si era pensato in precedenza di affidare alla Pagnani, viste le esose richieste della collega. Ad aprile Paola Ojetti, esasperata dalla contrattazione, aveva lasciato le trattative nelle mani del Conte Volpi¹⁴⁶; il 18 maggio 1934 ancora si discuteva con Salvini di questo problema.

[...] Non so a quale punto siano rimaste anche le trattative con la Sig. Abba: guardi però che le sue pretese non siano forti, e ignote; nel qual caso sarà necessario ricorrere alla Sig. Pagnani da Lei già da tempo prospettata.¹⁴⁷

Infine le cose si risolsero, forse anche grazie all'intervento di Pirandello che spinse la compagna ad accettare. La Pagnani interpretò con «limpido e fresco colore la figura di Jessica» e, da quanto si evince dalle recensioni, la Abba fu una magnifica Porzia, magnetica, forte e dalle molte sfaccettature:

[...] La intelligentissima attrice nel dar vita ad un carattere che in se stesso riassume lo spirito di tutta una razza e di tutto un tempo, ha dato al personaggio le più schiette vibrazioni del suo temperamento d'attrice, ed è stata di un avvincente fervore lirico nelle sue inquietudini d'amore, di una semplicità e di una piacevolezza squisita nella foga lievemente caricaturale dell'arringa e nelle malizie dell'ultima scena.¹⁴⁸

Benassi studiò accuratamente la figura di Shylock imponendo la sua spiccata personalità artistica, pur senza staccarsi dal “concertato”. Zajotti lo descrive dettagliatamente :

[...] La sua espressione chiara, incisiva, tagliente, il gioco della maschera di mirabile eloquenza, sì tramutata iersera dietro le impresse stimate della razza asiatica, tutto ciò che di più potentemente comunicativo può essere nel gesto e nell'atteggiamento è servito nella sua vigorosa costruzione [...] ¹⁴⁹

¹⁴⁴ Silvio D'Amico, *Teatro drammatico – note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 agosto 1934.

¹⁴⁵ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

¹⁴⁶ Lettera di Paola Ojetti al Conte Volpi [?], Firenze, 20 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta su carta intestata de “Il Salviatino”, Firenze, firma autografa).

¹⁴⁷ Lettera senza firma[?] a Guido Salvini, Venezia, 18 maggio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

¹⁴⁸ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

Carlo Lari su «Comoedia» scrisse che Benassi fu il primo a fare di Shylock una figura umana¹⁵⁰ segnata dalla sofferenza e dal disprezzo altrui. Shylock, dunque, non è più solo il malvagio ebreo avaro e meschino ma il suo comportamento è in qualche modo giustificato dal disprezzo con cui viene trattato dai veneziani. In questo spettacolo le sfumature contano: Shylock non è solo carnefice ma vittima, così come Antonio non è più eroe indiscusso ma anche carnefice dell'ebreo.

[...] E non c'è dubbio che il senso sia divenuto tragico: l'oppresso è Shylock, la grande figura è la sua; in lui geme ed impreca, con parole di inobliabile terribilità, la razza maledetta. Com'è naturale, Max Reinhardt, ha inteso ed espresso tutto ciò; e per porlo a contrasto con i colori, assai più pagani che cristiani, dei suoi antagonisti, s'è avidamente gettato sull'opulenta scenografia veneziana.¹⁵¹

Una lettura davvero all'avanguardia se consideriamo il tempo e il contesto storico in cui si svolse lo spettacolo.

Tutta la compagnia si dimostrò eccellente: Kiki Palmer fu «una vera rivelazione nella parte maschile di Lancillotto con quelle improvvisazioni clownesche di pretta marca reinhardtiana»¹⁵², Nerio Bernardi diede alla figura di Antonio «un alone di melanconia [...] una dignità di atteggiamenti e una nobiltà di espressione, da riaffermare in forma assai chiara la sua schietta coscienza artistica», Renzo Ricci fu in Bassanio «un interprete delicatissimo» e Luigi Almirante, nella sua creazione di Tubal, «geniale».¹⁵³

Tra i tanti elementi che contribuirono al successo dello spettacolo, sicuramente gli attori furono determinanti. Certo, non si trattava di una compagnia di anonimi, erano tutti attori conosciuti e selezionati, ma la loro bravura fu anche quella di lasciarsi coordinare da Reinhardt in uno spettacolo unitario, di lavorare sotto una regia. Il mondo teatrale italiano iniziava a comprendere che la differenza tra il teatro del grande attore e un modello teatrale diverso, basato sull'equilibrio delle parti e sull'omogeneità.

3.5. I costumi di Titina Rota

Per i costumi venne scelta la giovane Titina Rota, anche lei parte della ormai consolidata “squadra italiana” di Reinhardt. I fantasiosi costumi del *Sogno d'una notte di mezza estate* del Maggio Fiorentino dell'anno precedente avevano avuto grande successo ed erano stati fondamentali nel ricreare l'atmosfera magica della commedia. Lo stile di Titina era inconfondibile: colorato, fantasioso e mai troppo serio svecchiava anche l'opera più datata:

¹⁵⁰ «[...] il Benassi fece di Shylock una figura umana, profondamente e artisticamente segnata...» Carlo Lari, *Il festival del teatro a Venezia*, in «Comoedia», agosto 1934.

¹⁵¹ Silvio D'Amico, *Teatro drammatico – note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 agosto 1934.

¹⁵² Carlo Lari, *Il festival del teatro a Venezia*, in «Comoedia», agosto 1934.

¹⁵³ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

[...] Sin dal debutto Titina Rota esprime una sensibilità pittorica, un'attitudine a far chiarezza, il coraggio di andare oltre la prudente ricerca filologica, e la volontà di modernizzare [...] ¹⁵⁴

La carriera della Rota si colloca in un momento storico ben preciso, la fine degli anni Trenta in Italia è un periodo di fermento per il teatro. Le nuove produzioni, che guardano ad una unità drammatica, non possono più servirsi sempre degli stessi costumi a noleggio e nasce l'esigenza della figura del costumista – artista. In Italia infatti, vigeva ancora il sistema ottocentesco basato sul monopolio di case esterne che fornivano i costumi o sull'utilizzo di costumi standard di proprietà della compagnia o del singolo attore. Titina sarà una delle prime costumiste a immaginare e creare costumi pensati appositamente per uno spettacolo. Nei primi anni Trenta inizia a lavorare alla Scala dove incontra Guido Salvini, che nel 1931 era diventato segretario tecnico. Tra i due scatterà subito una sintonia artistica che si tradurrà in una lunga collaborazione. Sotto l'ala di Salvini la Rota debutta come costumista alla Scala dove sarà promotrice di grandissime novità, a partire dall'installazione di una sartoria provvisoria all'interno del teatro:

[...] La Rota imprime una svolta radicale ai costumi concepiti per il teatro lirico: installata in sartoria un nido fatto di morbide stoffe, palandrane, giubbetti, gonne, sciarpe e nastri di tutti i colori, sforna duecento costumi di pura invenzione, da ambientarsi «in un qualunque regno di un qualunque mondo» ¹⁵⁵.

Non a caso la Rota inizia a collaborare in pianta stabile con registi stranieri come la Pavlova, Sharoff e Reinhardt: ella rappresenta la nuova categoria dei costumisti, non più sarti ma artisti. L'abito di scena non è più qualcosa di scarsa rilevanza ma diventa elemento integrato nella messinscena, portatore di un'idea. Il nuovo teatro di regia aveva bisogno di una nuova concezione del costume: «non un corpo morto da prendere a nolo, ma qualcosa di vivente che rispetta la struttura anatomica degli interpreti, sostiene il confronto con il cambio di luci e i movimenti di regia». ¹⁵⁶

D'altronde Reinhardt esigeva costumi nuovi, pensati appositamente per ogni suo spettacolo e che aderissero alla sua idea registica; mai si sarebbe sognato di “riciclare” dei costumi. La fantasia di Reinhardt trova un instancabile interprete in Titina Rota che per il *Mercante di Venezia* arriva a progettare più di cento figurini diversi; da parte sua la Rota amava lavorare con lui e spesso lo fa accontentandosi di un esiguo rimborso spese. In una delle prime lettere a Bazzoni dove si deve stabilire il compenso, ella è abbastanza chiara su questo punto.

¹⁵⁴ Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015, p. 17.

¹⁵⁵ *Ivi*, p.18.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.19.

[...] Rocca e Salvini sanno che in questo mio preventivo di confezione ho calcolato solo le spese di stoffa e fattura - escludendo qualunque mio guadagno personale. Accontentandomi di fare ancora una volta per Reinhardt un lavoro con il semplice e modesto compenso dei figurini.¹⁵⁷

È il gennaio del 1934 e la Rota si era già accordata con Reinhardt sui costumi (circa 110) e aveva quasi completato i figurini. Questi erano pensati e creati appositamente per *Il Mercante*, creazioni uniche, da qui la difficoltà paventata dalla Rota di rivenderli in futuro: non potevano essere riciclati come era spesso abitudine dell'epoca.

[...] Non posso purtroppo assumermi l'impegno di confezionarli a noleggio perché dovrei rimmetterci parecchie migliaia di lire e con la certezza – dato il genere dello spettacolo – di non poterne fare più niente. Se si dovrà rinunciare alla confezione per la vendita – e dato che i miei figurini devono essere eseguiti in ogni modo sotto la mia direzione – attenderò in questo caso da lei l'incarico di chiedere ad altre Sartorie un onesto prezzo di noleggio per una buona esecuzione – con la speranza che Reinhardt si accontenti di questa soluzione.¹⁵⁸

Ancora una volta Reinhardt non badava a spese e quindi si cercava di trovare un accordo conveniente con altre sartorie. La Rota comunque era categorica riguardo a questa possibilità: tutte le fasi della lavorazione dovevano essere supervisionate e approvate da lei affinché venisse rispettata la sua volontà artistica. La professionista stabiliva fin da subito nel preventivo, allegato alla lettera precedente, che erano pochi i costumi che si potevano commissionare senza la sua approvazione. Erano esclusi dalla sua supervisione:

[...] le scarpe – le armi – le parrucche – gli attrezzi e le maglie colore carne. Sono esclusi da questa fornitura gli otto gondolieri (costumi VI° secolo che potranno forse essere procurati dalla città di Venezia) [...] Sono esclusi i 35 domini o mantelle per il Carnevale che potranno essere fatte anche a noleggio a un prezzo ridottissimo (60 o 70 lire l'uno) [tra i 70 e gli 80 euro] salvo esigenze speciali di Reinhardt a proposito.¹⁵⁹

Se pensiamo che la Rota doveva ideare più di un centinaio di costumi, il compenso di 3000 lire (circa 3508,86 euro) richiesto nel preventivo (più il rimborso spese dei viaggi e del soggiorno a Venezia) era davvero esiguo. La costumista si occuperà di tutte le fasi della lavorazione, compresa la ricerca delle sartorie e dei fornitori di stoffe, cercando sempre di venire incontro ad uno dei problemi principali della Biennale: le ristrettezze economiche¹⁶⁰. Il direttivo infatti, tenta fin da subito di risparmiare proponendo di prendere alcuni costumi, quelli più generici, a noleggio; si decide di provare per alcuni anche se Reinhardt rimane dell'idea di confezionare la maggior parte dei figurini:

¹⁵⁷ Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 18 gennaio 1934 (ASAC TEATRO 1, originale dattiloscritta con firma manoscritta).

¹⁵⁸ Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 18 gennaio 1934 (ASAC TEATRO 1, originale dattiloscritta con firma manoscritta).

¹⁵⁹ Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, allegato con preventivo per la confezione dei costumi, Milano, 18 gennaio 1934 (ASAC TEATRO 1, originale dattiloscritta con firma manoscritta).

¹⁶⁰ Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 27 gennaio 1934 (ASAC Scatola nera n. 102, originale dattiloscritta, firma manoscritta).

[...] I figurini sono stati approvati tanto da Reinhardt quanto da S.E il Conte Volpi – nessuno dei disegni è stato escluso e per quanto riguarda il quantitativo dei costumi da eseguire è stato deciso – che pur cercando nel materiale già pronto (comparse – gondolieri – domini) e di cui m'interesserebbe personalmente – la maggior parte dei costumi dovrà essere confezionata da me. [...] Si spera di trovare il materiale delle stoffe gratuito (sempre naturalmente che le stoffe siano adatte ai costumi) – in questo caso le farei il preventivo calcolando solo la fattura e le spese.¹⁶¹

La fornitura gratuita delle stoffe e il noleggio di alcuni costumi avrebbe rappresentato un enorme risparmio per la Biennale che si attiva per sfruttare al meglio i suoi contatti sul territorio nazionale. Per la fornitura di stoffe il Conte Volpi contatta direttamente il presidente dell'industria della seta¹⁶² mentre, per quanto riguarda i costumi “in prestito” mette in contatto la Rota con il Teatro Reale dell'Opera di Roma, sperando che trovi qualcosa tra i costumi di proprietà del teatro. Entrambi i tentativi non risolveranno del tutto il problema. La Rota, recatasi a Roma alla fine di marzo, non trova neanche un costume che possa rispettare gli standard e l'armonia dei suoi costumi:

[...] Purtroppo la mia gita a Roma è stata inutile – per quanto S.E. il Conte Volpi mi avesse scritto in proposito avvisandomi che ben poco avrei trovato – non avrei mai potuto immaginare una così completa disarmonia di colore tra quei costumi e i miei figurini. Aiutata dal personale del teatro – che mi hanno messo a disposizione per due pomeriggi essendo impegnati alla mattina – ho messo tutta la mia buona volontà per trovare quello che a noi occorreva – ma senza alcun risultato!¹⁶³

Certamente Titina Rota era una professionista esigente ma possiamo ben immaginare perché lei rifiutasse dei costumi di scena, di opera per giunta, datati e standardizzati, probabilmente dal forte gusto storicista; i costumi a noleggio avrebbero stonato con i suoi e sappiamo quanto fosse importante per lei e per Reinhardt l'armonia, anche visiva, dell'opera.

Riguardo all'accordo con l'Ente serico, il Conte Volpi sperava di riuscire ad avere la fornitura delle stoffe necessarie quasi gratuitamente in cambio di una corposa pubblicità. L'Ente serico tuttavia non poteva sostenere l'intera spesa e propose alla Biennale di pagarne un terzo:

[...] Il Comm. Geronazzo mi ha detto che spera di far assumere la spesa delle sete per 1/3 dell'Ente Serico, per 1/3 ai setaiuoli di Como: quindi la Biennale pagherebbe le spese al 33%. Se si mantengono queste proporzioni, credo che convenga alla Biennale, e si farà così una doverosa réclame alla seta naturale; ma se le condizioni dovessero mutare, per le necessità di economia che abbiamo, dovremo ripiegare sulla seta artificiale, e domandare a quei produttori grandi facilitazioni. Io sono certo che il Comm. Geronazzo farà tutto il possibile.¹⁶⁴

¹⁶¹ Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 5 marzo 1934 (ASAC, Scatola nera n. 102, originale dattiloscritta firma manoscritta).

¹⁶² Lettera del Conte Volpi a Titina Rota, Roma 19 marzo 1934 (ASAC, scatola n. 102, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁶³ Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 28 marzo 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁶⁴ Lettera del Conte Volpi a Titina Rota, Roma 23 marzo 1934 (ASAC, scatola n. 102, lettera dattiloscritta con firma autografa).

