

Il teatro di Vincenzo Scarpetta nello sguardo di Stanislavskij e Craig

Vincenzo Scarpetta's Theatre through the Eyes of Stanislavski and Craig

GABRIELE SOFIA

ABSTRACT

L'attore napoletano Vincenzo Scarpetta (1877–1952), figlio del più celebre Eduardo, rappresenta un punto di contatto tanto interessante quanto poco indagato tra il teatro napoletano e i grandi maestri della scena novecentesca. Sia l'inglese Edward Gordon Craig sia il russo Konstantin Stanislavskij ebbero infatti occasione di vederlo recitare durante alcuni soggiorni a Napoli, rimanendone profondamente colpiti. Nel caso di Stanislavskij, l'incontro con Scarpetta contribuì a orientare il suo metodo – allora ancora in fase di elaborazione – verso la pratica dell'improvvisazione. Per Craig, che assistette a una rappresentazione di 'O tuono 'e marzo, l'esperienza rafforzò invece l'interesse per il teatro popolare e dialettale. L'articolo indaga questi episodi con l'obiettivo di valutare il ruolo e l'influenza del teatro dialettale nell'ambito della Grande Riforma del teatro del Novecento.

PAROLE CHIAVE: Vincenzo Scarpetta, Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij

The Neapolitan actor Vincenzo Scarpetta (1877–1952), son of the more renowned Eduardo Scarpetta, represents a fascinating yet largely unexplored point of contact between Neapolitan theatre and the major theatre reformers of the twentieth century. Both the English theatre practitioner Edward Gordon Craig and the Russian director Konstantin Stanislavski had the opportunity to see him perform during their stays in Naples and were deeply impressed by his work. In Stanislavski's case, the encounter with Scarpetta contributed to shaping his still-emerging theatrical method, particularly with regard to the practice of improvisation. For Craig, who attended a performance of 'O tuono 'e marzo, the experience reinforced his interest in popular and dialect theatre. This article examines these encounters in order to assess the role and influence of dialect theatre within the broader context of the Great Reform of twentieth-century theatre.

KEYWORDS: Vincenzo Scarpetta, Gordon Craig, Konstantin Stanislavski

AUTORE

Gabriele Sofia è Professore Associato in Discipline dello Spettacolo presso il DAMS dell'Università degli Studi di Roma Tre. Precedentemente è stato ricercatore all'Université de Montpellier Paul Valéry e all'Université Grenoble Alpes. Ha pubblicato i volumi: Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno (2013), L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd (2019), Il sipario è la nostra

bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo (2025). *Fa parte del comitato scientifico della rivista «Teatro e Storia».*
gabriele.sofia@uniroma3.it

Negli ultimi anni della *Belle Époque*, il russo Konstantin Sergeevič Stanislavskij, cofondatore del Teatro d'Arte di Mosca, e l'inglese Edward Gordon Craig, regista, attore e teorico del teatro, ebbero modo di assistere agli spettacoli dell'attore napoletano Vincenzo Scarpetta, figlio del più celebre Eduardo.

Le testimonianze relative a questi incontri mostrano come il teatro di Scarpetta abbia spinto due tra i maggiori riformatori del teatro del Novecento a elaborare delle importanti considerazioni sulla tecnica dell'attore e sui principi di composizione scenica. Alla luce di alcune ricerche recenti dedicate a Vincenzo Scarpetta, che ne hanno ricostruito accuratamente la produzione artistica, evidenziando anche il ruolo avuto nel panorama culturale dell'epoca,¹ il presente contributo intende ampliare il quadro d'indagine, esplorando il modo con cui la produzione scenica di questo attore ha influito su alcune grandi personalità del teatro europeo.

L'Italia come territorio dell'immaginario

Nei quattro o cinque anni immediatamente precedenti allo scoppio della Grande Guerra, l'Italia è una destinazione privilegiata per maestri del teatro. Nell'estate del 1910 Mejerchol'd visita prima Firenze e poi Venezia, dove giunge alcuni giorni dopo il lancio di volantini futuristi di Marinetti su Piazza San Marco; a febbraio del 1911 Stanislavskij si reca in Italia per visitare Roma, Napoli, Capri e Pompei; alla fine di agosto del 1915 è Jacques Copeau a recarsi a Firenze per studiare l'arte italiana e incontrare Edward Gordon Craig, che si era trasferito stabilmente in Italia fin dal 1907. Anche Appia, che in quegli anni vive in Svizzera, mantiene un contatto costante con il contesto culturale italiano. Negli stessi anni si registra anche la presenza di grandi personalità del mondo della danza, come Nižinskij e Duncan, che si esibiscono rispettivamente nel 1911 e nel 1912 al Teatro Costanzi di Roma. I pionieri dell'arte scenica vogliono studiare la cultura italiana, ammirare i tesori artistici e frequentare i teatri. La possibilità di muoversi agevolmente da un paese all'altro – che da lì a poco sarebbe stata compromessa dallo scoppio della guerra – in quel momento crea un'importante rete di incontri, scambi e collaborazioni internazionali.² In tutta Europa si assiste ad un proliferare di scuole, laboratori e

¹ Mi riferisco soprattutto ai tre volumi curati da Maria Beatrice Cozzi Scarpetta: Vincenzo Scarpetta, *Teatro*, a cura di Napoli, Liguori, Vol. I (1910–1920), 2015; Vol. II (1900–1910), 2016; Vol. III (1920–1930), 1918. A questo bisogna aggiungere anche Valentina Venturini, *Scarpetta, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2018 e gli articoli di Cristiana Anna Addesso, *Vincenzo Scarpetta: «Sciosciammocca in miniatura»?*, in V. Scarpetta, *Teatro*, Vol. I (1910–1920), cit. e Paola Quarenghi, *Vincenzo Scarpetta. Un eroe del quotidiano*, in V. Scarpetta, *Teatro*, Vol. III, cit.

