

Carla Di Donato  
SECONDO DOSSIER SALZMANN.  
«PELLÉAS ET MÉLISANDE»  
AL THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1921)

*Premessa* – Alexandre Salzmann, di formazione e «di professione» pittore, nasce in Russia, a Tiflis, capitale della Georgia, il 25 gennaio 1874 da una famiglia di origini baltiche: figlio di Emilie nata Jürgens e di Albert Théodore de Salzmann, Consigliere di Stato e architetto rinomato, sue opere sarebbero infatti il Museo della Gloria Militare (l'attuale Galleria d'Arte di Tiflis), la chiesa cattolica tedesca, l'hotel «Orient» e varie dimore sia di personalità pubbliche sia di familiari dello Zar.

La famiglia Salzmann possedeva in casa un teatro di burattini (Emilie Jürgens era nota per la sua abilità nel costruirli) e sembra che il piccolo Alexandre avesse presto chiara la sua intenzione di diventare pittore.

Salzmann compie i primi passi nella sua formazione, negli anni intorno al 1892-1894, presso lo studio privato di Leo Pasternak (il padre del più celebre Boris) a Mosca, dove poi si iscrive al locale Istituto di Arti Plastiche<sup>1</sup>. Trasferitosi in Germania, all'Accademia delle Belle Arti di Monaco (dove, con il numero di matricola 1959, è registrata al 5 novembre 1898 la data di inizio della sua frequenza alle lezioni del corso di pittura del prof. Franz von Stuck<sup>2</sup>) diviene collega di corso di Vasilij Kandinskij, con il quale frequenta il «circolo d'avanguardia» dello Schwabing, il «quartiere latino» della Monaco dei primi del '900. Insieme, Kandinskij e Salzmann, entrambi membri della colonia di artisti russi, fondano (con l'apporto del disegnatore e

<sup>1</sup> Queste brevi informazioni sui primi anni di Salzmann (prima del suo trasferimento a Monaco) sono state in parte raccolte anche grazie alle ricerche compiute negli archivi georgiani dalla Dr. Manana Thevzadze in: Nonna Elizbarachvili, *Recherches du musée d'Art de Georgie*, 1995, I parte.

<sup>2</sup> Dato fornito dalla Segreteria dell'Akademie der Bildenden Künste di Monaco (Germania).

scenografo Ernst Stern) una piccola associazione privata di espositori, con annessa una scuola d'arte: la cosiddetta «Phalanx», che, tra il 1901 e il 1904, organizza «un totale di dodici importanti mostre dell'avanguardia internazionale nella pittura e nell'artigianato artistico»<sup>3</sup>, poiché, tra gli intenti, vi era quello di «offrire agli artisti coinvolti l'opportunità di esporre e vendere le proprie opere», tra cui anche quelle di Salzmänn.

Ma il percorso nel teatro trova la sua consacrazione nella collaborazione di Salzmänn con Adolphe Appia ed Émile Jaques-Dalcroze per gli spettacoli delle *Schulfeste*, o *Fêtes Scolaires* a Helle-rau (nei dintorni di Dresda), dove presta la sua opera come illuminotecnico «di genio» in stretta collaborazione con i due protagonisti dell'Istituto Jaques-Dalcroze.

Fu appunto il «système d'éclairage» Alexandre Salzmänn, appositamente creato e brevettato in occasione delle due *mises en scène*, rispettivamente dell'*Orphée et Eurydice* di Gluck (1913) e de *L'Annonce faite à Marie* di Paul Claudel (1914), a procurargli la fama internazionale di «maître de l'art des lumières» in tutta Europa.

Dopo una collaborazione a Mosca (nel 1916) in qualità di creatore delle luci presso il Teatro da Camera di Aleksandr Tairov per lo spettacolo *Thamyre le citbarède* con le scenografie all'avanguardia di Alexandra Exter, Salzmänn è operativo a Parigi fin dai primi anni '20 del XX secolo.

In questa sede si intende quindi dar conto di un episodio ben preciso del percorso artistico di Salzmänn in Francia, dove si trasferì e operò dal 1921 al 1934 (anno della sua morte): la messa in scena di *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck nel dicembre 1921 presso il Théâtre des Champs-Élysées sotto la direzione di Jacques Hébertot, da cui ricevette un ingaggio dal gennaio dello stesso anno fino al 1925 (quando Hébertot lasciò la direzione del teatro).