L'incognita rimaneva il prezzo delle sete al metro, naturali e quindi molto costose, che infatti si rivelerà troppo elevato. La seconda ipotesi quindi fu quella di rivolgersi anche all'Ente che produceva il Rayon, la seta artificiale, per la confezione di alcuni costumi; cosa difficile da attuare visto il conflitto tra i due enti come non mancò di far notare la Rota al conte di Valmarana:

[...] Avendo S.E. il Conte Volpi promosso una grande pubblicità per la Seta Naturale è logico che la Seta Artificiale si rifiuterà di fare le stoffe o pretenderà uguale trattamento – essendo questa ultima ipotesi contraria agli interessi della Seta Naturale il Signor Semenza propone di far contribuire la Seta Naturale per un terzo con le proprie stoffe e per l'altro con una cifra adeguata al quantitativo da me stabilito per la Seta Artificiale.¹⁶⁵

Come previsto non venne mai raggiunta una intesa perché veniva a decadere uno dei punti principali dell'accordo con l'Ente Serico¹⁶⁶: «Non accogliere in nessuno dei manifesti o delle pubblicazioni indicate precedentemente pubblicità di qualunque genere (anche redazionale) riguardante il rayon (seta artificiale), o l'Italrayon o in genere “Filati artificiali”...»¹⁶⁷ ed era ovvio che nel caso fosse stato utilizzato del Rayon per la confezione di alcuni costumi, questo si sarebbe dovuto citare. Intanto la situazione era abbastanza seria: a maggio non si era ancora trovato né un fornitore per le stoffe, e Reinhardt pretendeva di avere i costumi almeno una dozzina di giorni prima dello spettacolo, né una ditta fornitrice di attrezzi di scena. I tempi erano risicatissimi e Titina Rota già un mese prima aveva provato a incalzare Bazzoni:

[...] Le sarò gratissima del suo interesse per sollecitare la questione delle seterie – sono certa che con l'intervento di S.E. il Conte Volpi tutto sarà deciso rapidamente. Ho saputo che la prima del “Mercante” sarà il 7 luglio – è vero? In questo caso è veramente indispensabile cominciare il lavoro ai primi di maggio essendo le fatture degli abiti complicate da una quantità di particolari - poi so per esperienza che Reinhardt esige i costumi dodici giorni prima della rappresentazione per provarli e fare tutte le modifiche necessarie. Dovendo dunque essere pronta il 25 giugno (al più tardi) non vorrei trovarmi nella sgradevole condizione di mancare di parola. Bisognerà sapere anche a quale fornitore dovrò rivolgermi per dare le indicazioni delle scarpe e i disegni per il fornitore degli attrezzi.¹⁶⁸

Alla fine di maggio erano pronti solo i costumi in cotone (la stoffa era stata regalata)¹⁶⁹ e l'accordo definitivo con la Rayon non era ancora stato raggiunto, sebbene fosse quasi certo che la fornitura

¹⁶⁵ Lettera di Titina Rota al Conte di Valmarana, Milano, 9 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, dattiloscritta con firma autografa).

¹⁶⁶ «[...] La nostra richiesta non è stata evidentemente considerata nella sua vera luce e pertanto, senza entrare in particolari, che a nulla ciò servirebbe, diamo passata la possibilità di una intesa.», Lettera dell'Ente Nazionale Serico all'amministrazione della Biennale di Venezia – Comm. Romolo Bazzoni, 17 maggio 1934, (ASAC, scatola nera n. 102).

¹⁶⁷ Lettera dell'Ente Nazionale Serico all'amministrazione della Biennale di Venezia – Comm. Romolo Bazzoni, 11 maggio 1934, (ASAC, scatola nera n. 102).

¹⁶⁸ Lettera di Titina Rota al Commendatore Bazzoni, Milano, 23 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, dattiloscritta con firma autografa).

¹⁶⁹ «[...] Come mi era stato raccomandato da S.E. il Conte Volpi – al mio ritorno a Venezia ho iniziato subito i lavori in rapporto ai costumi delle cotonerie – le accludo la lista di questi costumi. Sono rimasti in sospeso i 29 che rispondono per circa la metà alle prime parti – non so se metteranno dei limiti per il quantitativo necessario a questi costumi (dato che la stoffa sarà regalata) ad ogni modo parlandone con il senatore Borletti non mi è parso che ci fossero speciali difficoltà salvo quelle che potrei incontrare nella scelta dei colori e delle qualità adatte per la realizzazione dei figurini [...]», ¹⁶⁹

sarebbe stata gratuita. La Rayon doveva servire per confezionare i costumi più ricchi; se vediamo infatti l'elenco dei vestiti in cotone possiamo notare come questi appartenessero ai personaggi secondari se non qualche eccezione come il Doge e Shylock¹⁷⁰. Era dunque un problema che ancora non si fosse in possesso delle stoffe perché la confezione dei costumi mancanti era molto più lunga e laboriosa. Sarà la Rota, ormai impaziente, a occuparsi direttamente della questione: «[...] ho fatto in modo di vedere oggi il Senatore Borletti – e con una lettera andrò domani mattina alla Rayon con la speranza di chiudere questa cosa.»¹⁷¹. Intanto la preparazione dello spettacolo andava avanti e venivano alla luce nuove esigenze: a fine maggio Reinhardt chiedeva altri costumi per comparse o musicisti, ignorando l'invito del Conte Volpi a diminuirne il numero “per ragioni artistiche”. La Rota non può che informare Bazzoni:

[...] Tengo ad informarla che stanno sorgendo delle difficoltà per la diminuzione dei costumi stabilita in rapporto alla volontà di S.E il Conte Volpi che – come tutti ricordiamo – ritenendo eccessivo il numero delle comparse destinate allo spettacolo – ha desiderato – per ragioni artistiche e non amministrative – ridurle quanto più possibile il quantitativo -. Ieri il Maestro De Sabata con Guido Salvini mi hanno detto che ritengono indispensabile un aumento di circa 15 costumi – (per cinque di questi sarà facile trovare un noleggio) per gli altri lo ritengo quasi impossibile – trattandosi di trombettieri e tamburini del Doge di conseguenza molto visibili – mi riservo di conseguenza di accettare la vicinanza di costumi che per molte ragioni nuocerebbero all'effetto dei miei.¹⁷²

Sebbene uno degli incubi della costumista fosse appunto quello di affiancare ai suoi pezzi unici costumi dozzinali presi a noleggio, fu proprio ciò che accadde. A due mesi dallo spettacolo infatti, la Rota si accorse che la stoffa Rayon ordinata alla Rinascente non aveva l'altezza giusta per la confezione e dovette correre ai ripari. Alcuni costumi vennero presi a noleggio¹⁷³ anche se la maggior parte venne comunque confezionata direttamente dalla Rota.¹⁷⁴

Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 26 maggio 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁷⁰ «NOTA DEI COSTUMI FATTI DI COTONERIA: I Porzia (avvocato), I Nerissa (avvocato), I Bassanio I° atto, I Lorenzo I° atto, I Shylok, I Tubal, I Doge, 2 Lancillotto, I Vecchio Gobbo, I Graziano, I Salarino, I Salerio, I Salanio, 10 Servi di Porzia, 2 servi di Bassanio, 12 Maschere, I Cantatrice, 4 Danzatori Moro, 4 Suonatori Moro, 4 Paggi Moro, 4 Senatori, 4 Giudici, 8 Guardie, 6 Gondolieri, 6 Gentiluomini, 2 Scrivani. Totale 81 costumi più N° 30 Domini (sono stata costretta ad ordinare il materiale alla Bernocchi per poter far tingere tutte le pezze rapidamente e con i colori da me desiderati.)», Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 26 maggio 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁷¹ Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 26 maggio 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁷² Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 30 maggio 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁷³ Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 5 giugno 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

¹⁷⁴ Spese per il Mercante di Venezia, Allestimento scenico e costumi: 1934 aprile 2. Titina Rota per viaggio e soggiorno a Roma L.439; 1934 luglio 3. Rancati T & C Milano, per noleggio materiali L. 1.850, id 20 Titina Rota per fornitura costumi L.25.754... (ASAC, TEATRO 1).

Per fortuna nessuno parve accorgersi della temuta “disomogeneità”: Reinhardt fu soddisfatto e così anche la critica che non mancò di elogiare «gl’iridescenti costumi dell’inesausta Titina Rota»¹⁷⁵, «squisiti e ricchissimi»¹⁷⁶. La Rota era la testimonianza di come buon gusto e innovazione potessero convivere in costumi sempre diversi e fantasiosi e di come questi potessero vantare anche un carattere espressivo. Come gli altri elementi della messa in scena, i costumi veicolavano un messaggio, erano parte dell’idea registica. La Rota, pioniera di una nuova generazione di costumisti artisti, fu una delle prime a capire il reale potenziale dei costumi e a dare loro il posto che meritavano nella messa in scena.

¹⁷⁵ Silvio D’Amico, *Teatro drammatico – note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma 1 agosto 1934.

¹⁷⁶ Alberto Zajotti, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

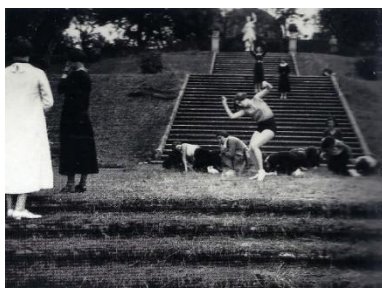
APPENDICE I - DOCUMENTI ICONOGRAFICI



1. *Sogno d'una notte di mezza estate*, regia di Max Reinhardt, modello di Gustav Knina con scena girevole. Berlino, Neues Theater 1905 (in Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Bari, Laterza, 2006).



2. Foto della compagnia del *Sogno d'una notte di mezza estate*, Giardino di Boboli 1933. Si riconoscono Titina Rota (quinta da sinistra) e Max Reinhardt (in seconda fila con lo smoking) (in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



3. Prove del *Sogno d'una notte di mezza Estate*, Giardino di Boboli 1933
(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala,
Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



4. *Sogno d'una notte di mezza estate*, Giardino di Boboli, 1933, foto di scena
(in Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze – Maggio Musicale Fiorentino, *Visualità del
Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, Firenze, De Luca Editore, 1979).



5. Figurino di Titania di Titina Rota
(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala,
Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



6. Figurino di Oberon di Titina Rota
(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala,
Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



7. Figurini di Elena e Demetrio di Titina Rota

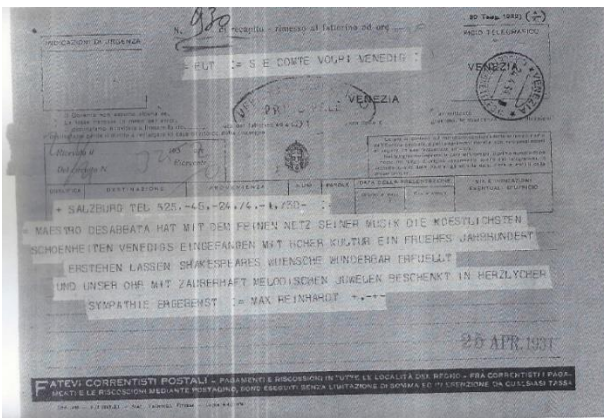
(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



8. Biglietti de *Il Mercante di Venezia* e *La Bottega del Caffè* (ASAC, fondo TEATRO I).



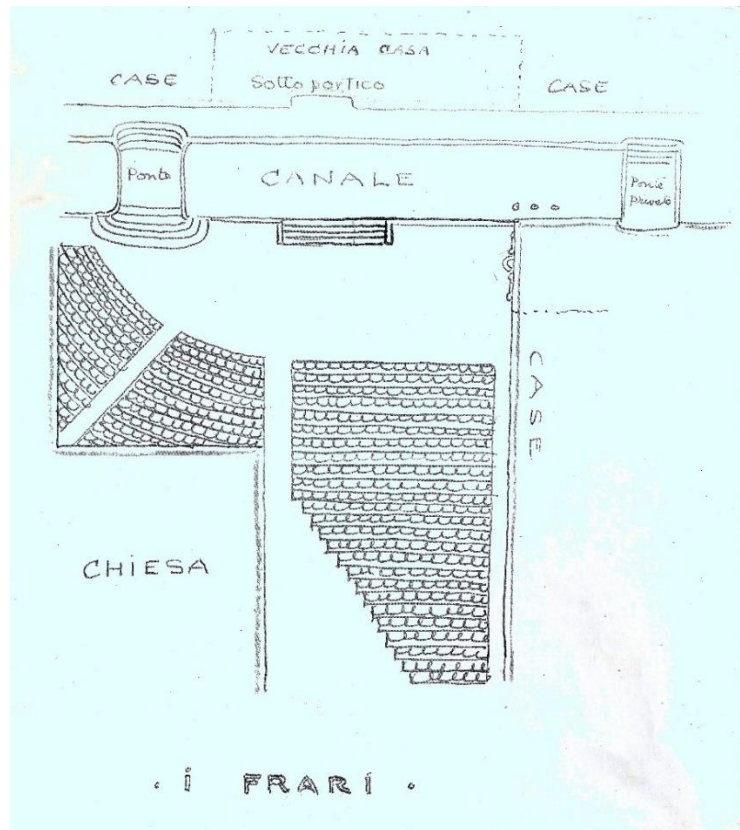
9. Telegramma di Max Reinhardt a Romolo Bazzoni (ASAC, fondo TEATRO I).



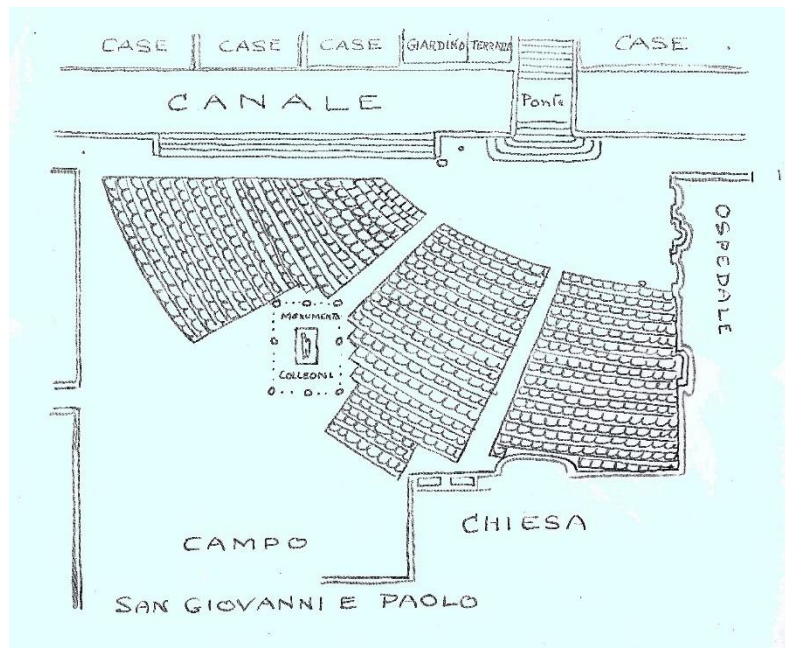
10. Telegramma di Max Reinhardt a Giuseppe Volpi (ASAC, fondo TEATRO I).



11. Biglietto treno con riduzione in occasione della Biennale di Venezia (ASAC, fondo TEATRO I).

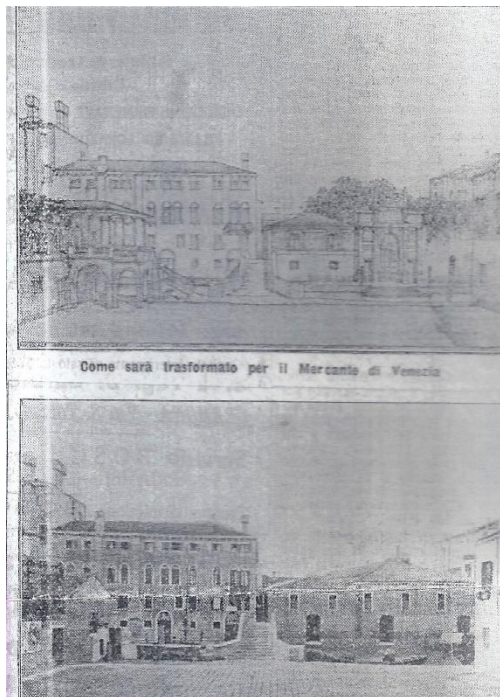


12. Progetto allestimento del Campo ai Frari (Torres?) (ASAC, fondo TEATRO I).

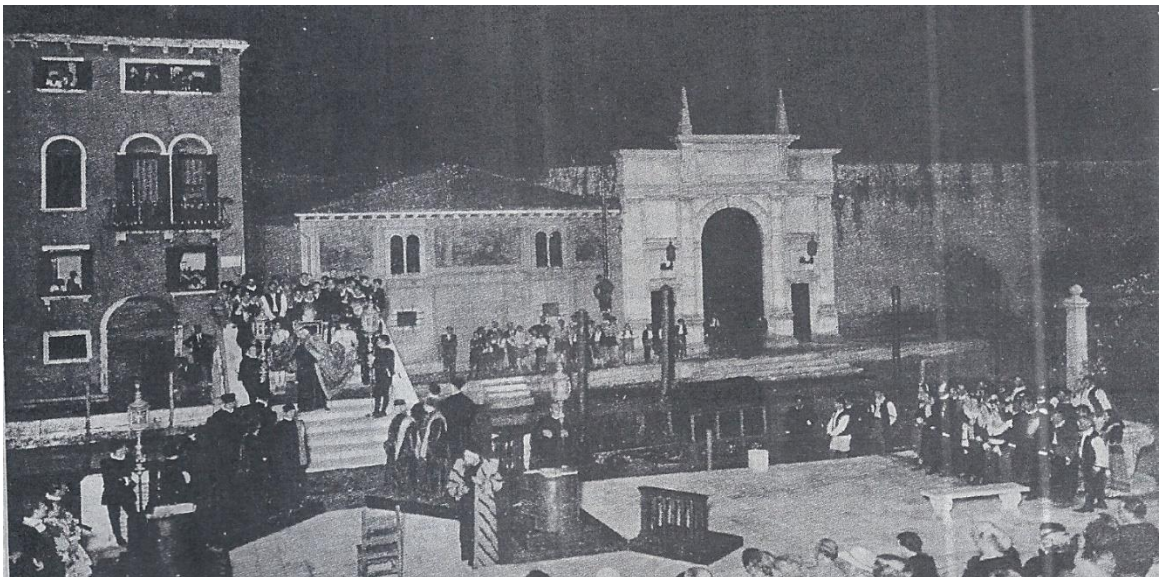


13. Progetto allestimento del Campo San Giovanni e Paolo (Torres?) (ASAC, fondo TEATRO I).

D.