² Mirella Schino ha proposto a questo proposito l'immagine di una «Rete d'Indra» ovvero «fenomeni distanti, ma correlati, interdipendenti, le cui singole influenze, già di peso non trascurabile, sono state

centri per la formazione degli attori del futuro: nel 1910 inizia il lavoro di Jacques-Dalcroze a Hellerau, che avrebbe poi coinvolto anche Appia; nel settembre del 1912 viene avviato lo studio diretto da Leopold Suleržickij al Teatro d'Arte di Mosca; nel 1913 vengono inaugurate la scuola dell'Arena Goldoni di Craig, il Teatro del Vieux-Colombier di Copeau e il primo studio piomburghese di Mejerchol'd. Tutti, in un modo o nell'altro, mettono al centro della propria riflessione il legame tra grandi tradizioni teatrali del passato e la ricerca sull'attore del futuro.

Queste prospettive, alimentate soprattutto da artisti non italiani, hanno nell'Italia uno dei principali contesti culturali di riferimento, se non addirittura il principale. Per i maestri europei del teatro l'Italia è infatti considerata come:

un paese di antichissima e raffinatissima civiltà teatrale, che tutti gli uomini di teatro più all'avanguardia nel mondo (siamo negli anni della grande riscoperta della Commedia dell'Arte) ammirano e cercano di ricreare. Un paese che ha, nel suo patrimonio teatrale, l'invenzione della sala «all'italiana», l'invenzione dell'Opera, la Commedia dell'Arte e il Grande Attore. E non solo. L'Italia è il grande, straordinario paese da cui sono partiti per conquistare il mondo attori come il grande Salvini, Musco, la grandissima Duse. Tairov lo ripete spesso. In più, l'Italia è anche il paese in cui, proprio nel primo nascere del ventesimo secolo, è apparso il futurismo, il piccolo seme da cui è maturato in Russia il grande frutto purpureo del teatro degli anni della rivoluzione.³

L'Italia è dunque un territorio dell'immaginario prima di essere un'entità geografica o politica. I grandi maestri vanno alla ricerca degli eredi della gloriosa tradizione della Commedia dell'Arte e desiderano entrare in contatto soprattutto con le pratiche performative popolari, con il Varietà o con la scena dialettale.

È per questo che, pur provenendo da tradizioni estetiche e culturali distanti, sia Stanislavskij che Craig vanno alla ricerca, in momenti differenti, del teatro di Vincenzo Scarpetta, sperando forse di scorgere in lui quella genialità che aveva caratterizzato anche il lavoro del padre.

ancora moltiplicate dal riflesso dell'esistenza delle altre. I fili che indicano la relazione tra queste persone di per sé lontane sono costituiti tanto dallo sguardo del pubblico (che ha subito identificato i maestri in un insieme), quanto dall'immediato ed esplicito *riconoscimento* reciproco che spesso c'è stato tra di loro», Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017, p. 16-17.

³ Mirella Schino, *L'anticipo italiano. Sette punti fermi*, «Teatro e Storia», n. 29, vol. XXII, 2008, p. 31.

Stanislavskij e Gork'ij a Napoli

Durante la collaborazione con Gordon Craig per la messa in scena di Hamlet al Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij viene colpito da una grave malattia respiratoria che lo costringe a interrompere il lavoro. Per migliorare il suo stato di salute, decide di passare un periodo in Italia: partito da Mosca a metà gennaio, visita prima Roma e poi si reca a Capri, dove vive Maksim Gork'ij, insieme a una piccola comunità di esuli russi.⁴ Nonostante l'esilio, lo scrittore mantiene un forte legame con il Teatro d'Arte di Mosca poiché la sua compagna, Marija Fëdorovna Andreeva, aveva fatto parte del nucleo originario della compagnia fondata da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko.

Gork'ij segue da vicino la scena teatrale italiana e in particolar modo quella napoletana. Ammira Eduardo Scarpetta e percepisce, nel suo modo amaro di far ridere, qualcosa di familiare che lo riporta alla dura realtà del popolo russo. In una lettera che nel 1910 scrive a Leopold Suleržickij, assistente di Stanislavskij e futuro direttore del Primo Studio del Teatro d'Arte, parla proprio della «gioia di vedere che l'uomo può ridere magnificamente del proprio dolore»:

Qui la mia vita scorre bene. Amo l'Italia sempre di più e con sempre maggiore passione, soprattutto Napoli e il teatro napoletano. Amico mio, che teatro magnifico! Qui c'è l'attore comico Eduardo Scarpetta, che è anche direttore del Teatro Mercadante e autore di tutte le commedie che vi vengono rappresentate. Lui e il suo compagno Della Rocca sono artisti straordinari! Scarpetta deriva dalla tradizione di Pulcinella – dal nostro Petruška – ma in che modo!