In questa occasione, Salzmänn fu il «maestro delle luci», curò in-

<sup>3</sup> Helmut Friedel, *Il Blaue Reiter come modello mentale dell'arte tedesca del XX secolo. La storia del Blaue Reiter*, in *L'espressionismo. Presenza della pittura 1900-2000*, Milano, Electa, 2001 (catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Torino dal 25 ottobre 2001 al 27 gennaio 2002 e curata da Helmut Friedel e Giovanni Iovane).

A partire da qui, per questa e per tutte le informazioni relative alla biografia privata e artistica di Salzmänn, vedi *Cronologia di Alexandre de Salzmänn*, in Carla Di Donato, *Primo Dossier Salzmänn*, «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003, pp. 255-257.

fatti «les Éclairages» della *mise en scène*, alla quale collaborarono tre uomini di teatro «d'eccezione»: M. Jacques Hébertot, direttore del teatro e coordinatore dei lavori; M. Lugné-Poe, in qualità di «novateur, autant comme auteur que comme metteur en scène»<sup>4</sup> del panorama teatrale francese ed europeo; e M. Alexandre Salzmänn, che per la prima volta applicherà un nuovo sistema d'illuminazione alla rappresentazione del capolavoro di Maeterlinck.

Si intende perciò fornire una cronaca dettagliata del lavoro di Alexandre Salzmänn per *Pelléas et Mélisande*, grazie allo spoglio accurato e ragionato della documentazione che lo concerne presente sia nella Collection Rondel, i cui materiali sono conservati presso il Département des Arts du Spectacle, sia presso le collezioni della Bibliothèque-Musée de l'Opéra<sup>5</sup>.

Benché noto, questo episodio della biografia professionale di Salzmänn merita un approfondimento e uno studio appositi, considerato l'altissimo valore dei protagonisti e il contributo specifico di Salzmänn, che in questa occasione fu particolarmente messo in luce ed esaltato, sia per via diretta sia attraverso fonti indirette (in particolare, le testimonianze dei numerosi critici e uomini di teatro presenti alle rappresentazioni e pubblicate sugli organi di stampa).

A partire quindi da uno studio ampio e complessivo che riguarda l'intera biografia professionale e artistica di Alexandre Salzmänn<sup>6</sup>, si è deliberatamente effettuato un inquadramento di *Pelléas et Mélisande* che, all'interno del suo percorso d'eccezione, ben si presta a essere esaminato come «exemplum» del suo lavoro di inventore dello spazio grazie alla creazione di un sistema di luci che non solo lo costruiscono o lo trasformano, ma, sin dall'inizio, lo «dipingono» col delinearne i tratti in movimento. Ma un movimento di che tipo?

Dalla necessità di approfondire la conoscenza di questo episodio, scaturisce l'esigenza di ricostruire cosa abbia effettivamente realizzato Salzmänn in questa occasione e quale sia stato l'effetto che gli

<sup>4</sup> Dal programma di *Pelléas et Mélisande* presente nella Collection Auguste Rondel, *Recueil factice d'articles de presse et de programmes concernant les spectacles donnés au théâtre des Champs-Élysées. 12 mai 1920-déc. 1922.*

<sup>5</sup> Entrambi i siti appartengono alla Bibliothèque Nationale François Mitterrand (da qui in poi, BnF) di Parigi.

<sup>6</sup> «Alexandre Salzmänn et le théâtre du XX siècle» è l'argomento e il titolo della tesi di dottorato di Carla Di Donato, attualmente in corso presso l'Università de la Sorbonne Nouvelle/Paris III a Parigi sotto la supervisione del prof. Georges Banu, in cotutela con l'Università di Roma Tre sotto la supervisione del prof. Franco Ruffini.

spettatori dell'epoca (a iniziare da Antonin Artaud) hanno potuto apprezzare, vedendolo impiegato per la prima volta sulla scena di un teatro francese.

*Il «Pelléas et Mélisande» di Alexandre Salzmänn al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi* – L'attività acclarata di Alexandre Salzmänn presso il Théâtre des Champs-Élysées, 13/15 Avenue Montaigne, nell'ottavo Arrondissement di Parigi, ebbe inizio nel gennaio 1921 (quando viene contattato dall'allora Direttore, M. Jacques Hébertot) e fine nel 1925<sup>7</sup>, articolandosi in due momenti cruciali: primo, la messa in scena della *pièce* di Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*; secondo, *Les Démonstrations de l'Institut Gurdjieff, Mouvements*.