14. Campo San Trovaso prima e dopo l'allestimento de *Il Mercante di Venezia* (in «Il Regime Fascista», Cremona, 4 luglio 1934).
(ASAC, rassegna stampa).



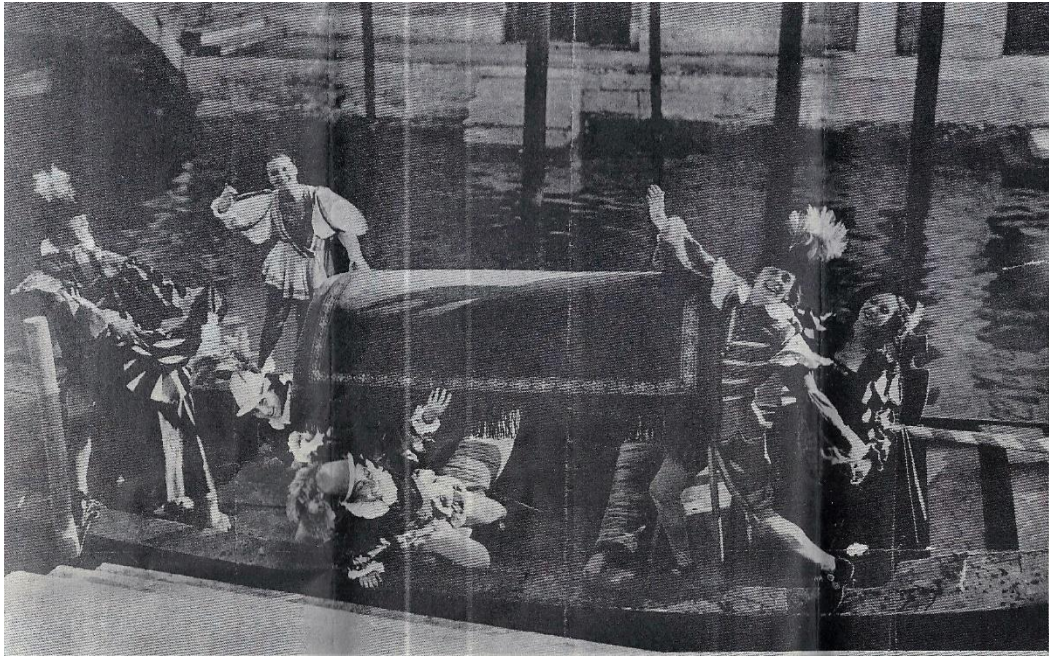
15. Campo San Trovaso. Scena del processo, foto di Fanuzzi (in «Festa», Bologna, 26 agosto 1934).
(ASAC, rassegna stampa).



16. Campo San Trovaso. Scena del processo (in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto 1934).
(ASAC, rassegna stampa).



17. Maschere in Campo San Trovaso (in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



18. Intermezzo. (in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto 1934), (ASAC, rassegna stampa).



19. Luigi Almirante nel ruolo di Tubal
(in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto
1934), (ASAC, rassegna stampa).



20. Memo Benassi nel ruolo di Shylock
(in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto
1934), (ASAC, rassegna stampa).



21. Figurino di Porzia di Titina Rota.



22. Marta Abba nel ruolo di Porzia.

(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



23. Figurini di Antonio e Porzia di Titina Rota.

(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).



24. Figurino di Bassanio di Titina Rota.

(in Vittoria Crespi Morbio, *Titina Rota – teatro cinema pittura*, Associazione Amici della Scala, Grafiche Step Editrice, Parma, 2015).

APPENDICE II - TRASCRIZIONE DOCUMENTI

L'appendice raccoglie i documenti conservati presso l'ASAC, Archivio della Biennale di Venezia, e si suddivide in aree tematiche, ognuna ordinata cronologicamente:

- A. Documenti inerenti l'organizzazione delle prima Biennale Teatro.
- B. Documenti Titina Rota.
- C. Documenti Paola Ojetti.
- D. documenti Duilio Torres.
- E. documenti riguardanti la musica e Victor De Sabata.
- F. documenti su Ermete Zacconi.

Elenco delle persone citate nelle lettere:

Gino Rocca, membro del comitato scientifico culturale della prima Biennale Teatro e regista de *La Bottega del caffè*.

Guido Salvini, membro del comitato scientifico culturale della prima Biennale Teatro e regista.

Elio Zorzi, responsabile Ufficio stampa e propaganda della Biennale.

Conte Giuseppe Volpi di Misurata, Presidente della Biennale.

Antonio Maraini, Segretario generale delle Biennale d'Arte.

Romolo Bazzoni, Direttore amministrativo della Biennale.

Silvio D'Amico, critico e direttore de «Scenario».

Mario Geronazzo, Grande Ufficiale fascista.

Gino Pierantoni, deputato e Presidente della Corporazione dello Spettacolo

Max Reinhardt regista de *Il Mercante di Venezia*.

Helene Thimig, attrice e moglie di Max Reinhardt.

Augustine Adler, segretaria di Max Reinhardt.

Ernest de Weerth, collaboratore di Max Reinhardt.

Luigi Rusca, traduttore e direttore generale della casa editrice «Mondadori».

Titina Rota, costumista.

Duilio Torres, architetto.

Paola Ojetti, traduttrice.

Victor De Sabata, compositore e Direttore d'orchestra del Teatro alla Scala di Milano.

A. Documenti inerenti l'organizzazione delle prima Biennale Teatro.

1. Lettera di Max Reinhardt al Conte Giuseppe Volpi [?], Salzburg, 5 agosto 1933 (ASAC, TEATRO I, copia in italiano, probabilmente tradotta).

Sua Eccellenza!

Con cordiali ringraziamenti per la Sua domanda che mi onora molto, ripeto volentieri quello al quale ho già dato espressione in Maggio, quando ci siamo incontrati al Maggio Musicale Fiorentino.

Sarebbe un piacere speciale per me di mettere in scena il Mercante di Venezia nel bellissimo cortile del Palazzo Ducale sotto la Sua patronanza.

Suppongo percjò [*sic*] che ci intenderemo senz'altro in tutto concernando [*sic*] gli attori e gli altri dettagli artistichi [*sic*].

Relativo alle condizioni finanziali [*sic*] La prego di farmi una proposizione che è d'accordo colle possibilità di questa manifestazione di questa Biennale. Posso assicurarla in ogni caso che questo punto non formerà un ostacolo.

Aspettando dunque le Sue cortese notizie con piacere, rimango intanto con saluti rispettosi.

Max Reinhardt

2. Lettera di Antonio Maraini ad Elio Zorzi, Firenze, 15 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

Caro Zorzi,

Pavolini Corrado è talmente mal visto per il suo modo arrogante che temo sia meglio lasciarlo da parte. Perché non mettere Orsini e se vuoi Montale? Così i giovani non mancherebbero.

Antonio Maraini

3. Lettera di Elio Zorzi a Luigi Rusca, Venezia, 17 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

Caro Rusca,

Maraini scarta Pavolini, col quale ha avuto una questione, e propone al suo posto Orsini, insieme con Montale. Siccome Orsini è più ottocentesco degli altri, contropropongo Betti e Montale, oppure Montale e Corrado Govoni. Affettuosi saluti.

Zorzi

4. Lettera di Gino Rocca ad Elio Zorzi, responsabile ufficio stampa e propaganda della Biennale di Venezia, Viareggio, martedì 18 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Rocca).

Caro Zorzi,

ho parlato con Moissi a Milano, con Zacconi a Camaiore; ieri. L'uno e l'altro accettano con entusiasmo. Ma c'è qualche lieve ostacolo da superare. Moissi ha già interpretato il *Mercante di Venezia*. Sarebbe, a mio avviso, un protagonista eccellente anche dell'opera recitata in lingua italiana. Ma è in crisi con Reinhardt e suggerisce Copeau.

Io terrei molto ad avere Moissi, il quale si adatterebbe anche ad interpretare la più piccoletta figura del giocatore, accanto a Don Marzio, nella *Bottega del caffè*. Vorrei dunque sapere a che punto sono le vostre pratiche con Reinhardt.

In ottobre, a Parigi, si potrebbe definire ogni cosa con la Comédie e con Copeau.

Zacconi sta trattando per andare in Sudamerica un altr'anno e precisamente dal giugno all'ottobre. Ma credo che non sia entusiasta del primo contratto che gli hanno proposto, e credo anche che la moglie e i figli riusciranno a persuaderlo che non è più questa sua, per quanto vegeta e tonante, l'età delle imprese transoceaniche.

Con Tofano parlerò a Milano, nel prossimo settembre.

La prego di informare S.E il Presidente e Maraini di questi passi. E dica anche a Maraini che Simoni non accetta di figurare nel Comitato, perché pensa che la sua opera preziosa di giornalista, messa in tal modo ufficialmente al servizio del Convegno, non potrebbe svolgersi con efficacia senza apparire insincera, o autoapologetica o addirittura interessata. Non ha torto. E noi non dobbiamo dimenticare che il «Corriere della Sera» ha un'enorme importanza.

Simoni, comunque, sarà accanto a me nei lavori preparatori della *Bottega*. Per la salvaguardia del cartellone sul quale devono apparire anche dei nomi si può pensare a Guido Salvini, al quale verrebbe in tal modo affidato l'incarico di mettere in scena la nuova commedia italiana nell'interpretazione di Tofano e De Sica.

Le pare?

Gino Rocca.

5. Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 luglio 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

Caro Maraini,

ti trasmetto in copia la parte essenziale d'una lettera di Rocca, che ricevo or ora, e che mi pare di grande importanza.

In primo luogo, dato il naturale e comprensibile rifiuto di Renato Simoni a far parte del Comitato, egli ripescava Salvini, già da noi proposto, e che proprio lui aveva ritenuto di escludere.

Poiché tu eri d'accordo sulla primitiva designazione di Salvini, ritengo che lo accetterai senza difficoltà, e lo spero, perché sono persuaso che in molti casi egli potrà esserci utilissimo non solamente come *régisseur* di un lavoro, ma anche come consigliere tecnico per tutta la stagione drammatica, in quanto è indubbiamente uno dei competenti più sicuri che abbiamo in Italia.

Il Comitato rimarrebbe pertanto composto di Gino Rocca, Guido Salvini, Gino Damerini, Domenico Varagnolo e Orio Vergani.

Molto più importante è tuttavia la questione di Reinhardt e la rappresentazione del *Mercante di Venezia*.

Come vedi dalla lettera che ti unisco, Moissi non vorrebbe Reinhardt, e Rocca tiene per Moissi. D'altra parte il presidente vuole Reinhardt e si ritiene impegnato con lui.

Ma i sig. De Wert [*sic*], che si dice e pare sia il portavoce di Reinhardt, va dicendo ai quattro venti che Reinhardt non verrà a dare in palazzo Ducale il mercante di Venezia dopo che Charoff [*sic*] vi ha dato l'Otello.

Bisognerebbe dunque chiarire in primo luogo se gli impegni di Reinhardt con il presidente sono tutt'ora in atto, e se il Reinhardt, soprattutto, ha intenzione di farvi onore sul serio.

In secondo luogo ti prego di permettermi l'espressione di un'opinione, che potrebbe avere un valore nel caso che Reinhardt non intendesse venire a Venezia, e che pertanto il progetto del Presidente non si potesse attuare nella sua integrità.

La mia opinione è questa: dato che il primitivo progetto di S.E il Conte Volpi – Mercante di Venezia in Palazzo Ducale- non si potesse attuare, è proprio il caso che noi, Biennale, diamo ancora una volta Shakespeare in Palazzo Ducale, dopo che si è dato l'Otello di Charoff [*sic*]?

Tu sai meglio di me con quale cura, con quale opulenza di mezzi e con quale mondiale risonanza si diano ogni anno, o comunque molto spesso, delle rappresentazioni Shakespeariane in Inghilterra, per mezzo di una organizzazione speciale, che ha decenni di vita, e che riunisce quanto di meglio vi sia in fatto di teatro nel mondo anglosassone. D'altra parte Firenze ha dato quest'anno Il sogno. Credi proprio necessario e interessante che anche Venezia si metta ad improvvisare uno spettacolo shakespeariano? Che cosa rappresenterebbe di nuovo – dopo l'Otello con Charoff [*sic*] – che cosa di eccezionale, che cosa di degno di un grande Convegno Internazionale del teatro un Mercante di Venezia, sia pure con Moissi in Palazzo Ducale?

Interessante, assolutamente nuovo, e degno della Biennale sarebbe invece, con Reinhardt, o con Copeau, o con un altro illustre *régisseur* l'esumazione di qualcosa di ignoto al grande pubblico, come potrebbe essere una fiaba di Carlo Gozzi.

Circa venticinque anni fa Max Reinhardt è stato consacrato alla fama mondiale con l'esumazione della *Turandot* di Gozzi, data a Berlino con un successo immenso. Poi il buon Puccini ci ha fatto sopra la sua opera, che, con tutto il rispetto dovuto al maestro, vale molto meno della fiaba, dalla quale è stato tolto il libretto.

Di fiabe come *Turandot*, e anche più belle, Carlo Gozzi ne ha scritte parecchie; ti cito quelle che mi vengono in mente, *La Marfisa bizzarra*, *L'amore delle tre Melarance*, *La donna serpente*, *La Tartana degli influssi*. Non sarebbe impresa degna di un grande *régisseur* e degna della Biennale ridare a Venezia, per la prima volta dopo centocinquant'anni, con allestimento grandioso, una di queste opere di un grandissimo veneziano mal noto o addirittura misconosciuto?

Credo che la cosa potrebbe piacere a S.E il Conte Volpi, a Rocca, allo stesso Simoni, che per Carlo Gozzi ha un culto particolare. Penso anzi di scriverne direttamente a Simoni.

Non v'ha dubbio poi che la fiaba del Gozzi avrebbe per gli stranieri un interesse immenso, laddove uno Shakespeare non ne avrebbe alcuno. Quanto alla Commedia di Goldoni, non sarebbe meglio sostituire la notissima *Bottega del caffè* con *Il Campiello*, che è tanto più tipico, più coloristico e più suggestivo?

Ti prego di considerare attentamente queste mie opinioni, prima che il pubblico venga messo al corrente ufficialmente di progetti di cui già purtroppo s'è parlato anche eccessivamente.

Credimi, con tutto l'affetto,

Tuo Elio Zorzi

6. Lettera di Guido Salvini a Elio Zorzi [?], Rimini, 7 agosto 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Salvini).

Carissimo,

non ti ho voluto annoiare con sfoghi e proteste, ma tu avrai certo saputo della situazione comica nella quale mi sono venuto a trovare dopo l'intervento di Rocca sulla Gazzetta del Popolo. Essere stato scritturato (a voce s'intende) davanti a trenta testimoni insieme a Max Reinhardt dal Conte Volpi per mettere in scena il Mercante di Venezia e veder poi che la stessa opera verrà messa in scena da quel cane di Moissi! Son cose enormi.

Tanto più che il pubblico oggi ha buon fiuto e sente la classe degli spettacoli. A Firenze 6 recite di *Sogno e Mistero* hanno fruttato 285.000 lire cioè hanno fatto guadagnare al Comitato svariate migliaia di lire. [...]

Saluti, Guido Salvini

7. Lettera di Elio Zorzi ad Antonio Maraini, Venezia, 7 settembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

Caro Maraini,

Ritengo mio dovere informarti, in via assolutamente confidenziale, di alcune cose riferitisi al nostro I Convegno del Teatro.