[...]

Qui i teatri sono eccellenti e la vita teatrale è straordinariamente vivace.

Mi riferisco soprattutto ai teatri dialettali. Sai che l'Italia è il paese che possiede il maggior numero di teatri? Ce ne sono 3.557!

Recentemente ho visto Réjane: non ne sono rimasto entusiasta. Ho visto anche Ermete Novelli, che alcuni uomini di teatro – fra cui Modest Il'ič Čajkovskij – definiscono «il più grande attore contemporaneo». Non mi è piaciuto, benché sia molto intelligente e abilissimo.

Io, invece, al teatro di Scarpetta, guardavo come i napoletani affamati sognano ciò che potrebbero mangiare e il modo in cui potrebbero mangiarlo... e piangevo! E

⁴ È lì, ad esempio, che nel 1908 Gork'ij aveva fatto incontrare Lenin, Lunačarskij e Bogdanov per cercare una conciliazione tra i vari leader bolscevichi.

tutti noi, nel nostro palchetto di barbari russi, piangevamo. In una farsa? Sì, caro mio, proprio in una farsa! Ma non piangevamo per compassione, non credere! Piangevamo per il piacere. Per la gioia di vedere che l'uomo può ridere magnificamente del proprio dolore, delle proprie sofferenze e della propria umiliazione.

Quest'estate andrò a vedere Grasso: è un tipo meraviglioso, oltre a essere un grande attore.

Amo follemente le canzoni napoletane. E se mai dovessi convertirmi al cattolicesimo e prendere anche la cittadinanza italiana, non stupirti, non sgridarmi e non piangere!

Per amore! Per amore si è capaci di tutto!⁵

Le parole di Gork'ij ci mostrano quanto questo conosca nel dettaglio il teatro italiano, ma la loro importanza è legata soprattutto alla sentita empatia con cui descrive la comicità di Eduardo Scarpetta, che probabilmente conosce anche di persona.⁶

Il 2 marzo 1911 Stanislavskij arriva a Capri, accolto da Gork'ij e dalla compagna. I dialoghi con lo scrittore vertono subito sulle nuove teorie sull'attore, da poco formalizzate dal regista. Gork'ij ascolta con attenzione e gli propone di «organizzare uno studio nel quale i giovani, mentre imparano l'arte teatrale, provano anche a creare collettivamente degli spettacoli, come facevano le compagnie itineranti di attori prima di Molière»,⁷ facendo riferimento all'idea di Commedia dell'Arte che prendeva forma in quegli anni tra studiosi e teatranti.

Pochi giorni dopo, lo scrittore conduce Stanislavskij a Napoli per portarlo a vedere uno spettacolo di "teatro popolare". Il regista, elettrizzato dall'esperienza, ne parla subito alla figlia che riporta così il racconto del padre:

⁵ Lettera di M. Gor'kij a L. Suleržickij del 23 giugno 1910 citata in Maksim Gor'kij, *Polnoe sobranie sočinenij. Pis'ma v 24 tomach (Opere complete. Lettere in 24 volumi)*. Tom 8. *Pis'ma. 1910 - fevral' 1911 (Lettere. 1910 - febbraio 1911)*. Moskva, Nauka, 2001, p. 92. Tutte le traduzioni dei testi dal russo, dall'inglese e dal francese sono dell'autore.

⁶ Nel museo Museo A. M. Gor'kij di Mosca è conservata una cartolina con scritto: «A Maksim Gor'kij, con profondo rispetto e ammirazione. Eduardo Scarpetta. Napoli, 29.10.1910.», M. Gor'kij, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., Tom 8, p. 354).

⁷ È lo stesso Gork'ij a raccontarlo allo scrittore M. Čumadrin in una lettera scritta molti anni dopo, il 13 aprile 1930, in Maksim Gor'ij, *Sobranie sočinenij v 30 tomach, vol. 30: Pis'ma, telegrammy, nadpisi (1927-1936) (Lettere, telegrammi, dediche)*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1955, p. 165.

Hanno assistito a uno spettacolo del teatro popolare, che si poneva l'obiettivo di far rivivere l'idea della "Commedia dell'arte". Konstantin Sergeevič ha guardato con interesse l'esibizione su un tema moderno e il testo dell'opera, composto da membri della troupe, non era scritto, ma eseguito improvvisando. Mio padre era così interessato a questo spettacolo che ha espresso il desiderio di andare in questo teatro per la seconda volta⁸.

Da questo testo non si evince di quale spettacolo si tratta ma emerge l'interesse che anche il regista mostra verso quelle tecniche sceniche che, ai suoi occhi, sottendono a una dinamica di improvvisazione.

Altri dettagli sull'episodio ci giungono dal racconto che Maria Andreeva, la compagna di Gor'kij, fa allo scrittore Tichonov⁹. Sebbene in questo testo si parli genericamente di uno spettacolo di "Scarpetta" (senza specificarne il nome) trattandosi del 1911 sembra plausibile pensare che si tratti di Vincenzo.

Prima di prendere in analisi il racconto di Andreeva è importante sottolineare come questo documento non possa essere considerato un resoconto fedele della serata, poiché alcune esagerazioni o incoerenze appaiono evidenti. Tuttavia, ciò non ne ridimensiona l'importanza poiché è proprio analizzando le alterazioni della memoria di un evento che affiora con più chiarezza la formazione di un immaginario.