L'incarico di Salzmänn al Théâtre des Champs-Élysées ha inizio, dunque, con la rappresentazione, nel dicembre 1921, di *Pelléas et Mélisande*, per la quale cura il sistema di illuminazione (*éclairages*). Ma, a partire dal febbraio 1923, ovvero dal primo numero dell'«Indicateur des Champs-Élysées», Salzmänn è tra i *metteurs en scène* della Compagnia Drammatica, all'interno della «Société Jacques Hébertot». E vi rimarrà, in quella veste, almeno fino al dicembre 1924: nel gennaio 1925 Hébertot presenterà le dimissioni dalla sua carica di direttore. Artista già celebre in Europa, considerato il *maître de lumière* tra i più geniali dell'epoca, Salzmänn accetta l'ingaggio di Hébertot in un periodo di transizione importante della sua biografia artistico-professionale.

La durata delle repliche di *Pelléas et Mélisande* va da giovedì 1° dicembre (data della *première*, una *soirée*, alle ore ventuno) fino a domenica 11 dicembre, una *soirée* anch'essa, data dell'ultima rappresentazione. Nell'intervallo tra la *première* e la *dernière* (1° e 11 dicembre), *Pelléas et Mélisande* va in scena tutte le sere e il giovedì *anche* in *matinée*. Quindi, giovedì 1° dicembre lo spettacolo debutta alle ore ventuno, e torna in replica alla stessa ora venerdì 2, sabato 3, domenica 4, lunedì 5, martedì 6 e mercoledì 7, giovedì 8 in *matinée* e *soirée*, venerdì 9 e sabato 10 torna in *soirée* alle ore ventuno, l'ultima replica è domenica 11, una *matinée*: per un totale di dodici rappresentazioni in undici giorni.

Dai timbri dei passaporti di Salzmänn (ne aveva infatti almeno due) si ricavano i suoi frequenti viaggi da e per la Germania (dove

<sup>7</sup> A quanto consta dallo spoglio dei documenti relativi al Théâtre des Champs-Élysées della Collection Rondel (Département des Arts du Spectacle – d'ora in poi: Dép. AdS-BnF).

Gurdjieff, in quel momento, pensava all'ipotesi di aprire la sua prima sede europea dell'«Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo»).

Il 7 dicembre, appunto, riceve il visto della *Légation de Géorgie* a Parigi per recarsi in Germania con ritorno in Francia, l'8 riceve il visto della Prefettura di Polizia di Parigi per andare e tornare dalla Germania. Il 12 dicembre è a Monaco, il 17 va a Berlino. Gurdjieff, accompagnato dai coniugi Salzmänn, visita l'Istituto Dalcroze a Hellerau e, in questo periodo, con l'intermediazione di Harald Dohrn, tenta di acquisirne una parte. Dalla ricostruzione condotta sui passaporti originali di Salzmänn, quindi, è ragionevole datare il viaggio e la visita di Gurdjieff in Germania all'Istituto di Hellerau nel periodo compreso tra il 12 dicembre 1921 e il 22 gennaio 1922, data in cui Salzmänn riceve il visto da Monaco per Parigi.

È fondato dedurre che Salzmänn, quindi, si trovasse a Parigi per tutte le undici repliche (compresa la prima) del «suo» spettacolo<sup>8</sup>.

*Pelléas et Mélisande*, dramma di Maurice Maeterlinck, debutta il 1° dicembre 1921 nella sala del Théâtre des Champs-Élysées, diretto da Jacques Hébertot.