1° Il programma del Convegno, che malauguratamente Rocca ha messo in circolazione con una fretta ingiustificata, lasciandolo pubblicare su tutti i giornali d'Italia, con i nomi di Moissi come attore e regista, di Zacconi etc...ha fatto un'impressione tutt'altro che buona non soltanto a Venezia ma anche altrove. Si dice che non val la pena di fare un festival a Venezia per far sentire Zacconi, di cui il pubblico ha soupé abbondantemente; che Moissi ha fatto prove lacrimevoli come regista e che anche come attore non vale più quello che valeva una volta, etc...si dice anche che basta con Shakespeare.

2° A sentir l'avv. Lwow, [*sic*], amministratore della Compagnia Palmer, la Compagnia si ritiene certa di essere stata invitata a partecipare al convegno. Non so se Rocca si sia impegnato su questo punto. Sarebbe meglio saperlo.

3° Come forse saprai, la commedia di Rocca, *Venezia*, è caduta clamorosamente al Goldoni. Si è anche determinato un diffuso senso di ostilità contro Rocca, per certe allusioni a «Venezia, città impossibile, dove non si può fare niente, dove un industriale non può vivere, ecc.», che il Rocca ha messo in bocca ad uno dei suoi personaggi, e che il pubblico, 'erroneamente', ha creduto rispecchiasero le idee dell'autore, al quale si rimproverava già il suo noto romanzo sulla decadenza di Venezia. Di tutto questo movimento d'ostilità contro Rocca, movimento antipatico e assolutamente ingiusto, ma reale, appare lieto il Comm. Asta, il quale deve più che mai accarezzare la speranza di essere chiamato a organizzare il Convegno.

4° Ho visto oggi De Weert [*sic*] reduce da Salisburgo. Egli mi ha detto che Reinhardt pare più che mai deciso a venire a Venezia, ma non vuole assolutamente fare niente a Palazzo Ducale, e cerca un altro posto – un "campo" caratteristico di Venezia – per organizzarvi la sua messinscena.

Detto ciò, per tua opportuna informazione, debbo pregarti di permettermi una osservazione. E ti prego anche di non darmi del seccatore. In tutti gli altri rami dell'arte la Biennale, specialmente sotto la tua direzione, ha avuto ed ha la funzione di mettere il pubblico a contatto con gli indirizzi più nuovi, più interessanti e più tipici delle arti delle varie nazioni. Così è stato finora per le arti figurative, per la musica, per il cinematografo; così sarà l'anno venturo per la danza. Perché dunque il teatro deve restare circoscritto a cose antiche, se pur rispettabili, ed attori vecchi, a tutto un insieme che non ha nulla di eccezionale, se non il fatto di essere presentato all'aperto in una strada di Venezia?

Sinceramente debbo dirti che quando la prima volta ti parlai di un festival teatrale avevo pensato a tutt'altro. Avevo pensato, per esempio, che si potessero far venir qui i russi del teatro di Mosca, ed altri complessi d'eccezione che non si sono mai visti in Italia, che si potessero dare opere nuove e assolutamente inedite di autori stranieri e italiani, che di potesse fare, insomma, per una settimana, e col maggiore *éclat* dato dall'importanza della Biennale, quello che ha fatto per qualche tempo, all'epoca di Gualino, il Teatro di Torino. Portare al pubblico della Biennale cose nuove in un ambiente nuovo, non fare, in occasione della Biennale, una serie di spettacoli di attrazione turistica: questo sarebbe stato il programma adeguato allo spirito e alle forme della Biennale di Maraini.

Si farà quello che si potrà e quello che tu deciderai. Ma è bene, prima che cominci sul serio il lavoro di organizzazione, ripensarci un momento.

Scusa il bottone, non mandarmi a quel paese, e tieni, ti prego, riservatissima questa lettera.

Affettuosi saluti,

Tuo Elio Zorzi.

8. Lettera di Giuseppe Volpi ad Antonio Maraini, Venezia, 22 settembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

Ho visto in questi due ultimi giorni il Signor Max Reinhardt col Signor De Weerth e con Paola Ojetti, ed ho precisato e limitato gli impegni precedenti. Su mia opinione, Max Reinhardt rinuncia a Palazzo Ducale, ed io gli ho prospettato, anzi fatto vedere due o tre ambienti di carattere adatto, come Campo SS. Giovanni e Paolo, Campo S.M Formosa, Campo ai Frari. Egli propende per Campo SS. Giovanni e Paolo.

Gli ho detto che il nostro fiduciario per tutto è Gino Rocca e lo vedrà sabato.

Gli ho detto che per la breve musica che noi intendiamo sia fatta da un italiano, penseremo con medesima spesa a De Sabata od a Pizzetti, e per gli attori, naturalmente, tutti italiani. Il Signor De Weerth mi ha detto che Max Reinhardt si accontenta del rimborso spese, interpretato in senso un po' largo e penseremo anche a questo.

Ho dato istruzioni a Bazzoni per chiarire con Paola Ojetti la materia della traduzione, che resterebbe di sua proprietà e di cui non pagheremo che l'uso per poche recite.

Mi pare che questo sia il minimo per mantenere gli impegni presi; ma, del resto, ho messo al corrente anche Bazzoni.

Cordialmente mi creda, Suo Volpi.

9. Lettera [firma illeggibile] al Conte Volpi [?], Parigi, 18 novembre 1933, originale con firma manoscritta (ASAC, TEATRO I).

Monsieur,

Madame Thimig étant absente Mr. Max Reinhardt m'a prié de confirmer la réception de votre aimable lettre du Novembre. Les dernières répétitions de la "Chauve-Souris" l'absorbent actuellement complètement, et c'est pourquoi il va vous répondre en tranchant tous les points en question après la Première qui aura lieu dans la semaine prochaine.

Mais ce changement soudain de l'opinion de Venise en ce qui concerne la musique dans la mise en scène du "Marchant de Venise" l'a vraiment effrayé tenant compte du fait que c'est Venise qui a suggéré le nom de Sabato, et que Mr. Reinhardt a travaillé avec Mr. Sabato des jours et des nuits entières à l'occasion de son séjour récent à Venise.

D'ailleurs, Mr. Reinhardt ne se souvient pas qu'il y ait jamais eu une mise en scène du "Marchant de Venise", drame qui dit tant sur la musique, -sans commentaire musical. Cependant, Mr. Reinhardt traitera sur tous les aspects particuliers de cette question ainsi que sur le projet de Mr. Torres dans une lettre après la Première.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations distinguées.

10. Telegramma di Max Reinhardt a Romolo Bazzoni, Salzburg, 5 gennaio 1934 (ASAC, TEATRO I, originale).

D'accordo in principio con belli ritratti [sic] decorativi ho parlato degli [sic] dettagli anche relativo alla musica col Conte Volpi e Salvini a Parigi. Lettera seguirà migliori auguri per Capodanno. Reinhardt.

11. Lettera di Guido Salvini a Romolo Bazzoni; Milano, 11 dicembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, Salvini, originale).

Illustre Commendatore,

torno oggi da Parigi dove ho passato circa quindici giorni con Max Reinhardt al teatro Pigalle. Naturalmente abbiamo parlato a lungo anche del Mercante di Venezia. Egli mi ha mostrato le fotografie e i disegni, mi ha pregato di scusarlo presso di Lei per la mancata risposta, ma il lavoro tremendo della prova lo aveva totalmente assorbito. Suppongo che a quest'ora Lei sia già in possesso di una sua risposta, ma conoscendo... il tipo poco grafomane, mi permetto di anticipare e di chiarire quelle che potranno essere le sue parole, al solo scopo di affrettare decisioni e sgombrare l'orizzonte da possibili malintesi.

I disegni gli sono molto piaciuti, è soddisfattissimo della loggia a sinistra: avrebbe desiderato meno apparato scenografico per il palazzo in fondo a destra, solo nel timore che la sovrapposizione risulti troppo evidente, ma io gli ho fatto osservare due cose, la prima che lui stesso aveva richiesto uno ‘sbarco nobile’ e la seconda che se non si tengano le proporzioni del palazzo così come sono state create, finiva che la casa si sinistra, cioè quella di Shylock, diventa più grandiosa e più bella del palazzo. Dunque tutto a posto; manca solo quel pozzo che lui richiede a destra, ma sarà facile aggiungere.

Abbiamo anche parlato della questione musicale. È escluso che si possa fare a meno della musica perché lo stesso Shakespeare la richiede nelle didascalie, ma egli ha accettato di buon grado la mia proposta di ridurre gli orchestrali al minimo indispensabile.

Non le nascondo una mia certa preoccupazione per tutto questo tempo che abbiamo lasciato trascorrere senza far nulla. A quest’ora la Compagnia doveva già essere formata sul programma ben stabilito. Altrimenti come potrete a Venezia impostare la pubblicità da mandare a tutto il mondo? Ricordo che l’anno scorso sul mese di Dicembre trovai a Berlino già tutta la pubblicità per il «Maggio Fiorentino». Questo mi permetto di dirlo non per voler entrare in affari che strettamente non mi riguardano, ma poiché nel comitato in cui avete gentilmente voluto includermi, sono l’unico tecnico, credo mio dovere far presente la necessità di una lunga preparazione se si vogliono ottenere i grandi risultati specialmente economici.

Mi creda. Con molti ossequi. Suo dev.mo Guido Salvini.

12. Lettera di Silvio D’Amico ad Antonio Maraini, Roma 28 gennaio 1934 (ASAC, scatola nera n.102, varie, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Caro Maraini,

è lecito domandarti, in via riservata, che cosa bolle in pentola per il festival drammatico che nel prossimo giugno (se le mie informazioni non sono fallaci) accompagnerebbe la Biennale di Venezia? Te lo chiedo per due ragioni, che ti dico subito, ma pregandoti di tenerle, per ora, in pectore. La prima ragione è che Pirandello mi vuole al suo fianco (ufficialmente no, del comitato fanno parte tutti gli Accademici) per il Convegno Volta, il quale si terrà a Roma in data ancora imprecisata ma pare, in autunno, e avrà per oggetto il Teatro drammatico. Ora a me, e in genere al Comitato del Convegno, farebbe comodo essere informati il meglio possibile su quanto voi vi proponete di fare, nel capitolo spettacoli drammatici, la prossima estate a Venezia: con date, nomi di registi, indicazioni di compagnie, titoli di lavori, ecc.: in modo che a noi sia possibile un’eventuale combinazione delle due iniziative. (...)

B. Documenti Titina Rota.

1. Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 18 gennaio 1934 (ASAC TEATRO 1, originale dattiloscritta con firma manoscritta)

Gent.mo Comm. Rag. Bazzoni,

Non mi è stato possibile mandarle il preventivo promesso per l'epoca stabilita (cioè l'ottobre e il novembre) perché proprio in quel tempo mi sono ammalata e non ho potuto riprendere le mie occupazioni per circa due mesi. Poi Salvini mi consigliò di scrivere perché – dato le difficoltà finanziarie incontrate – si temeva che lo spettacolo del “Mercante di Venezia” non potesse aver più luogo. Quindici giorni fa ho visto Salvini e – sapendo che per il cinque doveva trovarsi a Venezia – l'ho incaricato di riferirle la cifra da me stabilita – come media – per la confezione dei costumi riservandomi di scriverle più tardi per darle tutti i particolari su questo impegno che riguarda una delle forniture più importanti dello spettacolo. Le accludo il preventivo scritto. Rocca e Salvini sanno che in questo mio preventivo di confezione ho calcolato solo le spese di stoffa e fattura - escludendo qualunque mio guadagno personale. Accontentandomi di fare ancora una volta per Reinhardt un lavoro con il semplice e modesto compenso dei figurini. Non posso purtroppo assumermi l'impegno di confezionarli a noleggio perché dovrei rimetterci parecchie migliaia di lire e con la certezza – dato il genere dello spettacolo – di non poterne fare più niente. Se si dovrà rinunciare alla confezione per la vendita – e dato che i miei figurini devono essere eseguiti in ogni modo sotto la mia direzione – attenderò in questo caso da lei l'incarico di chiedere ad altre Sartorie un onesto prezzo di noleggio per una buona esecuzione – con la speranza che Reinhardt si accontenti di questa soluzione. Le sarò molto grata se vorrà farmi sapere al più presto la Sua decisione in proposito. La prego anche – per qualunque notizia riguardante i costumi – di scrivermi sempre direttamente essendo la sola responsabile per questa fornitura. Fra pochi giorni avrò finito tutti i figurini e li farò vedere a Reinhardt. Con la speranza di un accordo la saluto molto cordialmente.

In allegato

Preventivo per la confezione dei costumi per “Il mercante di Venezia”

1° Per la confezione dei costumi escluse: le scarpe – le armi – le parrucche – gli attrezzi e le maglie colore naturale – il prezzo di vendita è di L.300 per costume. Il numero dei costumi stabilito da Reinhardt è di 110 circa (il quantitativo esatto sarà precisato prima di accordarsi per la confezione)

II° Sono esclusi da questa fornitura gli otto gondolieri (costumi VI° secolo che potranno forse essere procurati dalla città di Venezia)

III° Sono esclusi i 35 domini o mantelle per il Carnevale che potranno essere fatte anche a noleggio a un prezzo ridottissimo (60 o 70 lire l'uno) salvo esigenze speciali di Reinhardt a proposito

IV° Compenso per tutti i figurini (circa 30) di Titina Rota compreso tutti i disegni richiesti da Reinhardt per l'esecuzione degli attrezzi L. 3.000

V° Rimborso spese per permanenza a Venezia dal giorno della consegna dei costumi (generalmente 10 giorni prima della prova generale) fino all'ultima replica

VI° Rimborso spese viaggio andata e ritorno in seconda classe

VII° Il pagamento per la fornitura dei costumi sarà distribuito a rate durante la lavorazione per essere interamente liquidato nei giorni della mia permanenza a Venezia

In caso dell'esecuzione a noleggio fatta da un'altra Sartoria il compenso dei miei figurini e il rimborso spese per la permanenza a Venezia rimangono immutati.

2. Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 27 gennaio 1934 (ASAC Scatola nera n.102, originale dattiloscritta firma manoscritta).

Gent.mo Comm. Bazzoni –

Ho visto l'altra sera Salvini – ma solo per pochi minuti – Lei può immaginare dunque come è stato difficile capire per me – in così poco tempo – le notizie un po' confuse che mi ha dato riguardo ai costumi del “Mercante di Venezia”. Di conseguenza attendo subito una Sua gentile lettera dove sono certa Lei mi spiegherà con molta chiarezza tutto quanto è necessario fare per schiarire la situazione. So che le difficoltà sono – come al solito – d'indole finanziaria – Salvini sa benissimo che metto tutta la mia buona volontà per facilitare le cose ma come già le scrissi per qualunque questione riguardante i costumi bisogna parlarmi o scrivermi direttamente. Con questo sistema vedrà che arriveremo di certo ad un buon accordo.

Ho finito in questi giorni i figurini e li farò vedere prestissimo a Reinhardt. Dovendo assentarmi tra pochi giorni e non potendo più vedere Salvini già partito per San Remo dove si fermerà parecchio tempo – La prego di rispondermi immediatamente – al più presto Lei avrà una mia lettera.

In attesa la saluto molto cordialmente.

3. Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 5 marzo 1934 (ASAC Scatola nera n.102, originale dattiloscritta firma manoscritta).

Gent.mo Comm. Bazzoni –

Immagino che il Conte Valmarana le avrà riferito quanto è stato deciso riguardo ai costumi del “Mercante di Venezia”. Ad ogni modo con questa lettera le do conferma di tutto. I figurini sono stati approvati tanto da Reinhardt quanto da S.E il Conte Volpi – nessuno dei disegni è stato escluso e per quanto riguarda il quantitativo dei costumi da eseguire è stato deciso – che pur cercando nel materiale già pronto (comparse – gondolieri – domini) e di cui m’interessero personalmente – la maggior parte dei costumi dovrà essere confezionata da me.

Appena fatta la scelta a Roma e qua spero dove spero di trovare bene con dei noleggi modesti – la informerò subito in che cosa consiste il mio lavoro.

Si spera di trovare il materiale delle stoffe gratuito (sempre naturalmente che le stoffe siano adatte ai costumi) – in questo caso le farei il preventivo calcolando solo la fattura e le spese.

Sarà bene concludere tutto nel mese d’aprile perché ai primi di maggio dovrò già aver iniziato il lavoro.

Con i migliori saluti.