Scriva dunque Tichonov:

La sera, seduti sulla terrazza della villa «Serafina», Gor'kij e il suo ospite si leggevano a vicenda i propri scritti. Gor'kij leggeva le *Fiabe d'Italia*, alle quali stava allora lavorando; Stanislavskij, invece, alcuni dialoghi del suo libro sull'attore.

«Per il vostro libro, mi sembra che vi sarebbe utile vedere il teatro di Scarpetta... A Napoli... Volete? Andiamoci».

Il teatro popolare si trovava allora in uno dei vicoli di Napoli, non lontano dalla Galleria Umberto. Era una sala piccola, un po' dimessa, con due ordini di palchi

Quella sera vi si rappresentava una vivace commedia napoletana ispirata alla vita di Pulcinella. Come sempre accadeva in quel teatro, all'azione della commedia

⁸ I ricordi sul padre redatti da Kira Alekseeva sono conservati negli Archivi della famiglia K. R. Falk e citati in Irina N. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis'* [Vita e opera di K. S. Stanislavskij: Cronaca], vol. 2: 1906–1917, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj Teatr, 2003, pp. 274–275.

⁹ È proprio Tichonov a precisare, nell'introduzione al manoscritto *Vremja i ljudi*, come egli abbia ricostruito l'episodio sulla base del racconto di Marija F. Andreeva. La versione che qui viene presa come riferimento è quella riprodotta nel volume: Marija Fëdorovna Andreeva, *Perepiska. Vospominanija. Stat'i. Dokumenty* (Corrispondenza. Memorie. Articoli. Documenti), a cura di A. P. Grigor'eva e S. V. Ščirina, Moskva, Iskusstvo, 1961 (2^a ed. ampliata, 1963).

partecipavano non soltanto gli attori, ma anche gli spettatori. La trama era nota a tutti: quale napoletano, infatti, non conosceva le avventure del suo eroe prediletto, Pulcinella? Il compito degli attori e del pubblico consisteva nel rappresentare ogni volta quella commedia introducendovi nuove varianti. Gli attori conducevano l'azione principale della pièce; il pubblico la arricchiva con battute, inserzioni di attualità e spiritosaggini, suggerendo nuovi sviluppi dell'intreccio. Gli attori raccoglievano le osservazioni più felici, rispondevano alle arguzie con altre arguzie e introducevano nuove scene nell'azione. Tutto questo avveniva, da entrambe le parti, con grande abilità e vivacità.¹⁰

Leggendo il testo, ricco di informazioni interessanti, si ha infatti la sensazione che la descrizione del comportamento del pubblico sia enfaticizzata, forse per dare un po' di colore esotico al racconto. Al di là delle alterazioni, però, è legittimo immaginare che una delle prime cose che colpisce questi spettatori russi giunti a teatro sia il tipo di coinvolgimento del pubblico napoletano che, senza magari arrivare alle modalità descritte nel brano, appare comunque molto più partecipe e rumoroso rispetto ai frequentatori abituali del Teatro d'Arte.¹¹ Lo stesso Stanislavskij, infatti, ne sembra contagiato:

Fra tutti gli spettatori, Stanislavskij era il più partecipe. Non riusciva a rimanere seduto neppure un istante. Si alzava in piedi, applaudiva, rideva, lanciava battute (talvolta, preso dall'entusiasmo, perfino in russo), gridava quando l'azione perdeva ritmo, e faceva cenni con le mani al pubblico per ristabilire il silenzio quando, secondo lo svolgimento della commedia, avrebbero dovuto parlare soltanto gli attori.

Uscito dal teatro, Stanislavskij rimase a lungo incapace di calmarsi.¹²

Anche in questo caso la descrizione sembra romanzata, ma emerge comunque un'immagine interessante del regista russo. Da un lato è così coinvolto dalla rappresentazione da abbandonare l'usuale compostezza, dall'altro non sembra rinunciare al suo ruolo "direttivo" nemmeno quando assiste come "semplice" spettatore. Al netto delle enfaticizzazioni, è noto come questa esperienza spettatoriale susciti realmente, in Stanislavskij, un moto di curiosità e interesse verso la "Commedia dell'Arte" e, in generale, verso la pratica dell'improvvisazione. Per tale ragione il resto del racconto appare maggiormente plausibile:

¹⁰ Ivi, pp. 627-628.

¹¹ Qualcosa di simile capita anche a Jacques Copeau quando, ad esempio, si trova a descrivere uno spettacolo di Ettore Petrolini, dedicando gran parte del testo al comportamento agitato e rumoroso assunto dal pubblico prima ancora che Petrolini apparisse sulla scena. Cfr. Jacques Copeau, *Journal du 26 septembre 1915*, in *Journal 1901-1948, Première partie (1901-1915)*, Edition Seghers, Paris, 1991.

¹² M. F. Andreeva, *Perepiska. Vospominanija. Stat'i. Dokumenty*, cit., p. 628.