Questa ripresa, voluta da M. Lugné-Poe, che fu il primo a metterlo in scena nella primavera del 1893 con il suo Théâtre de l'Œuvre, e che presiede anche l'allestimento del 1921, vede «M. Alexandre de Salzmänn» come autore dell'illuminazione. Infatti, nella locandina dello spettacolo<sup>9</sup> inserita nel programma, si può leggere in basso: «*Éclairages* de M. Alexandre de Salzmänn». Nella stessa locandina figurano in alto titolo e sottotitolo («*Pièce en 5 Actes de M. Maurice Maeterlinck*»); subito sotto, i *personnages* (Pelléas è interpretato da M. Pierre Blanchar, Mélisande da Mme Renée-Dahon<sup>10</sup>);

<sup>8</sup> Sarà anche Jessmin Howarth a darne conferma nel suo libro, dove afferma di incontrare per caso Alexandre e Jeanne ai Giardini del Lussemburgo a Parigi e di apprendere da Jovet che «Salzmänn è appena venuto a Parigi al Théâtre des Champs-Élysées per curare l'illuminazione della messa in scena di *Pelléas et Mélisande*». Vedi *Cronologia di Alexandre de Salzmänn*, in Carla Di Donato, *Primo Dossier Salzmänn*, cit.

<sup>9</sup> Nel programma dello spettacolo, presente in *Recueil fact.*, cit., la locandina è a p. 395. Il Dr. Alexandre de Salzmänn mi ha fornito un esemplare del programma originale di *Pelléas et Mélisande*, proveniente dal suo archivio privato.

<sup>10</sup> Dalla locandina, i personaggi risultano, nell'ordine: Arkel – M. Edmond Menaud; Geneviève – M. Neith Blanc; Pelléas – M. Pierre Blanchar; Golaud – M. Camille Bert; Mélisande – Mme Renée-Dahon; Le petit Yniold – Petite Renée Simonot; Un médecin – M. Balpétré; Le portier – M. Camille Corney; Servantes – Mmes Germaine Albert, Lia Weber, Bruze, Durthal, Delbo, Jeanne Coryn, Claire Dupere, Madeleine Rozenn, Demony, Schenardi.

ancora più in basso l'indicazione: «La Chanson de Mélisande chantée par Mlle Mary Christian».

Sfogliamo il programma pagina per pagina: dopo la copertina con al centro un bassorilievo classico – particolare dell'architettura del Teatro – e in basso a destra l'indicazione del prezzo<sup>11</sup>, troviamo una foto della facciata del teatro, poi, dopo alcuni cenni sulla passata stagione, un'altra immagine a tutta pagina di M. Jacques Hébertot – Directeur du Théâtre des Champs-Élysées – prima della breve premessa che rende omaggio a Lugué-Poe e introduce il noto articolo di Octave Mirbeau – «*Pelléas et Mélisande*» – pubblicato su «L'Écho de Paris» il 9 maggio 1893 e qui riprodotto integralmente, intervallato da una bella foto di Madame Renée-Dahon – Mélisande – e dalla locandina dello spettacolo; infine, dopo la recensione di Mirbeau, la foto di M. Alexandre de Salzmann, e quattro immagini degli altri attori (M. Pierre Blanchar – Pelléas; Mme Neith Blanc – Geneviève; M. Edmond Menaud – Arkel; e M. Camille Corney – Le portier); nella pagina seguente foto di Mlle Renée Simonot – Le Petit Yniold – e di M. Camille Bert – Golaud.

Stranamente, per questo spettacolo, non è indicato nessun *metteur en scène*, ma nella locandina l'autore delle *éclairages* è esplicitamente messo in risalto come autore «a sé».

Gaston Lebel, in occasione della ripresa dell'opera ventotto anni dopo la prima messa in scena di Lugué-Poe al Théâtre des Bouffes-Parisiens, intervista quest'ultimo, sollecitandolo a ricordare quell'incredibile e storica esperienza di fondazione del suo Théâtre de l'Œuvre. È qui che Lugué-Poe rivela di aver cucito i costumi insieme a Camille Marcellin e al pittore Vogler, e rievoca lo stupore generale provocato dalla scenografia. «Era un fondo di foresta che modificava i giochi di luce con l'allontanarsi o con l'avvicinarsi. È questo sistema che ha presieduto alla concezione decorativa e luminosa di M. Salzmann di cui voi avrete questa sera l'ingegnosa primizia»<sup>12</sup>.

Occorre quindi legittimamente supporre una sorta di doppia «direction», di doppia realizzazione/conduzione scenica per questa ripresa di *Pelléas et Mélisande*: Jacques Hébertot e Lugué-Poe, benché questo non venga esplicitato nei «crediti» della compagnia, dove, oltre agli attori, appare solo Alexandre de Salzmann, maestro

<sup>11</sup> «Prix: Un franc».