Titina Rota

4. Lettera del Conte Volpi al Gr.Uff. Mario Geronazzo, Roma, 19 marzo 1934 (ASAC, scatola n.102, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Caro Commendatore ed Amico,

Ho ricevuto a Parigi, sul punto di partire, la Sua lettera 14 c.m., e vedo che, come al solito, Lei si occupa e conclusivamente di ogni cosa, ed anche del piacere che le ho chiesto in nome della Biennale di Venezia.

Io credo che sarà cosa utilissima per la Biennale adoperare la seta naturale, ma che sarà utilissimo anche pei setaiuoli, vista la grandissima aspettativa che vi è per gli spettacoli veneziani.

La Signorina che si occupa dei costumi è la Signorina TITINA ROTA = Milano, via San Michele del Carso 17, alla quale vado a scrivere.

Coi più cordiali saluti, mi abbia,

Titina Rota

5. *Lettera del Conte Volpi a Titina Rota, Roma 19 marzo 1934 (ASAC, scatola n.102, lettera dattiloscritta con firma autografa).*

Gentile Signorina,

Ho incaricato il Gr.Uff. Mario Geronazzo, che sta a Milano, via Quintino Sella 4, e che è uno dei migliori tecnici della seta naturale, di vedere cosa si possa a fare a pro' della Biennale e della seta naturale pei nostri costumi per "Il Mercante di Venezia".

Egli ne ha parlato con l'On.le Gorio, presidente dell'Industria della Seta, e sono ben disposti, ed io ho declinato il Suo nome al Comm. Geronazzo, che sarebbe bene Lei vedesse costà.

Anche per Roma ho parlato col Presidente del Teatro Reale dell'Opera, Senatore Conte D'Ancora, che mi dice che vi sia poco per noi nel vestiario del Teatro, ma che riceverà la Sua visita e che potrete allora insieme concordare.

Coi migliori saluti,

Titina Rota

6. *Lettera del Conte Volpi a Titina Rota, Roma 23 marzo 1934 (ASAC, scatola n.102, lettera dattiloscritta con firma autografa).*

Gentile Signorina,

Ricevo la Sua lettera del 22 c.m. sul punto di partire per Venezia.

Il Comm. Geronazzo mi ha detto che spera di far assumere la spesa delle sete per 1/3 dell'Ente Serico, per 1/3 ai setaiuoli di Como: quindi la Biennale pagherebbe le sete al 33%.

Se si mantengono queste proporzioni, credo che convenga alla Biennale, e si farà così una doverosa réclame alla seta naturale; ma se le condizioni dovessero mutare, per le necessità di economia che abbiamo, dovremo ripiegare sulla seta artificiale, e domandare a quei produttori grandi facilitazioni.

Io sono certo che il Comm. Geronazzo farà tutto il possibile.

Siccome io parto per una ventina di giorni per la Tripolitania, lei potrà corrispondere con Venezia.

Coi distinti saluti,

Titina Rota

7. *Lettera di Titina Rota a Romolo Bazzoni, Milano, 28 marzo 1934 (ASAC, scatola nera n.102, lettera dattiloscritta con firma autografa).*

Gent.mo Comm. Bazzoni –

Purtroppo la mia gita a Roma è stata inutile – per quanto S.E. il Conte Volpi mi avesse scritto in proposito avvisandomi che ben poco avrei trovato – non avrei mai potuto immaginare una così completa disarmonia di colore tra quei costumi e i miei figurini. Aiutata dal personale del teatro – che mi hanno messo a disposizione per due pomeriggi essendo impegnati alla mattina – ho messo tutta la mia buona volontà per trovare quello che a noi occorreva – ma senza alcun risultato! Sono stata obbligata anche a fermarmi un giorno di più del previsto perché arrivando ho trovato tutti impegnati nella prova generale dell'opera nuova – e il Senatore Conte D'Ancora mi ha pregato di attendere – per le mie ricerche – fino al giorno dopo.

Per fortuna S.E. il Conte Volpi ha chiesto la collaborazione dell'Ente Serico in persona dell'On. Gorio e del Comm. Geronazzo che ho conosciuto in questi giorni e a cui ho dato oggi tutti gli elementi necessari (colore metraggi) per l'eventuale fornitura di stoffe. Il Comm. Geronazzo – che dimostra un grande interesse e molta buona volontà – scriverà o verrà a Venezia per conferire in proposito con Lei e con il Conte di Valmarana.

Mi auguro che per la fine di aprile tutto sia concretato e poterle finalmente mandare un preventivo chiaro e definitivo.

Le accludo come d'accordo la nota delle spese per il viaggio di Roma.

Coi saluti cordiali,

Titina Rota

8. Lettera di Titina Rota al Conte di Valmarana, Milano, 9 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n.102, dattiloscritta con firma autografa).

Gent. mo Conte di Valmarana,

[...] Ad ogni modo lei avrà già saputo dal Comm. Bazzoni l'esito negativo della mia visita a Roma. Mi è spiaciuto molto data la necessità di fare economia ma le garantisco che non era possibile decidere altrimenti.

Credo si possa sperare bene per le seterie ma per quanto riguarda la questione della seta artificiale si risolverebbe probabilmente con delle condizioni proposte dal Signor Semenza.

Avendo S.E. il Conte Volpi promosso una grande pubblicità per la Seta Naturale è logico che la Seta Artificiale si rifiuterà di fare le stoffe o pretenderà uguale trattamento – essendo questa ultima ipotesi contraria agli interessi della Seta Naturale il Signor Semenza il Signor Semenza propone di far contribuire la Seta Naturale per un terzo con le proprie stoffe e per l'altro con una cifra adeguata al quantitativo da me stabilito per la Seta Artificiale.

[...] le sarò grata di sollecitare una decisione essendo per me indispensabile incominciare il lavoro ai primi di maggio e dovendo stabilire il contratto con il Festival di Venezia in base a questa decisione.

9. Lettera di Titina Rota al Commendatore Bazzoni, Milano, 23 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n.102, dattiloscritta con firma autografa).

Gent.mo Comm. Bazzoni,

Tornando da Firenze ho trovato la Sua gentile lettera – contavo di poterle scrivere in questi giorni per ringraziarla della sua cortese sollecitudine nel farmi rimborsare le spese del mio viaggio a Roma - ma purtroppo il lavoro del teatro non mi ha dato un solo momento di respiro.

Le sarò gratissima del suo interesse per sollecitare la questione delle seterie – sono certa che con l'intervento di S.E. il Conte Volpi tutto sarà deciso rapidamente. Ho saputo che la prima del “Mercante” sarà il 7 luglio – è vero? In questo caso è veramente indispensabile cominciare il lavoro ai primi di maggio essendo le fatture degli abiti complicate da una quantità di particolari- poi so per esperienza che Reinhardt esige i costumi dodici giorni prima della rappresentazione per provarli e fare tutte le modifiche necessarie. Dovendo dunque essere pronta il 25 giugno (al più tardi) non vorrei trovarmi nella sgradevole condizione di mancare di parola. Bisognerà sapere anche a quale fornitore dovrò rivolgermi per dare le indicazioni delle scarpe e i disegni per il fornitore degli attrezzi. Se saranno scelte dalle Ditte milanesi potrei – andando direttamente - vedere e scegliere cose già pronte almeno per tutte le masse e far fare solo le prime parti. Se la scelta sarà su Venezia potrò fare una corsa un giorno e vedere di quale materiale dispongono. Al momento opportuno lei m'informerà di tutto questo.

Con molti saluti cordiali,

Titina Rota

10. Lettera dell'Ente Nazionale Serico all'amministrazione della Biennale di Venezia – Comm. Romolo Bazzoni, 11 maggio 1934, (ASAC, scatola nera n.102).

Termini dell'accordo:

[...]

e. Non accogliere in nessuno dei manifesti o delle pubblicazioni indicate precedentemente pubblicità di qualunque genere (anche redazionale) riguardante il rayon (seta artificiale), o l'Italrayon o in genere “Filati artificiali”.

11. Lettera dell'Ente Nazionale Serico all'amministrazione della Biennale di Venezia – Comm. Romolo Bazzoni, 17 maggio 1934, (ASAC, scatola nera n.102).

[...] La nostra richiesta non è stata evidentemente considerata nella sua vera luce e pertanto, senza entrare in particolari, che a nulla ciò servirebbe, diamo passata la possibilità di una intesa.

12. Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 26 maggio 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Gent. Mo Comm. Bazzoni –

Mia sorella (a cui affido questa lettera) mi ha riferito la sua telefonata – Per non perdere tempo (ne ho già perso tanto) ho fatto in modo di vedere oggi il Senatore Borletti – e con una lettera andrò domani mattina alla Rayon con la speranza di chiudere questa cosa. Come mi era stato raccomandato da S.E. il Conte Volpi – al mio ritorno a Venezia ho iniziato subito i lavori in rapporto ai costumi delle cotonerie – le accludo la lista di questi costumi. Sono rimasti in sospeso i 29 che rispondono per circa la metà alle prime parti – non so se metteranno dei limiti per il quantitativo necessario a questi costumi (dato che la stoffa sarà regalata) ad ogni modo parlandone con il senatore Borletti non mi è parso che ci fossero speciali difficoltà salvo quelle che potrei incontrare nella scelta dei colori e delle qualità adatte per la realizzazione dei figurini. Quando avrò visto di quale materiale potrò disporre le manderò la nota dei costumi fatti con la Rayon. Sono rimasta con il senatore Borletti che appena fatta la scelta la Rayon manderà a me – oppure a Venezia direttamente – la fattura (saldo) in rapporto al valore delle stoffe da me ordinate. Questa cifra sarà difalcata tra le 25.000 lire stabilite nel contratto della mia fornitura. Lei mi farà la cortesia – al momento opportuno – di mandarmi una lettera di conferma su questa variante del nostro accordo. Rimane inteso che anche per questi costumi l'impegno, è a noleggio – perché nonostante ci sia la stoffa gratuita le mie spese di confezione guarnizione cappelli maglie guanti e pittura di stoffe rimangono immutate.

Coi migliori saluti

Titina Rota

In allegato

NOTA DEI COSTUMI FATTI DI COTONERIA

I Porzia (avvocato)

I Nerissa (“)

I Bassanio I° atto
I Lorenzo “ “
I Shylok
I Tubal
I Doge
2 Lancillotto
I Vecchio Gobbo
I Graziano
I Salarino
I Salerio
I Salanio
10 Servi di Porzia
2 “ “ Bassanio
12 Maschere
I Cantatrice
4 Danzatori Moro
4 Suonatori “ “
4 Paggi “ “
4 Senatori
4 Giudici
8 Guardie
6 Gondolieri
6 Gentiluomini
2 Scrivani

Totale 81 costumi piu N° 30 Domini (sono stata costretta ad ordinare il materiale alla Bernocchi per poter far tingere tutte le pezze rapidamente e con i colori da me desiderati.)

13. Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 30 maggio 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Gent. mo Comm. Bazzoni –

Tengo ad informarla che stanno sorgendo delle difficoltà per la diminuzione dei costumi stabilita in rapporto alla volontà di S.E il Conte Volpi che – come tutti ricordiamo – ritenendo eccessivo il nu-

mero delle comparse destinate allo spettacolo – ha desiderato – per ragioni artistiche e non amministrative – ridurne quanto più possibile il quantitativo -. Ieri il Maestro De Sabata con Guido Salvini mi hanno detto che ritengono indispensabile un aumento di circa 15 costumi – (per cinque di questi sarà facile trovare un noleggio) per gli altri lo ritengo quasi impossibile – trattandosi di trombettieri e tamburini del Doge di conseguenza molto visibili – mi riservo di conseguenza di accettare la vicinanza di costumi che per molte ragioni nuocerebbero all’effetto dei miei. Ad ogni modo – per Sua tranquillità – Le rendo noto – che non accetterò ordinazioni di costumi senza una Sua lettera dove mi si da l’incarico (con numero definito) al compenso di L. 250 l’uno – (sempre a noleggio.) Anche per l’eventuale noleggio alla Ditta Chiappa aspetto una lettera di autorizzazione. Tanto il maestro de Sabata come Guido Salvini sono informati di tutto ciò. Attendo la risposta per la Rayon al più tardi per venerdì mattina – per ragioni evidentissime non mi è possibile attendere oltre – non ricevendo niente l’avviso che inizierò subito i lavori anche per questi ultimi costumi tanto più – che data la mia esperienza di materiale teatrale – dubito molto di trovare alla Rinascente quanto mi occorre. La prego per le trattative che riguardano la fornitura delle scarpe e degli attrezzi di incaricare Salvini od altre persona – io mi occuperò solo di sorvegliare il lavoro nella sua realizzazione.

Con molti saluti cordiali, Titina Rota

14. Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 5 giugno 1934 (ASAC, TEATRO 1, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Gent. mo Comm. Bazzoni –

Ho ricevuto la Sua lettera che mi autorizza a scegliere i costumi a noleggio – spero di trovare bene e le farò mandare alla Ditta Chiappa il preventivo.

Ieri sono andata alla Rinascente con un incaricato della Rayon per vedere le famose stoffe. Di molti articoli che riguardavano le prime parti non mi è stato possibile trovare il colore – solo per un certo quantitativo di taffetas adatto per i costumi delle ballerine mi è stato facile scegliere quanto mi occorreva – l’importo di simile acquisto era di circa 800 lire – ma oggi la Rinascente mi ha avvisato che il taffetas aveva l’altezza minima (70 cent.) questo mi metteva nella condizione di ordinare il doppio della metratura necessaria creandomi grandi difficoltà per la confezione. Sono stata dunque costretta a sospendere l’ordinazione. Come vede la colpa non è di nessuno – per quanto non si trattasse di una gran cifra – m dispiace non sia stato possibile risparmiare qualche cosa a vantaggio della Biennale. E ora non mi rimane che cercare al più presto tutte le stoffe che mi mancano e riacquistare – come posso – il tempo perduto! Con molti cordiali saluti

15. Lettera di Titina Rota al Comm. Bazzoni, Milano, 7 luglio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Gent.mo Comm. Bazzoni –

Ho ricevuto la Sua gentile lettera dove mi conferma l'impegno riguardo alla permanenza della mia sarta a Venezia. Le sono molto grata di questa decisione – un aiuto simile è per me prezioso e lo sarà anche per gli altri. Arriverò a Venezia il giorno 7 – la sarta mi seguirà il 10. Come d'accordo io sarei pronta con tutti i miei costumi per il cinque - ma Torres mi scrive che aspetta l'autorizzazione per farli accogliere in uno stabile della piazza. Aspetto un telegramma perché la cosa è molto importante anche per gli altri fornitori. Quando faremo la spedizione di tutto le telegraferò perché è indispensabile che all'arrivo dei bagagli ci sia qualcuno che li prende in consegna.

Probabilmente i costumi degli attori e attrici li manderò alla Fenice per poterli provare con più comodità. Le sarò molto grato se vorrà interessarsi perché la prossima rata di quattromila lire mi arrivi non più tardi del giorno cinque (come d'accordo). La ringrazio di aver pensato (dopo il ritardo) di spedirmi le due rate insieme- mi trovavo in un mondo di guai ma sapevo che anche per Lei – in quel periodo – le giornate non dovevano essere molto semplici. Torres mi dice che sono indispensabili due gondolieri in più – essendomi avanzata della stoffa posso calcolarli solo come fattura e spesa di maglia cioè a L.100 l'uno – per fortuna si tratta del costume più semplice – se Lei crede di doverne fare l'ordinazione mi mandi un telegramma di conferma.

In attesa la saluto molto cordialmente

Titina Rota

C. Documenti Paola Ojetti.

1. Lettera del Conte Volpi a Paola Ojetti, Venezia, 2 agosto 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta, originale).

Cara Paola,

credevo che gli artisti delle arti figurative fossero i più difficili da amministrare, ma vedo che non è così: ti pare?

Ho visto qui ieri Maraini ed anche De Werth, che non ha più notizie da Reinhardt da vario tempo = né l'uno né l'altro avevano letto l'articolo della Gazzetta del Popolo, che, del resto, non ha carattere di intervista.

In ogni modo ho rotto gli indugi, ed ho mandato a Reinhardt la lettera di invito di cui ti accludo copia. Abbiamo pensato che è meglio che egli risponda senza intermediari per le sue condizioni, per lasciarlo libero.

Come sempre, l'ultima parola deve essere lasciata al Capo del Governo.

Abbiamo deciso di pregarti per la traduzione del "Mercante di Venezia", e Maraini si è riservato di parlare con te per precisare la cosa.

Abbiamo anche in massima deciso di servirci di Salvini; ma abbiamo rimesso le precisioni ad una riunione più tardi, con Maraini e Rocca.