«Vi sono immensamente... profondamente grato per avermi mostrato tutto questo!» diceva a Gor'kij, camminandogli accanto per gli oscuri vicoli di Napoli. «Solo adesso ho capito che cosa fosse davvero la commedia dell'arte... I nostri esteti ne hanno fatto una leziosa volgarità, una stilizzazione da archivio. In realtà essa è la vita stessa, è creazione popolare, è una forma particolare di arte teatrale. E perché mai si ritiene che una cosa simile sia possibile soltanto in Italia? No... non è vero! Vi assicuro... Anche noi russi abbiamo avuto la nostra commedia dell'arte. Alle fiere si rappresentava Petruška. Ricordo che nella nostra tenuta arrivavano i contadini e mettevano in scena *Lo zar Maksimilian*... E tutti noi vi prendevamo parte. [...] Lo ricordo ancora oggi!... Il teatro è composto di tre elementi: l'autore, l'attore e lo spettatore... Noi ci siamo dimenticati dello spettatore... del popolo... Da noi lo spettatore resta passivo... Gli è perfino proibito applaudire. Questo... questo è un errore... Il teatro è nato dall'azione popolare e, senza di essa, finirà per trasformarsi in un museo delle cere».¹³

Il “mito” della Commedia dell'Arte viene presentato come antidoto alla musealizzazione del teatro, forte della sua intrinseca – sebbene contestabile dal punto di vista storiografico – origine popolare. Proprio per questa ragione, secondo Stanislavskij, i suoi punti di forza possono essere riconosciuti in altre pratiche sceniche, anche quando si sviluppano al di fuori del contesto italiano e al di là delle “maschere” tradizionalmente associate a esso. Queste considerazioni forniscono il supporto della questione centrale, che riguarda proprio l'improvvisazione:

«E quanta libertà per l'attore! Improvvisa, non è vincolato dal testo. Persino nelle migliori opere teatrali il testo non sempre è congeniale all'attore, non sempre si lascia dire con naturalezza... Faccio naturalmente eccezione per le vostre. Qui, invece, l'attore non interpreta le parole, ma il senso e i sentimenti; non la messa in scena, ma le situazioni naturali. Quando perde il filo, è lo spettatore ad aiutarlo. Il miglior regista del mondo è il pubblico. E sapete una cosa?»

Si fermò improvvisamente nel mezzo della strada.

«Perché non creare un nostro teatro d'improvvisazione? Potrebbe essere una cosa estremamente interessante. Voi scrivereste un canovaccio e noi lo metteremmo in scena. All'inizio, per fare una prova, in qualche studio, con i giovani; poi lo si potrebbe portare in una fabbrica, ormai gli operai da noi sono... colti... E... poi... poi anche... nei villaggi? Eh?»

Anche Gor'kij si fermò.

¹³ Ivi. p. 628.

«Ma questa è un'idea!» esclamò. Per la gioia prese a strofinarsi le mani, come se già gli prudessero dalla voglia di mettersi subito al lavoro.¹⁴

Anche in questo caso il sospetto è che il racconto sia stato arricchito da qualche dettaglio più prettamente politico, come il riferimento al grado di istruzione degli operai. Nonostante ciò, diverse fonti raccontano come Stanislavskij, dopo quella sera, inizia a proporre ai suoi attori degli esercizi di improvvisazione basati su canovacci scritti da Gork'ij e che egli definisce «mimodrammi» poiché privi di battute.¹⁵

Nel settembre del 1912 quando viene creato il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca, diretto da Sulerzickij, l'influenza di Gork'ij e del mito della Commedia dell'Arte vengono infatti considerati pubblicamente come elementi fondanti:

L'esperienza dello Studio nasce dall'idea di Gor'kij di creare una pièce collettiva [...] L'essenza di questi esperimenti potrebbe essere illustrata solo in un modo schematico, superficiale: l'autore dà un primo impulso, semina, se così si può dire, nella fantasia dell'attore e quest'ultimo in base alla sua esperienza di vita, i suoi sentimenti e il suo talento fa germogliare l'idea iniziale. L'autore elabora le proposte degli attori e, in forma drammatica le restituisce alla compagnia. Questo modo di lavorare è una nuova variazione dell'antica tradizione italiana della "commedia dell'arte".¹⁶

Con gli attori del Primo Studio del Teatro d'Arte, Stanislavskij sperimenta fin dal 1912 degli esercizi finalizzati alla realizzazione del *Malato immaginario* di Molière. Tra gli allievi, c'è anche Evgenij Vachtangov che, nel 1922 avrebbe messo in scena la celebre *Principessa Turandot*, reinventando l'utilizzo delle maschere e dell'universo simbolico della Commedia dell'Arte.

Edward Gordon Craig. Lettere e articoli su Scarpetta

Pur partendo da due concezioni del teatro diametralmente opposte, le considerazioni che Craig fa sul teatro di Scarpetta non si discostano granché da

¹⁴ Ivi. pp. 628-629.

¹⁵ In una lettera inviata in quei giorni da Stanislavskij alla moglie Marja Lilina, possiamo infatti leggere: «Gork'ij ha deciso di scrivere per noi un mimodramma e, la sera ha tenuto un discorso meraviglioso», Konstantin Stanislavskij, lettera n. 113/21-VIII, tradotta in *Correspondances, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu*, Paris, Eur'Orbem Editions, 2018, p. 244.