Conte Volpi

2. Lettera di Paola Ojetti al Comm. Bazzoni, 27 settembre 1933, Hotel Royal Danieli Venezia (ASAC, scatola nera n. 102, originale manoscritta).

Caro commendatore,

voglio ancora dirle tutta la mia riconoscenza per quanto ha fatto per me e dire anche a lei tutta la mia gioia e tutto il mio orgoglio per l'incarico che S.E il Conte Volpi mi ha affidato.

Scriverò a sua eccellenza da Firenze e gli dirò lo svolgimento delle medime [?] trattative. Gli dirò come sia risultata indispensabile ma grande allieva [?] nell'attuare i progetti del prof. Reinhardt e del maestro de Sabata.

Non so davvero quale orchestra proporre ma penso che si potrebbe a tuo tempo[?] chiedere al Maestro De Sabata quali sarebbero le condizioni dell'orchestra della Scala in nome del Maestro de Sabata che non solo comporrà la musica ma si assumerà la completa responsabilità dell'esecuzione (e sarà un compito molto grave perché si faranno cori, voci e strumenti [?] anche per il rio e nelle case) e farà ancora più attenzione seguito[?] a quello della famosa orchestra della Scala. A Firenze la vostra bella parte [?] orchestrale collaborava allo spettacolo reinhardtiano di Boboli.

Il prof. Reinhardt spera che sua Eminenza il Patriarca[?] non farà nessuna difficoltà a cedere il sagrato della Chiesa di san Trovaso per questo spettacolo e bisognerà ricordagli che il famoso Jedermann di Salzburg si svolge proprio davanti alla cattedrale e che l'organo e le campane della cattedrale ci collaborano.

Non so se il Conte Volpi ha dato disposizioni [?] per il rimborso delle spese di albergo del Prof. Reinhardt al Grand Hôtel ma le sarei molto grata se fosse possibile rimborsare le spese di questi ultimi giorni del soggiorno del Maestro de Sabata (Hôtel des Banis?) che da lunedì lavora notte e giorno a questa impresa e che altri impegni professionali avevano richiamato lunedì a Milano. Da Firenze, più in pace, le manderò alcuni dati precisi per le due lettere che avverranno [?] insieme.

Ancora grazie e i miei più cordiali saluti,
Paola Ojetti

3. Lettera non firmata (Bazzoni? Maraini?) a Titina Rota, Venezia, 4 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta, copia).

Gentile signora,

Ricevo la Sua di ieri e subito Le rispondo.

Prima di prendere delle decisioni definitive sui particolari del Convegno del Teatro e delle altre manifestazioni, il Comitato d'amministrazione della Biennale desidera assicurarsi il finanziamento.

Ed è per questo che non è stata mandata la lettera ufficiale al Maestro de Sabata.

Adesso i quattrini si sono trovati, ma non nella misura richiesta dai nostri preventivi.

Allo scopo di realizzare delle economie, ed anche per ragioni d'indole artistica = giacchè è opinione diffusa che il Mercante di Venezia non comporti alcun commento musicale, trattandosi di un dramma di per sé così umano e vivo = si sarebbe pensato di rinunciare alla musica. Ma, naturalmente, ogni decisione in proposito spetta a Max Reinhardt, al quale abbiamo sottoposto il quesito e dal quale attendiamo risposta.

Veramente non sapevamo che il Maestro de Sabata si mettesse al lavoro prima ancora di andare a Parigi, e sarebbe un vero peccato di dover rinunciare alla collaborazione dell'illustre artista.

Ma, come Le dico, le cose stanno in questi termini, e bisogna attendere questa decisione.

Ella, con il tatto che La distingue, veda di tenere in sospenso la risposta al Maestro fino ad una mia prossima comunicazione.

Mi fa assai piacere che Ella sia soddisfatta del suo lavoro, ed io sono persuaso che riuscirà un'opera veramente superiore e degna della sua fama.

La prego di ricordarmi devotamente ai Suoi, ed Ella riceva i miei migliori e più cordiali saluti.

4. Lettera di Paola Ojetti al Commendatore Bazzoni, Firenze, 11 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera manoscritta su carta intestata "Il Salviatino", Firenze).

Gentilissimo Commendatore,

papà ha ricevuto a Roma S.E Volpi e ha capito che una delle ragioni che lo hanno spinto a proporre a Reinhardt a compromettere il successo dello spettacolo facendolo senza musica è il pensiero di una possibile ed eventuale possibilità di un costoso invito all'orchestra della Scala come io ebbi a suggerire.

Ma a questo loro non devono pensare perché non sarà difficile trovare una nuova orchestra di otto[?] elementi con una spesa relativamente piccola.

Reinhardt ha risposto?

I più cordiali saluti di

Paola Ojetti

5. Lettera del Conte Volpi al Commendatore Bazzoni, Roma, 5 marzo 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta su carta intestata "XIX Biennale di Venezia", firma autografa).

Caro Bazzoni,

le mando con un plico raccomandato la traduzione de "Il Mercante di Venezia", inviatami con una puntualità veramente ammirevole, il 1° marzo da Paola Ojetti.

A Sua norma, io ne ho dato ricevimento alla Signorina Ojetti, mi sono compiaciuto della traduzione; la ho anche letta, e mi sembra ottima in ogni senso.

Conviene però che la Biennale, e Lei per essa, dia subito ricevimento a sua volta, e ringrazi la Signorina Ojetti della sua collaborazione, data con questa traduzione, e di quella che darà.

Praticamente bisogna intendersi con la Signorina Ojetti e col Signor Guido Salvini, però credo siano intesi di far stampare una serie di bozze di stampa, di qualche diecina e forse di un centinaio, per gli attori, musicisti, ecc.

In quanto al compenso della Signorina Ojetti, non ricordo più il modesto convenuto, che mi sembra di lire 3.000, col presupposto che la traduzione è sua, e che la Biennale ne ha soltanto il diritto di rappresentazione. Lei ricorderà la precisione di questo compenso, che è veramente insignificante, quando si pensi che la Signorina ha lavorato, credo, quattro o cinque mesi, e costituisce soltanto una specie di indennità.

Comunque, Lei sa che si trova di fronte ad una persona di spirito molto fine e delicato, e quindi lascio a Lei di risolvere la questione con garbo; ma di far pervenire intanto i più caldi ringraziamenti della Biennale, e, se del caso, in quella forma che crederà, il compenso.

Cordiali saluti.

P.S. = Dalla lettera da Lei inviata a Carnera, ricevuta dopo scritta la presente, vedo che la Signorina Ojetti ha mandato anche a Lei la traduzione de "Il Mercante di Venezia", e che è anzi in corso di stampa. Trattengo pertanto la copia inviata a me e che stavo per mandarle.

Sarà bene che il Conte Valmarana dia notizia al giovane Reinhardt della lettera che ho scritto al Comm. Luporini, e le prego di dargliela in visione.

Conte Volpi

6. Lettera di Paola Ojetti al Conte Volpi [?], Firenze, 20 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, lettera dattiloscritta su carta intestata de "Il Salviatino", Firenze, firma autografa).

Cara Eccellenza,

eccole il resoconto che promisi di farle trovare al suo ritorno.

I.ATTORI. Salvini ha parlato con la Abba che, spinta da Pirandello, ha accettato di interpretare PORZIA a Venezia. Ma ha accettato solo dal punto di vista artistico. Per il resto ha detto: - Ma la Biennale saprà come regolarsi...

Salvini le ha detto che molti attori avevano accettato di partecipare al Festival Veneziano per solo rimborso delle spese. E quella, con una finezza che le è propria, ha risposto: - Già, ma un Viviani ha tutto da guadagnarci... - Questo vuol dire che la Abba recita solo se è coperta d'oro e adesso bisognerà per la parte finanziaria conduca lei le trattative perché Salvini dice che più di così non può fare. Il guaio è che non si può calcare troppo sui "gratuiti" De Sabata e Reinhardt se no quella vuole degli striscioni col suo nome grande come quello di Reinhardt.

Quanto a Zacconi pare che Simoni sia molto favorevole a vederlo recitare SHYLOCK. A Roma Salvini ha trovato ire e furori contro Reinhardt e non ha osato, per ora, contraddire la Federazione del Teatro nella Questione Zacconi anche perché a fine mese Reinhardt viene in Italia e vuole vedere Zacconi e può anche darsi che lo accetti. Se Reinhardt lo rifiuta categoricamente interrogheremo degli altri.

Per tutti gli altri personaggi siamo perfettamente a posto. La Pagnani farà GESSICA e Ricci farà, quasi di certo, BASSANIO e tutti gli altri saranno all'altezza.

II.MUSICA. Benone, senza un'ombra. De Sabata è stato a Venezia quindici giorni a cercare e a leggere musiche dell'epoca per ambientarsi anche di più nel "Mercante" e adesso vedrà Reinhardt. Sono in comunicazione tra loro e si vedranno subito in Austria o a fine mese a Milano.

III. DANZA. Reinhardt dirà a de Sabata che cosa vuole e quanta danza vuole e dopo vedremo come sarà meglio fare.

IV. COSTUMI. Ho veduto Titina Rota ieri. Ha preso ottimi accordi coi setaioli ed è molto contenta per tutto quello che Ella ha fatto in merito a questo.

Ma per questo e per mettersi in contatto con i suoi fornitori bisognerà che entro al mese ella abbia il suo contratto o i suoi contratti (non conosco le sue condizioni) e ella possa, così, mettersi al lavoro ai primissimi di maggio.

Andiamo dunque, a lei le trattative con la Abba e i contratti con la Rota. Sul resto non c'è una grinza. Io sto dietro a tutti per poterle riferire esattamente che questi signori teatrai non facciano troppi pasticci.

Mi ricordi alla Contessa.

Devotamente e con tanta amicizia,

Paola Ojetti

D. Documenti Duilio Torres.

1. Lettera senza firma [Bazzoni?] a Max Reinhardt, Venezia, 30 novembre 1933 (ASAC, scatola nera 102, varie, copia in italiano con note manoscritte).

Signor Professore,

L'architetto Torres mi rimette un altro disegno colorato della scenografia di S. Trovaso, con incarico di spedirlo a Voi, affinché possiate rendervi più esatto conto del risultato finale del lavoro.

Il Torres mi spiega anche d'aver tenuto l'impressione di colore un po' più vivace, per poter meglio accordare l'ambiente coi costumi dei personaggi dell'epoca, pensando che tutta l'azione si svolge nel 500 quando la colorazione delle case non era, come adesso, attenuata dal tempo.

Rimango in attesa di Vostre gradite notizie e avrò piacere di conoscere il Vostro avviso sulle diverse questioni inerenti lo spettacolo affidato alla vostra Direzione, per poter attenermi ai vostri consigli e ai vostri suggerimenti.

2. Lettera senza firma [Bazzoni?] al Commendatore Dr. Mario Alverà, Podestà di Venezia, Venezia, 17 maggio 1934 (ASAC, scatola nera n.102 varie).

Illustre Podestà,

Ella è a conoscenza delle grandi manifestazioni del Teatro che stiamo organizzando, l'una "Il Mercante di Venezia" nel Campo San Trovaso, l'altra "La bottega del caffè" nel Campiello Goldoni a San Luca.

Anzitutto chiediamo a S.V il permesso di poter queste manifestazioni nei due campi suindicati; poi, per quanto riguarda la messa in scena de "Il Mercante di Venezia", le domandiamo l'autorizzazione di poter procedere alla demolizione di un piccolo parapetto che si trova da un lato del ponte nel campo San Trovaso, al lievo di un orinatoio che si trova nell'angolo del Campo, ed il permesso di poter piantare alcuni pali nel rio prospiciente, sia per la costruzione di una piccola fondamenta in legno,

come per una impalcatura che deve servire per l'orchestra. Naturalmente questi pali vengono posti a poca distanza dalle rive, in modo da non ostruire il passaggio dei natanti. Chiediamo inoltre di poter costruire una piccola loggia addossata alla parte posteriore dello squero di San Trovaso. S'intende che, a rappresentazioni finite, tutto verrà rimesso nello stato pristino e che, per quanto riguarda la loggia addossata allo squero, si stanno prendendo gli accordi opportuni con il sig. soprintendente ai monumenti.

Incaricato di questi lavori è l'Arch. Prof. Duilio Torres, ma perché tutto possa procedere in pieno accordo con codesta onor. Amministrazione, sono a pregare la S.V di voler autorizzare persona dell'Ufficio Tecnico, con la quale il nostro Architetto possa prendere gli opportuni accordi.

La ringrazio sin d'ora e le porgo, illustre Sig. Podestà, i miei migliori saluti.

3. Lettera dell'architetto Duilio Torres all' ill/mo sig. comm. Romolo Bazzoni, Ente Biennale Internazionale. Venezia, 10 luglio 1934 (ASAC, scatola nera n.102 varie, originale con firma manoscritta).

Egregio commendatore,

Non posso fare a meno di scriverle perché, a S. Trovaso, continua, come già Le scrissi, la ridda degli ordini e.....dei contrordini. Le ho già detto delle nuove esigenze del sign. Reinhardt il quale, evidentemente, sta ora elaborando nella sua mente l'esecuzione rappresentativa e da ciò le esigenze di molte aggiunte e dettagli.

Lei mi ha già detto che bisogna cercare di fare e cercar fare nel modo più semplice ed economico ma sono veramente imbarazzato perché continuo a trovare ordini dati che dovrei dar io per ottenere quanto Lei stesso mi ha raccomandato e ancora ordini da me dati che mi vengono annullati così che, proprio, non so capire che succeda. Il Gruppo Veneziano Arti Decorative ha un forfait ma con una descrizione di lavoro e, naturalmente, esigerà che tutte le aggiunte (Estensione palco musica, impalcato interno, scale, trampolini, estensione rive, nuovi pali sul rio, copertura con materiale isolante per i rumori di tutti i praticati, cavallo, nuove colonne di portale, tronetto per Porzia, stalli per i giudici e per il Doge e per gli Avvocati, pedane, impalcati per i riflettori, irrobustimenti dell'altana, nuovo portico di fianco alla loggetta, gonfalone di S. Marco che si è detto di far bene e adoperarlo anche in seguito, gonfalone per lo Spagnolo, porta cofanetti, stemma per la vela di una seconda barca non prima prevista, vera da pozzo che si sperava di convincere Reinhardt a non mettere e il cui trasporto costa non poco, oltre alla formazione delle gondole ed alla trasformazione del bissonne, sistemazione camerini, necessità per gli impianti elettrici ecc.ecc) sieno [*sic*] pagate.

Il Conte Valmarana disse recentemente a Pasinetti (a quanto egli mi comunica) che devo prendere ordini scritti. Da chi? dal Conte stesso? da Lei? dal Reinhardt? dal Salvini? da me? Dei lavori citati alcuni sono già fatti e altri sono in corso. Cosa devo fare? Ora, naturalmente, il Pasinetti si comporta con riserve, non sa se deve fare e io non so se devo insistere. Può esserci minor confusione? Attendo Sue cortesi disposizioni e mentre vado a scrivere anche al Conte di Valmarana, Le rivolgo i miei soliti cordiali saluti.

Duilio Torres

E. Documenti riguardanti la musica e Victor De Sabata.

1. Lettera senza firma [Bazzoni?] a Max Reinhardt, 2 novembre 1933 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).

Illustre professore,

spero Ella avrà ricevuto la mia precedente lettera con il progetto Torres. Quand'Ella potrà, avrà la compiacenza di comunicarmi le Sue impressioni e le Sue osservazioni.

Ma ora Le scrivo per un'altra questione, a nome anche di Sua Eccellenza il Conte Volpi.

Nei circoli veneziani è opinione abbastanza diffusa che il "Mercante di Venezia" non comporti alcun commento musicale. Il dramma è di per sé così umano e così vivo, soprattutto eseguito nell'ambiente suo proprio in Venezia, che la musica sembrerebbe cosa soverchia.

Queste opinioni che sono giunte al nostro orecchio ci rendono un po' perplessi in special modo dopo l'esperimento musicale dell'Otello che non è piaciuto e che si risolse in un vero insuccesso.

Quanto Le diciamo, beninteso, è indipendente dal grande valore di musicista del Maestro che sarebbe chiamato a scrivere i commenti musicali, e pel quale professiamo una grande ammirazione.

Comunque Ella solo è giudice in tutto ciò, ma io ho creduto di scriverLe per informarLa di questa corrente di opinioni, e per chiederle il Suo avviso in proposito, cioè se Ella ritiene di insistere nell'introdurvi anche dei commenti musicali, o piuttosto preferisca rinunciarvi.