¹⁶ Konstantin Stanislavskij, intervista a Efros per il «Russkie vedomosti», pubblicata in *Sobranie socinenij v 8 tomah* (raccolta completa delle opere), Moskva, Iskusstvo, 1954-1961, p. 326, citato in Franco Ruffini, *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», n. 33, 2012, p. 69. Sul rapporto tra Stanislavskij e l'improvvisazione si può consultare anche Stefan Aquilina, *Stanislavsky's Use of Improvisation*, Cham, Palgrave Macmillan, 2025.

quelle di Stanislavskij. È come se, al di là delle poetiche e del piano estetico, ci fosse un livello più profondo, forse inerente alla tecnica dell'attore o alla tensione etica dell'agire scenico, su cui potevano convergere anche le osservazioni di due maestri così distanti.¹⁷

Craig vede Scarpetta, con molta probabilità il 26 dicembre del 1912, a Roma, quando vengono riprese al teatro Quirino le rappresentazioni di *'O tuono 'e marzo*. Questo spettacolo, scritto nel 1911 sulla base di una commedia *Un coup de foudre* di Léon Xanrof, aveva debuttato nello stesso teatro poco meno di un anno prima, nel gennaio del 1912. Si tratta di uno spettacolo comico che contiene in sé un nucleo oscuro, alimentato da personaggi inquietanti e da ricordi di violenza (Sofia, uno dei personaggi principali, subisce uno stupro da parte di uno sconosciuto durante un temporale).¹⁸ È, inoltre, una commedia che «mette volontariamente in ridicolo il tema della paternità»¹⁹ e che, forse anche per questo, può essere considerata una tappa importante del percorso verso l'autonomia poetica di Vincenzo Scarpetta nei confronti del padre.

Craig ne rimane folgorato. Il giorno stesso manda una lettera alla sua collaboratrice, Dorothy Nevile Lees (che, a differenza sua, sa scrivere in italiano), chiedendole di indirizzare subito una lettera a Scarpetta:

Scrivi al Signor Vincenzo Scarpetta – chiedendo al Teatro Quirino di inoltrare a lui e di che tu sei molto interessata ai suoi spettacoli e alle sue commedie, e vorresti saperne di più così da mettere a conoscenza i londinesi. Di che pensi che egli abbia improvvisato la maggior parte del lavoro e che «The Mask» sta provando a mostrare la verità, ovvero che l'improvvisazione è la grande arte del teatro moderno. Chiedi se può mandarti qualche parola a tal proposito.

Di che Edward Gordon Craig era presente alla performance *'O tuono 'e marzo*, e l'ha trovata migliore di tutti gli spettacoli che ha visto a Parigi, Londra o Berlino e che è stato interamente affascinato dalla maniera di rappresentarlo.

Poi chiedigli qualcosa a proposito del suo *metodo*, dobbiamo riuscire a saperne di più della tradizione. Ha dei risultati sorprendenti. Mi piacerebbe sapere se segue il vecchio sistema. Ho visto chiaramente alcune cose che sembravano “lazzi” e che tutte insieme sembravano *assemblee* e non *scritte*.²⁰

¹⁷ È comunque utile ricordare che dal 1908 al 1912 Stanislavskij e Craig lavorarono insieme per la messa in scena di *Hamlet* al Teatro d'Arte di Mosca, non senza problemi, cfr. Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'Oximoron. Studi e note sull'estetica della scena*, Roma, Bulzoni, 1966.

¹⁸ Il testo dello spettacolo si può consultare in V. Scarpetta, *Teatro*, Vol. I (1910–1920), cit.

¹⁹ C. A. Adesso, *Vincenzo Scarpetta: «Sciosciammocca in miniatura»?*, cit., p. 16.

²⁰ Lettera di Edward Gordon Craig a Dorothy Nevile Lees del 26 dicembre 1912, (id. 459), coll. Dorothy Nevile Lees Papers relating to Edward Gordon Craig and The Mask (MS Thr 423), Harvard

Questa lettera, oggi conservata alla Houghton Library di Harvard, esprime l'assoluto interesse che anche l'inglese nutre verso la pratica dell'improvvisazione. Questa è infatti considerata come «la grande arte del teatro moderno», il «metodo» ereditato dalle grandi tradizioni attoriali. Ma lo sguardo di Craig vuole soprattutto indagare “come” Scarpetta costruisce i suoi spettacoli, come compone, come fa a mettere insieme i materiali non scritti. A differenza di ciò che fa Stanislavskij, che prova subito ad elaborare un proprio metodo, Craig vuole prima esplorare a fondo le tecniche degli interpreti, andare alla ricerca dei loro segreti scenici.

Purtroppo, però, non abbiamo notizia di una risposta da parte di Scarpetta per cui, nell'articolo che compare poche settimane dopo su «The Mask», Craig non può che basarsi sulla propria esperienza spettatoriale:

Possa io essere dannato se, nel più profondo del mio cuore, non credo che uno spettacolo esilarante di Scarpetta sia un'esperienza più elevata e più autenticamente religiosa della funzione che oggi si celebra nella basilica di Santa Maria Maggiore. Non metto in dubbio che il rito religioso abbia come fine il culto divino. Posso soltanto constatare che fallisce completamente il suo scopo, perché non riesce a essere udito né visto e, di conseguenza, neppure sentito; e questo è indispensabile se si vuole toccare il popolo. E coloro che pure riescono a vederlo e ad ascoltarlo ne sono atterriti, se i loro occhi e le loro orecchie sono davvero preparati a cogliere i segni della bellezza spirituale.

Noi tutti, invece, al teatro siamo entrati in contatto con Scarpetta; tutti abbiamo visto e udito qualcosa e siamo stati mossi a provare dei sentimenti. A teatro dubbi e teorie svanivano, svanivano false speranze e illusioni altrettanto false... ci trovavamo faccia a faccia con la vita.²¹

Anche in questo caso la capacità di parlare a tutti, di essere autenticamente “popolare” è uno degli elementi degli spettacoli dialettali che richiama maggiormente l'attenzione dei maestri. Sebbene il paragone tra lo spettacolo di Scarpetta e una funzione religiosa appaia come una delle tante provocazioni di Craig, osservando i suoi progetti immediatamente successivi ci si accorge che il rapporto tra teatro e sacro si sta configurando come un'asse di ricerca prioritario dell'inglese. Appena due anni dopo, infatti, avrebbe dato forma al primo progetto per la messa in scena della *Passione secondo Matteo* di Bach. Ma le sue considerazioni si spingono ancora oltre:

Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library. Le parole in corsivo sono quelle che Craig sottolinea nella lettera per enfatizzarle.

²¹ Edward Edwardovich (pseudonimo di Gordon Craig), *In Rome*, «The Mask», v. V, n. 4, April 1913, p. 372. Del rapporto tra Craig e Scarpetta se n'è occupato anche Donato Santeramo, cfr. Donato Santeramo, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 115-117.

Nessuno miagolava e nessuno abbaiava. Parlavano delle persone... esseri umani. Non ci raccontavano nulla di nuovo, nulla di misterioso... voglio dire, nulla di tanto misterioso da risultare incomprensibile. Ascoltavamo ancora una volta la solita antica storia, con la morale - se proprio volete una morale - della forza dello spirito lieto contro la debolezza delle lacrime e del lamento.

Molte commedie, è vero, sono permeate da uno spirito di scherno. Le commedie rappresentate a Roma ne contenevano un'oncia appena, soltanto una: tutto il resto era puro gusto del gioco, divertimento e poesia; poca "tragedia" nel senso stretto del termine, ma molta più tragedia di quanta se ne possa trovare in un teatro classico di Parigi, Berlino o Londra. Dopotutto, un vecchio signore dal naso molto rosso non è soltanto comico: porta in sé anche un tocco di tragedia, soprattutto quando quel naso è accompagnato da occhi e sopracciglia straordinariamente seri e da un misurato linguaggio delle mani. Lo scherno della vita risiedeva soprattutto nell'andatura degli attori, mentre nella loro recitazione non vi era altro che grazia e comicità.

Di tanto in tanto uno o due interpreti dei ruoli secondari eccedevano un poco e, cercando di forzare l'effetto comico della situazione o del personaggio, finivano, mi rincresce dirlo, per assomigliare quasi ai sacerdoti di Santa Maria Maggiore. Ma ciò non accadeva mai ai primi cinque o sei attori della compagnia, che erano davvero deliziosi.²²

In questo frammento affiora la concezione paradossale – e quindi tipicamente craighiana – di un "tragico" che si può raggiungere solo attraverso il suo opposto. Concezione che, oltre ad aver rappresentato una delle linee guida proposte dall'inglese per la realizzazione dell'*Hamlet* al Teatro d'Arte di Mosca – è anche ciò che lo accomuna al modo con cui Gork'ij descrive gli spettacoli di Eduardo Scarpetta e la sua capacità di ridere del dolore.

L'anno seguente, Craig torna a vedere l'attore, stavolta a Napoli. Anche in quel caso celebra l'improvvisazione e i lazzi come una differenza quasi antropologica rispetto a ciò che viene rappresentato nei sonnacchiosi teatri londinesi:

Sono stato ieri sera al teatro di Scarpetta; quel simpatico teatro di Napoli dove tutto ciò che può far ridere è scaraventato sulla scena di fronte a noi, dentro e fuori l'esistenza e senza troppo pensiero che ci opprime. Tutte le differenze tra questa razza di attore che fa nascere la risata e quella razza sui palchi londinesi dove lo sghignazzo è addirittura soppresso. Scarpetta esiste, e sappiamo che è fatto di

²² ivi, pp. 372-373.

carne e sangue. Shaw, invece, per me non vive: è qualcosa di diverso da un uomo di carne e sangue.²³

Scarpetta, considerato come un attore-drammaturgo, diventa per Craig l'esempio perfetto da opporre al tanto odiato George Bernard Shaw, poiché rappresenta il superamento della rivalità tra autore e attore a favore di quest'ultimo:

A proposito, dovrei dirvi chi è Scarpetta. È l'autore-attore di Napoli... vale a dire uno dei pochi veri drammaturghi che possediamo. Il suo teatro è nato per grazia dell'improvvisazione e, come ormai sappiamo, questo è l'unico modo in cui possa nascere un vero dramma. Tutti gli altri drammi sono costruiti... assemblati come lavori di rattoppo, non tessuti ben intrecciati. Le sue improvvisazioni non consistono semplicemente in brillanti conversazioni nelle quali pochi personaggi liquidano, con qualche battuta ben scelta, determinati gruppi, cricche o peculiarità nazionali. Le improvvisazioni di Scarpetta hanno per oggetto la vita di tutti. Anche quando il colpo di frusta è più tagliente, esso si avvolge con indolente lentezza intorno ai fianchi del mondo intero. Ma se, nel teatro di Scarpetta, il dramma e gli attori sono reali, essi rappresentano pur sempre le cose meno reali del suo teatro.²⁴

Questo frammento sancisce un avanzamento teorico importante. Dopo poco più di un anno dalla rappresentazione romana di *O tuono 'e marzo*, Craig torna sulla questione dell'improvvisazione non più nella prospettiva della tecnica attoriale, ma proprio come motore della scrittura drammaturgica. L'improvvisazione di Scarpetta non è un modo per mettere insieme stereotipi o cliché, puntando alla risata facile, ma un modo per mettere ogni persona del pubblico di fronte alla propria vita. In questo senso la tecnica di "assemblaggio" di Scarpetta è una pratica creativa complessiva, che riguarda il cuore stesso del fatto teatrale e che gli permette di trascendere la realtà descritta per parlare ad ogni spettatore.