È ovvio ch'io aggiunga, solo nella mia qualità di Direttore Amministrativo, che, abbandonando la musica, si otterrebbe un notevole risparmio nell'allestimento della tragedia.

Aggradisca, illustre Maestro, i saluti di S.E il Conte Volpi, che ho visto ieri a Roma, nonché i miei, e La prego di ricordarmi devotamente alla gentile Signora Thimig.

2. Lettera (firma non identificata) a Maraini [?], Parigi, 18 novembre 1933 (ASAC, TEATRO 1, originale in francese con firma manoscritta).

Monsieur, Madame Thimig étant absente Mr. Max Reinhardt m'a prié de confirmer la réception de votre aimable lettre du Novembre. Les dernières répétitions de la "Chauve-Souris" l'absorbent actuellement complètement, et c'est pourquoi il va vous répondre en tranchant tous les points en question après la Première qui aura lieu dans la semaine prochaine. Mais ce changement soudain de l'opinion de Venise en ce qui concerne la musique dans la mise en scène du "Marchant de Venise" l'a vraiment effrayé tenant compte du fait que c'est Venise qui a suggéré le nom de Sabato, et que Mr. Reinhardt a travaillé avec Mr. Sabato des jours et des nuits entières à l'occasion de son séjour récent à Venise.

D'ailleurs, Mr. Reinhardt ne se souvient pas qu'il y ait jamais eu une mise en scène du "Marchant de Venise", drame qui dit tant sur la musique, -sans commentaire musical. Cependant, Mr. Reinhardt traitera sur tous les aspects particuliers de cette question ainsi que sur le projet de Mr. Torres dans une lettre après la Première.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations distinguées.

Gentile signora,

poiché Madame Thimig è assente, Mr. Max Reinhardt mi ha chiesto di confermare la ricevuta della Sua gentile lettera del 3 novembre. Le ultime prove del "Pipistrello" lo assorbono ormai completamente, e perciò le risponderò e risolverò tutte le questioni in oggetto dopo la Prima, che si terrà durante la settimana prossima.

Però questo cambiamento improvviso nel parere di Venezia per quanto riguarda la musica della messinscena del "Mercante di Venezia" l'ha davvero turbato tenendo conto del fatto che è stata Venezia a suggerire il nome di Sabato [*sic*], e che Mr. Reinhardt ha lavorato giorni e notti intere con Mr. Sabato in occasione del suo recente soggiorno a Venezia.

Inoltre, Mr. Reinhardt non ricorda del fatto che non ci sia mai stata una messinscena de Il Mercante di Venezia, dramma che dice tutto sulla musica, senza un commento musicale.

Tuttavia, Mr. Reinhardt affronterà tutti gli aspetti particolari di questa questione così come il progetto del Mr. Torres in una lettera dopo la Prima.

Ringraziando per la cortese attenzione, colgo l'occasione per porgerle i miei distinti saluti.

3. *Telegramma di Max Reinhardt al conte Volpi, Salisburgo, 25 aprile 1934 (ASAS, TEATRO I, originale più traduzione).*

Il maestro De Sabata ha imprigionato con la finissima rete delle sue musiche le splendide bellezze di Venezia con una cultura superiore fatte resuscitare all'alba del secolo di Shakespeare piene di fascino meravigliosi e il nostro orecchio fu regalato di gioielli di fatate melodie: vostro devotissimo in cordiale simpatia, Max Reinhardt.

Maestro Desabbata hat mit dem feinen netz seiner musik die koestlichsten/ schoenheiten venedigs eingefangen mit hoher kultur ein fruehes jahrhundert/ erstehen lassen shakespeares wuensche wunderbar erfuehlt/ und unser ohr mit zauberhaft melodischen juwelen beschenkt in herzlicher/ sympathie ergebenst: Max Reinhardt.

4. *Lettera del Conte Volpi a Ernest de Weerth, Venezia, 25 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie).*

Caro Signor de Weerth,

Le farà molto piacere di avere copia del telegramma che mi ha mandato oggi Max Reinhardt, dopo aver sentita la musica di De Sabata. Come vede, i due artisti si sono incontrati nella venezianità. So anche che lei si occupa attivamente per la propaganda della Biennale in genere, e gliene sono molto grato. Spero di vederla a Venezia durante le nostre manifestazioni artistiche, e coi migliori saluti mi creda, Conte Volpi.

F. Documenti su Ermete Zacconi.

1. *Lettera di Romolo Bazzoni [?] a Max Reinhardt, Venezia, 23 febbraio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).*

Illustre professore,

S.E il Conte Volpi ha avuto comunicazione dall'on. Pierantoni, Presidente della Corporazione dello Spettacolo, che Ermete Zacconi, in via di massima, accetta di fare la parte di Shylock nel "Mercante di Venezia", a Venezia.

L'avverto della cosa, in seguito alla riunione che abbiamo avuto a Milano ed a quanto in essa fu detto. Vedrà poi Lei la via migliore per prendere contatto col Gr. Uff. Zacconi.

Ho mandato copia della presente al prof. Salvini, a Milano, perché ne sia al corrente.

Al piacere di rivederla presto, Le porgo cordiali saluti.

2. Lettera del deputato Pierantoni al Conte Volpi, Roma, 17 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, lettera dattiloscritta con firma autografa su carta intestata "Ministero delle Corporazioni, Corporazione dello spettacolo, Il Presidente").

Eccellenza,

a mezzo di un comune amico, Ermete Zacconi mi fa domandare, prima di assumere altri impegni, se deve ritenere che si sia rinunciato alla sua partecipazione alle recite di Venezia.

Le sarò grato di un cenno di risposta e Le porgo devoti e cordiali saluti.

Pierantoni.

3. Lettera del Conte Volpi al deputato Pierantoni, Venezia, 25 aprile 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, lettera dattiloscritta con firma autografa).

Onorevole egregio,

Ritornato da Tripoli trovo a Venezia la Sua lettera del 17 c.m. e le rispondo subito.

Io credo che proprio in questi giorni debbano incontrarsi Reinhardt e Zacconi per cercare di intenderso [sic], e lo spero.

Coi più cordiali saluti.

4. Lettera di Romolo Bazzoni [?] a Guido Salvini, Venezia, 18 maggio 1934 (ASAC, scatola nera n. 102, varie, copia).

Gentilissimo Salvini,

Spero Ella abbia ricevuto a suo tempo il mio telegramma del 10. Soltanto oggi posso rispondere alla Sua lettera.

Ho parlato col Conte Volpi sui vari nomi da Lei accennati, egli si rimette a Lei e a Reinhardt per la scelta e la decisione; non mi pare affatto contrario a Ricci, avendone anche sentito dire molto bene.

Non è il caso di insistere con Zacconi, anche per le ragioni che Lei stesso aveva prospettato quando ne parlammo assieme.

Non so a quale punto siano riamaste anche le trattative con la Sig. Abba: guardi però che le sue pretese non siano forti, o ignote; nel qual caso sarà necessario ricorrere alla Sig. Pagnani da Lei già da tempo prospettata.

Per i costumi è stato stabilito tutto con la Sig. Rota.

Abbiamo ottenuto il permesso di massima per la costruzione delle scene, sicché potranno essere presto iniziati i lavori.

Per i riflettori che Ella desidera avere dal Teatro Reale dell'Opera, questo ha risposto di essere disposto a prestarli, ma che sarebbe inutile spedire i riflettori completi, essendo sufficiente la parte ottica, lenti, ecc. che può essere applicata ad altri riflettori sul posto. Guardi Lei su questa questione.

L'avverto, e la prego di comunicarlo anche al prof. Reinhardt, che il Comitato dell'Esposizione ha deciso di iniziare gli spettacoli il giorno 7 luglio, non potendo rimandare di molti giorni l'impegno preso dinanzi tutto il mondo con i manifesti, i depliants, e la réclame in genere. L'inaugurazione delle manifestazioni teatrali sarà quindi il giorno 6 luglio con la conferenza di Renato Simoni, e il 7 la prima rappresentazione della Bottega del Caffè, che andrà avanti fino al 15, intercalando le commedie del Concorso.

Ciò non porta nessun danno al Mercante che dovrebbe andare in scena il 16, come abbiamo detto a Milano, continuando, solo, fino alla fine del mese.

Per le ballerine del piccolo corpo di ballo, veda Lei ciò che conviene di più sotto tutti i punti di vista? Io credo che bisognerebbe ridurlo al minimo, dato il posto così ristretto.

Le accludo la dichiarazione richiesta dal prof. Reinhardt, affinché Ella gliela faccia vedere.

Sarò a Milano il giorno 28 e 29 e forse vi sarà anche il Presidente, spero quindi di vederla in quell'occasione.

5. Lettera senza firma (Bazzoni? Zorzi? Volpi?) a Guido Salvini, senza data (ASAC, scatola nera n.102, lettera dattiloscritta con correzioni e note manoscritte).

Gentile Comm. Salvini,

Riaffiora ora la questione riguardante la mancata interpretazione da parte di Zacconi del personaggio di Sylok nel Mercante. = In passato, Pierantoni aveva scritto a Maraini, e questi, in base agli elementi forniteci da lei, aveva risposto in forma esauriente, e poiché la lettera non ebbe allora seguito, si credette che tutto fosse finito. Invece risorge la questione per una comunicazione data nel maggio dallo Zacconi a "La Sera", dalla quale sembrerebbe che questi fosse rimasto sempre in attesa di approfondire le trattative e che non fosse stato appunto lui a declinare l'incarico per impegni assunti in precedenza e che cadevano proprio in quel periodo, come io sempre seppi.

Le mando una copia scritta allora da Maraini a Pierantoni ed una della comunicazione de "La sera" e, mentre l'assicuro che l'on. Maraini è ben lontano da riprendere una polemica noiosa ed inconcludente, Le sarei grato se potesse fornirmi quegli elementi che allora servirono a ribattere le false voci e che ora basterebbero a mettere un basta alla polemica.

In allegato la trascrizione dell'articolo menzionato nella lettera.

ZACCONI E IL FESTIVAL DI VENEZIA

- A proposito: il mercante di Venezia non avrebbe dovuto avere Ermete Zacconi, quale “Shylock” nella rappresentazione che dell’opera si prepara al Festival Veneziano?
- Non mi dispiace sia intervenuta l’occasione di un chiarimento a questo proposito. Nel mese di Febbraio una lettera dell’amico Edoardo Nulli scritta per conto di S.E Volpi e dell’On. Gino Pierantoni, mi chiedeva se io avrei accettato di recitare la parte di “Shylock” nella nota rappresentazione al Festival di Venezia, nel Campo sembrami di S. Trovaso. Risposi dicendomi lieto di accettare in massima la proposta e rimanendo in attesa di conoscere i particolari. Ebbi, dopo pochi giorni, una nuova lettera nella quale il Nulli, sempre a nome dei predetti signori, mi annunciava che una Commissione sarebbe venuta a Napoli, dove allora recitavo, per definire tutto. Da quell’annuncio passarono molti mesi senza che io sapessi più nulla, direttamente e indirettamente, da parte dei dirigenti il Festival Veneziano.

Ed io, dopo aver atteso lungamente, ho dovuto alla fine provvedere alle esigenze della Compagnia di cui ho la responsabilità, e che non potevo lasciare senza un programma di lavoro e senza le “piazze”.

Tuttociò [*sic*] ho voluto dire perché si sappia che se non sarò presente al Festival Veneziano, la colpa non sarà stata mia.

- E il rammarico da parte del pubblico, di non sentire questa sua interpretazione? E l’immancabile delusione per la sua assenza?
- Ho già detto che intendo mettere in scena, con la mia Compagnia opportunamente riformata, l’opera shakespeariana nel prossimo anno comico. Quod differtur non aufertur.

BIBLIOGRAFIA

1. SCRITTI DI MAX REINHARDT

REINHARDT MAX, *Il teatro che ho in mente*, 1902, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 155-159.

REINHARDT MAX, *Della moderna arte dell'attore e del lavoro di regista con gli attori*, 1915, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 161-173.

REINHARDT MAX, *Teatro e cinematografo*, in «Il Dramma», anno IV n. 51, 10 gennaio 1928.

REINHARDT MAX, *L'educazione dell'attore*, in «Neues Wiener Journal», 25 aprile 1929, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 178-180.

REINHARDT MAX, *Il compito dell'arte drammatica*, in «Realtà. Rivista mensile dei Rotary Clubs d'Italia», gennaio 1932.

REINHARDT MAX, *Un giudizio di Max Reinhardt sull'Arena di Verona*, in «Gazzetta di Venezia», 16 settembre 1933.

2. TESTI E ARTICOLI SU MAX REINHARDT

STERN ERNST UND HERALD HEINZ (a cura di) *Reinhardt und seine Bühne*, herausgegeben, Berlin, Dr. Ensler & Co., 1919.

PIRKER MAX, *Max Reinhardt*, in «Il Convegno», aprile-maggio-giugno 1923.

SAYLER OLIVER M., *Max Reinhardt and His Theatre*, New York, Brentano's Publishers, 1924.

ZINGARELLI ITALO, *Max Reinhardt a Salisburgo*, in «Comoedia», n. 19, 1 ottobre 1925.

CHIARELLI LUIGI, *Max Reinhardt*, in «Comoedia», n. 3, 20 marzo 1928.

BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Che cosa fu Max Reinhardt*, in «Il Secolo- La Sera», 30 agosto 1929.

BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Siamo ai bilanci di Reinhardt*, in «Il lavoro fascista», 17 settembre 1931.

SALVINI GUIDO, *Sul «seminario teatrale» di Vienna (e altre considerazioni tristi)*, in «Comœdia» Anno XIII, n. 4, aprile-maggio 1931.

SALVINI GUIDO, *Tappe del suo cammino*, in «Comoedia» Anno XIV n. 4, maggio 1932.

SIMONI RENATO, *Senza titolo*, in «Corriere della sera», 31 maggio 1933.

D'AMICO SILVIO, *A colloquio con Reinhardt*, in «La Tribuna- L'Ida Nazionale», 6 settembre 1933.

SALVINI GUIDO, *Vecchia e nuova regia (Come Reinhardt vede Pirandello)* in «Comœdia», anno XV n.6, giugno 1934.

FETTING HUGO (a cura di), *Schriften: Aufzeichnungen, Briefe, Reden*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974.

STYAN J. L., *Max Reinhardt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

FURICH EDDA und PROSSNITZ GISELA, *Max Reinhardt. Die Traüme des Magiers*, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1993.

FURICH EDDA e PROSSNITZ GISELA, *Max Reinhardt. I sogni del mago*, introduzione di Giorgio Strehler, Milano, Guerrini e Associati, 1995, traduzione dal tedesco di Flavia Foradini.

ARDUNI CARLA, *Reinhardt in Italia*, http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/labstorico/08-02-14-Reinhardt_in_Italia-Arduini.pdf (ultima consultazione 10 giugno 2017).

GRAZIOLI CRISTINA, *Éclairage et dramaturgie de la lumière dans les mises en scène de Max Reinhardt* (in corso di pubblicazione).

GRAZIOLI CRISTINA, *Max Reinhardt et l'Italie*, (in corso di pubblicazione).

GUERRERO ISABEL, *Max Reinhardt's Play for Life: Re-reading A Midsummer Night's Dream*, <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=814> (ultima consultazione 28 aprile 2017).

3. RECENSIONI DE IL SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE DEL 1933

BUCCIOLINI GIULIO, *Il trionfale successo del «Sogno d'una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933.

D'AMICO SILVIO, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in «L'Idea Nazionale», 2 giugno 1933.

[ANONIMO], *Stasera seconda rappresentazione del «Sogno di una notte d'estate in Boboli»*, in «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1933.

[ANONIMO], *Il rinnovato grande successo della 3.a del «Sogno d'una notte d'estate» in Boboli*, in «Il Nuovo Giornale», 5 giugno 1933.

GIACCHETTI CIPRIANO, *Il «Maggio Fiorentino». Il «Sogno shakespeariano e Santa Uliva»*, in «Comoedia», anno XV n. 5, 5 giugno 1933.

D'AMICO SILVIO, *Maggio Fiorentino: «Il Sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli – La «Rappresentazione di Santa Uliva» messa in scena da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1470, 16 giugno 1933.

4. RECENSIONI DE IL MERCANTE DI VENEZIA DEL 1934

[ANONIMO], *Il festival teatrale di Venezia*, in «L'Arena», Verona, 10 giugno 1934.