Alcuni anni più tardi, nel 1921, un giornalista del *Westminster Gazette*, prende di mira un articolo di Craig, *Shakespeare's Collaborators*²⁵, dove sostiene che i testi di Shakespeare sarebbero stati il risultato di un lavoro collettivo realizzato con gli attori della sua compagnia. Nella lettera di risposta, pubblicata sullo stesso periodico, Craig indica come esempio emblematico proprio la drammaturgia di Scarpetta:

E Scarpetta, che vive ancora a Napoli, e prima di lui suo padre, hanno improvvisato da sempre e soltanto in un secondo momento hanno consentito che le loro

²³ Gordon Craig, *Theatre in Italy, Naples & Pompei*, «The Mask», v. VI, n. 4, April 1914, p. 357.

²⁴ Ibid.

²⁵ Gordon Craig, *Shakespeare's Collaborators*, in *The Theatre Advancing*, Boston, Little, Brown, and Company, 1919, pp. 131-142.

improvvisazioni prendessero la forma di testi scritti, mai pubblicati, credo, e, a quanto mi risulta, destinati a non essere mai pubblicati.²⁶

Nel corso degli anni la fascinazione dell'inglese verso Vincenzo Scarpetta non accenna dunque a diminuire, anzi, il napoletano diventa non solo un esempio di tecnica recitativa ma anche un modello per studiare i processi compositivi dell'arte scenica del passato.

Vincenzo Scarpetta negli anni della riteatralizzazione

Come spesso accade, le testimonianze sugli spettacoli ci dicono più dei loro testimoni che degli spettacoli stessi. Analizzando ciò che Craig e Stanislavskij hanno scritto o pensato su Scarpetta, troviamo in definitiva poche informazioni sulle interpretazioni dell'attore napoletano. Riusciamo tuttavia a coglierne la forza, la capacità di catturare l'attenzione dello spettatore e di fargli scoprire qualcosa di inatteso.

Agli occhi dei due maestri, Vincenzo Scarpetta sembra incarnare tutto ciò che essi si aspettano di trovare in un teatro popolare italiano: un pubblico vivace, l'improvvisazione, i lazzi, la sinergia fra gli interpreti, i personaggi stereotipati. Eppure, ciò che li colpisce maggiormente è il fatto che tutti questi elementi non siano posti al servizio della semplice risata, ma conducano lo spettatore verso le profondità dell'esperienza umana: la fame, la sofferenza, le tragedie individuali e collettive. È questa capacità di raggiungere il tragico attraverso le forme farsesche del comico a suscitare nei maestri lo stupore più grande.

«Rethéâtraliser le théâtre!» è il motto con cui Georg Fuchs – drammaturgo e critico tedesco – inizia il volume *Die Revolution des Theaters*²⁷ del 1909 in cui si esalta l'artificio a teatro, l'autonomia dell'immaginario teatrale rispetto alla realtà, l'esaltazione del contesto della festa e delle pratiche performative popolari. Negli anni che precedono la Prima guerra mondiale le ricerche dei maestri trovano una convergenza su alcuni concetti-chiave, primo fra tutti l'improvvisazione come arma attraverso cui l'attore conquista libertà e autonomia. Nelle descrizioni che Stanislavskij e Craig dedicano a Scarpetta appare chiaro come le istanze della riteatralizzazione si intreccino con quelle ricerche che, negli stessi mesi, rilanciano in tutta Europa il mito della Commedia dell'Arte, anche grazie all'intenso lavoro di

²⁶ Lettera di Craig pubblicato sul «Westminster Gazette» del 30 luglio 1921 e citato in Enid Rose, *Gordon Craig and the Theatre. A Record and Interpretation*, London, S. Low, Marston & Co., 1931, p. 136.

²⁷ Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, Leipzig, Georg Muller, 1909.

traduzione e di diffusione promosso da Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees sulle pagine di «The Mask». Sono gli anni in cui, da Firenze a San Pietroburgo, da Parigi a Mosca, artisti e studiosi avviano progetti e collaborazioni nel nome di un comune interesse per le maschere, il grottesco, la stilizzazione, l'improvvisazione, le marionette e, più in generale, per la teatralità. Si tratta di idee e figure che mutano valore e significato a seconda dei contesti, ma che rivelano la propria importanza non tanto per ciò che affermano, quanto per ciò che “fanno fare” agli artisti, per il modo con cui attivano il nervo della loro creatività.

In questo panorama, Vincenzo Scarpetta è stato allo stesso tempo modello per l'attore del futuro e prisma di osservazione sulle grandi tradizioni teatrali del passato.