GALLO GIANNINO OMERO, *Due grandi "prime" sotto il cielo di Venezia*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 26 giugno 1934.

[ANONIMO], *Non c'è che lui, non c'è che lui!* in «Arte drammatica», Milano 1 luglio 1934.

[ANONIMO], *Va male per le macche!* in «Arte Drammatica», Milano, 1 luglio 1934.

[ANONIMO], *Il festival teatrale della XIX Biennale alla vigilia della prima rappresentazione del «Mercante di Venezia»*, in «Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1934.

[ANONIMO], *I° Convegno internazionale di teatro – Stasera, prima esecuzione del “Mercante di Venezia” in Campo San Trovaso*, in «Gazzettino di Venezia», 18 luglio 1934.

SIMONI RENATO, *Il Mercante di Venezia*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1934.

ZAJOTTI ALBERTO, *Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe del Piemonte*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1934.

TRANQUILLI VITTORIO, *La regia drammatica al Festival di Venezia*, in «Scenario», anno III n.8, agosto 1934.

SIMONI RENATO, *Anno XI – Il Teatro*, in «Corriere della sera», Milano, 28 ottobre 1934 (microfilm quotidiani 1933, Biblioteca delle Oblate, Firenze).

[ANONIMO], *Il Mercante di Venezia*, numero unico di periodico non identificato 1935, Biblioteca Nazionale Marciana microfilm n.62, numeri unici dal 171 al 201, n.185.

5. TESTI DI STORIA DELLA REGIA

ANTOINE ANDRÉ, *Causerie sur la mise en scène* in «Revue de Paris», 1 aprile 1903.

CRAIG EDWARD GORDON, *Die Kunst des Theaters*, Berlin, Berlin e Leipzig, 1905.

BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Riteatralizzare il teatro*, in «La fiera letteraria», 12 settembre 1926.

D'AMICO SILVIO, *Unità e Trinità del dramma*, in «La fiera letteraria», 10 ottobre 1926.

- D'AMICO SILVIO, *La crisi del teatro*, in «Pegaso», gennaio 1931.
- D'AMICO SILVIO, *Per una regia italiana*, in «Scenario», n. 10, 1933.
- CRAIG EDWARD GORDON, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- BOSISIO PAOLO, *Storia della regia teatrale in Italia* Milano, Mondadori Università, 2003.
- MANGO LORENZO, *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- FAZIO MARA, *Lo specchio, il gioco e l'estasi: la regia teatrale in Germania dai Meiningen a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- SCHINO MIRELLA, *La nascita della regia teatrale*, Roma – Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2003.
- ARTIOLI UMBERTO (a cura di) *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004.
- MANGO LORENZO, *La nascita della regia una questione di storiografia teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005.
- ALONGE ROBERTO, *Il teatro dei registi: Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Bari, Laterza, 2006.
- FAZIO MARA, *Regie teatrali: Dalle origini a Brecht*, Bari, Laterza, 2006.
- SCHINO MIRELLA, ARDUINI CARLA, DE AMICIS ROSALBA, EGIZI ELEONORA, POMPEI FABRIZIO, PONZETTI FRANCESCA, TIBERIO NOEMI (a cura di) *L'anticipo italiano. fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934* in «Teatro e Storia», n. 29, 2008.
- SACCHI ANNALISA, *Il posto del re: estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- MANGO LORENZO, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015.

6. TESTI SUL TEATRO ITALIANO DEL NOVECENTO.

POZZA GIOVANNI, *Il convegno degli autori e degli attori italiani*, in «Corriere della sera», 4 giugno 1904.

D'AMICO SILVIO, *Maschere: note su l'interpretazione scenica*, Milano, Mondadori, 1921.

GOBETTI PIERO, *La Frusta Teatrale*, Milano, Studio Editoriale Corbaccio, 1923.

MILANO PAOLO, *Fiaba e dramma sacro*, in «Scenario», anno II, n.6, giugno 1933.

[ANONIMO], *Che cosa farei se vincessi i 6 milioni della lotteria di Tripoli?*, in «Popolo di Roma», 1 febbraio 1934.

VOLTA SANDRO, *Ritorno al popolo*, in «Gazzetta del popolo», Torino, 1 giugno 1934.

D'AMICO SILVIO, *Teatro drammatico – note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma 1 agosto 1934.

[ANONIMO], *Alla vigilia del primo Festival Internazionale di Teatro*, «Gazzetta di Venezia», 5 luglio 1934.

D'AMICO SILVIO, *Teatro Drammatico, note e rassegne*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 agosto 1934.

LARI CARLO, *Il Festival del teatro a Venezia*, in «Comoedia», anno XVI, n. 8, agosto 1934.

FONDAZIONE ALESSANDRO VOLTA (a cura di), *Convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934, XII.: Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.

ORANO PAOLO, *I Carri Di Tespi dell'O.N.D.*, Roma, Casa Editrice Pinciana, 1937.

CORSI MARIO, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano – Roma, Rizzoli, 1939.

PAVOLINI CORRADO, *Scenografia e arti figurative in Cinquant'anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti edizioni d'arte, 1954.

MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *Teatro*, Milano, V. Bianco, 1960, volume II.

- TOFANO SERGIO, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Rizzoli, 1965.
- SPAZIO TEATRALE MAGNOLFI (a cura di) , *Visualità del "Maggio": costumi e documenti, 1933-1979: [mostra], Prato/Spazio Teatrale Magnolfi, 13 luglio - 7 ottobre, 1979*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1979.
- BONTEMPELLI MASSIMO, *L'avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- GOBETTI PIERO, *Opere complete di Piero Gobetti: Scritti di critica teatrale, a cura di G. Guazzotti e C. Gobetti*, Torino, Einaudi, 1974.
- ALBERTI CARMELO, *Panorami di sentimento, di favole. Le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale Teatro*, in «Venezia Arti» n. 2, 1988.
- PINZAUTI LEONARDO, *Storia del Maggio: dalla nascita della 'Stabile orchestrale fiorentina' (1928) al festival del 1993*, Libreria musicale italiana, 1994.
- BIONDI MARINO E BORSOTTI ALESSANDRO, *Cultura e fascismo. Letteratura arti e spettacolo di un ventennio*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.
- ARTIOLI UMBERTO, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma, Laterza, 2001.
- BUCCI MORENO, VITALI GIOVANNI (a cura di) *1933-2003: le ragioni di un festival: nascita e ambiente culturale del Maggio musicale fiorentino : Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 10-11 maggio 2003*, Firenze, Polistampa, 2004.
- SCARPELLINI EMANUELA, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 2004.
- RUFFINI MARIO e NARDELLA DARIO, *Il teatro musicale in Italia: organizzazione, gestione, normative, dati* Firenze, Passigli, 2007.
- BUCCI MORENO e BENEDETTA RIDI, *Le carte di un teatro: l'archivio storico del Teatro comunale di Firenze e del Maggio musicale fiorentino, 1928-1952*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- FRIED ILONA, [Bollettino '900](http://www.boll900.it/2010-i/Fried.html) - *Electronic Journal of '900 Italian Literature*, 2010. (<http://www.boll900.it/2010-i/Fried.html> ultima consultazione 23 marzo 2017).

NICOLOSI FABIO, *Squarzina e Pirandello*, Roma, Aracne, 2012.

ORECCHIA DONATELLA, *Il critico e l'attore: Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2013.

FREID ILONA, *Il Convegno Volta Sul Teatro Drammatico. Roma 1934. Un Evento Culturale Nell'età Dei Totalitarismi*, Pisa, Titivillus, 2014.

ISGRÒ GIOVANNI, *Tra le forme del teatro en plein air: nella prima metà del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2014.

CRESPI MORBIO VITTORIA, *Titina Rota - Teatro, Cinema, Pittura*, Parma, Grafiche Step Editrice, Amici della Scala, 2015.

GJATA ADELA, *Il Grande Eclettico. Renato Simoni Nel Teatro Italiano Del Primo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

ANGELA FLOCCARI, Note al Programma a *Victor de Sabata, Il Mercante di Venezia, Affreschi musicali (Prima esecuzione Biennale di Venezia 1934)*, Aldo Ceccato, Orchestra Filarmonica de Malaga - Coro de Malaga, Edizioni Discantica, <http://discantica.com/discantica228.html> (ultima consultazione 10 marzo 2017).

BERTOLDI MASSIMO, *Alexander Moissi/Alessandro Moissi. Storia della voce di un attore italo-austriaco, o forse no*, (data di pubblicazione su web 14/10/2014, www.drammaturgia.it ultima consultazione 15 marzo 2017).

ORECCHIA DONATELLA, *Silvio d'Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro (1918-1936)*, (<https://www.pirandelloweb.com/silvio-damico-e-luigi-pirandello-frammenti-di-un-incontro-1918-1936/> ultima consultazione 30 marzo 2017).

7. TESTI DI INQUADRAMENTO GENERALE

Manifesto dei musicisti conservatori per un nuovo romanticismo, in «Corriere della sera», 17 dicembre 1932.

MACGOWAN KENNETH, *The Theatre of Tomorrow*, New York, Boni and Liveright, 1921.

STERN ERNEST, *My Life, My Stage*, London, Gollancz, 1951.

DORT BERNARD, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

KENNEDY DENNIS, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-century Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

WILLIAMS GARY JAY, *Our Moonlight Revels : A Midsummer Night's Dream in the Theatre*, Iowa, University of Iowa Press, 1997.

DOERRY HANS, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2006.

BROWN JOHN RUSSEL, *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, New York, Routledge, 2008.

MOSSE GEORGE L., *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna, Il Mulino, 2009.

6. TESTI TEATRALI DI RIFERIMENTO

SHAKESPEARE WILLIAM, *Il Mercante di Venezia* di Guglielmo Shakespeare, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Venezia, Tipi di Carlo Ferrari, 1934.

SHAKESPEARE WILLIAM, *The Merchant of Venice in The works of Shakespeare* by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, Cambridge, University Press, 1953.

SHAKESPEARE WILLIAM, *A Middle Summer's Nightdream in The works of Shakespeare* by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, Cambridge, University Press, 1953.

GOLDONI CARLO, *La bottega del caffè* a cura di Gianni Di Stefano, Firenze, Palumbo, 1967.

SHAKESPEARE WILLIAM, *Sogno di una notte di mezza estate*; introduzione di Tommaso Pisanti; traduzione di Paola Ojetti, Roma, TEN, 1994.

7. SITOGRAFIA

www.discantica.com (ultima consultazione 10 marzo 2017).

www.drammaturgia.it (ultima consultazione 15 marzo 2017).

www.boll900.it (ultima consultazione 23 marzo 2017).

www.labiennale.org (ultima consultazione 23 marzo 2017).

www.pirandelloweb.com (ultima consultazione 30 marzo 2017).

<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=814> (ultima consultazione 28 aprile 2017).

www.treccani.it (ultima consultazione 2 maggio 2017).

www.operadifirenze.it (ultima consultazione 5 maggio 2017).

Ringraziamenti

Durante questo anno di tesi sono molte le persone che mi hanno supportato (e sopportato) ogni giorno. Mi è davvero impossibile ringraziarvi tutti ma ci proverò, sperando di non dimenticare nessuno.

Ringrazio la professoressa Grazioli, per avermi fatto innamorare del mondo di Reinhardt e per avermi aiutata con pazienza a ricostruirne la magia. Ringrazio Francesco per i suoi consigli e la sua infinita pazienza (e per avermi fatto compagnia nelle lunghe attese dei ricevimenti!). Ringrazio il professor Alberti per i preziosi consigli dispensati fin dall'inizio della ricerca e per la sua costante disponibilità e gentilezza. Ringrazio la professoressa Degli Esposti per avermi accompagnata negli ultimi giorni prima della stampa e per avermi sempre ascoltata con interesse e attenzione. È una grande fortuna incontrare professori che riescano a trasmettere la propria passione per il teatro e per la ricerca. Io sono stata fortunata.

Ringrazio la mia meravigliosa e grande famiglia. Siete la casa e la mia ancora di salvezza. Ringrazio mamma, papà e Luca, pilastri della mia vita ed eterne vittime del mio stalking telefonico, Zia Ant, Zia Antonella e Zio Ciccio, sempre pronti a tirarmi fuori dai disastri di varia natura (diplomatici, economici, esistenziali...e botanici), ringrazio Zio Gianni, Zia Lina, Zia Patrizia e Zio Emilio, i miei "zii nordici" sempre presenti, la mia Zia Dorina. Ringrazio Silviotta, Valentina, Martina e Alice, le mie fighissime cugine grandi. Infine ringrazio Nonna Nandina, Nonna Tina e Nonno Pino: siete la mia luce, senza di voi non sarei la persona che sono adesso.

Adesso è arrivato il momento di ringraziare tutti gli amici quindi il tono diventa decisamente meno aulico. Spero che questa parte la leggiate solo voi, amichini!

Ringrazio Anita e Mara, mie compagne, mie mogli e sorelle. Siete una delle cose migliori che mi potesse capitare. Mi mancate. Sempre.

Ringrazio tutti i coinquilini che si sono susseguiti in questi anni tra case padovane e spagnole, siete stati delle famiglie strampalate, fastidiose e meravigliose: Giò, mia nemesi veneta, Cici, mio figlio adottivo difficile e tatuato, Cats, il mio coach nello sport e nell'organizzazione, Luish, la mia luna, la mia sorellina vegana, la gattara con cui condividerò la vecchiaia, Pandi: lo so che il fastidio che provi nei miei confronti è direttamente proporzionale all'amore che provi per me, grazie per la tua costante presenza burbera. Ringrazio Enrico, vittima delle continue angherie vegane ma nonostante tutto

grande supporter (perdonami per gli ultimi giorni in cucina!!!), Pietro, mio dottorino personale, Martina, colei che mi fa sentire sempre meno dormigliona (grazie Martiiii) e Angelino: senza i tuoi barattoli sarei morta di fame.

Ringrazio Bambu per essere stato la mia parte di sole in questi giorni padovani e per aver fritto melanzane e panzerotti nei momenti oscuri, Dotti, nostro torturatore e sveglia personale: grazie per la Lombardia (ogni tanto, poco poco, ne serve) e sì, l'Esselunga è figa. Ringrazio Pablito per essere stato la mia mamita spagnola in terra straniera, Gabriella per aver dissipato le mie ipocondrie, Peppa perché è Peppa, Cesare perché se è egregio ci sarà un motivo (hai visto? questi ringraziamenti li ho impaginati da sola), Stefano per il disagio e l'affetto costante (fai il bravo oggi, ti prego), Faustino, Flavio e tutti i triestini vecchi e nuovi. Ringrazio la tovarish Ele, Jack, my sweetheart Chelsea, Elena Pimer e Fabio, traduttori di emergenza.

Non dimentico la mia famiglia trentinazza: Tania, mia anima gemella e idrovora insuperabile (mi manca fare schifo con te), Paolino, Davidù, Pucci e Valè: siete i miei casammerdiani e vi voglio bene. Ringrazio Ale, mia roccia trentina: grazie per essere la mia coscienza! Ringrazio Teo, Agu, Dadde, Anna e Peppe (vi metto qui ad honorem!!!), Miguel e tutti quelli con cui ho condiviso le montagne, le birrette e i grappini.

Bologna non manca: grazie a Meri, Michela, Fabi, Bri e Davide per i giorni bolognesi. Ringrazio Fiore, mio sole a volte luna ma sempre grande nel mio universo.

Ringrazio i miei comparì brindisini, la mia casa itinerante: Valerio, Ninni, Steee, Andrea, Marco Marco, Mammasaura, J, Bianchina: Siete di fuoco. Giokete, Elle e Chiara: grazie per esserci sempre. Ringrazio In: sei il più strano migliore amico che mi potesse capitare, il mio opposto fastidioso e saccante ma ti voglio troppo bene.

Ringrazio infine gli studenti e i compagni di Liberalaparola, siete una delle cose migliori che potessi incontrare. Grazie per ogni martedì e giovedì passato insieme. Quello che mi avete dato è immenso. Infine non posso dimenticare los compañeros de viaje di Salamanca: il piso paraiso (gracias Pidro, lo sé que soy una tocahuevos) el caballero Lorenzo, Alessia, Vincenzo(?), Isa (grazie per la tua cattiveria croata, ti perdono per il pollo) e Giacomo (grazie per farmi sentire meno ipocondriaca e per aver salvato la mia carriera universitaria e lavorativa il giorno 26/06/2017), mis Marinitas, mis hermanas por la vida y Josepito (eres mi gato valenciano del corazón).