<sup>12</sup> Coll. Rond., Maeterlinck (Maurice), «*Pelléas et Mélisande*», *Art. critiques sur la pièce, 1893-1939*, p. 20.

delle luci. Ciò sembra suggerire che *le décor lumineux* è la chiave di volta dell'intero spettacolo.

Questo allestimento viene citato anche all'interno dell'articolo di Pierre Scize *Les projets de Jacques Hébertot* pubblicato su «Bonsoir» del 6 gennaio 1922, articolo di lancio della stagione 1922-1923, alla voce *REPRISES*: «*Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck)...».

Nell'articolo *Un directeur: Jacques Hébertot*, pubblicato il 22 gennaio 1925<sup>13</sup> in occasione dell'abbandono di Jacques Hébertot, dopo cinque anni<sup>14</sup>, della direzione del Teatro, della Comédie e dello Studio degli Champs-Élysées (divenuti «grazie alle sue iniziative felici, per la sua intelligenza audace e anche grazie a un lavoro accanito, uno dei "luoghi" artistici tra i più importanti del mondo»<sup>15</sup>), Gabriel Boissy, nel ricapitolare le stagioni che hanno visto il teatro trasformarsi in uno degli «appuntamenti di consacrazione e gloria per le più grandi manifestazioni del teatro e della musica»<sup>16</sup>, ricorda: «*On y a représenté Pelléas et Mélisande avec la mise en scène de Salzmänn*».

E, nella stessa raccolta di articoli, in *Le Théâtre Hébertot. Le Théâtre de l'élite*: «È qui che, circondati da Komissarževskij, Pitoëff e dal grande Salzmänn<sup>17</sup>, Baty si perfezionò e Jovet realizzò la sua prima messa in scena»; e, ancora, in un estratto dell'intervista rilasciata su «Arts», apparsa su «Tribune de Genève» del 30 settembre 1949, Jacques Hébertot, nello scorrere rapidamente le tappe fondamentali della sua lunga carriera nel teatro, a proposito della direzione degli Champs-Élysées, racconta: «[Assunsi la direzione d]i tre [sale], più esattamente, perché lo "Studio" s'aggiunse presto alla Comédie e al Teatro. Qui, ho chiamato Salzman (*sic*), Komissarževskij, Jovet, Baty, Pitoëff, Antonin Artaud. E abbiamo creato *Knock, Maya, Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche, Six personnages en quête d'auteur...*»<sup>18</sup>.

*Pelléas et Mélisande* portò il «marchio» Salzmänn, attraverso il

<sup>13</sup> Coll. Rond., *Rec. Fac. d'art. de presse, progr., revues, doc. Concernant Jacques Hébertot et ses directions théâtrales. 1922-1937 (et après)*, vol. I: *Biographie. Conférences. Théâtre des Champs-Élysées* (1922).

<sup>14</sup> Coll. Rond., *Paris. Studio des Champs-Élysées. Historique, administration: 1923-1925. Recueil factice de coupures de presse*. Direction Jacques Hébertot: Janvier 1925 [Démissions].

<sup>15</sup> *Ibidem*, la traduzione dal francese è mia.

<sup>16</sup> *Ibidem*, la traduzione dal francese è mia.

<sup>17</sup> «[L]e grand Salzmänn».

<sup>18</sup> Coll. Rond., *Rec. Fac. d'art. de presse*, cit., vol. III. Supplément (Théâtre Hébertot 1958).

«suo» sistema d'illuminazione, opportunamente ri-creato ad hoc per luogo e occasione, sistema che poi irradiò la sua influenza nella vita teatrale francese dei primi anni '20. Dal febbraio 1923 Antonin Artaud compare tra gli artisti (*Artistes*) della Compagnia Drammatica del Teatro diretto da Hébertot.

Salzmann contribuì alla creazione della *mise en scène* essendo senz'altro un talento «d'eccezione», tra i più all'avanguardia nel campo, chiamato dal Direttore a rilanciare il teatro Champs-Élysées, ma non da solo.

Il 1° dicembre 1921, nella soirée delle ore ventuno, ebbe luogo, per la stampa, la prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande*: «*MM. les critiques et courriéristes seront reçus au contrôle sur la présentation de leur carte*»<sup>19</sup>.

Ricostruiamo l'allestimento – la sua storia e la sua eco critica – a partire dagli articoli dell'epoca.

La scena era così predisposta: Hébertot fa costruire, in collaborazione con Salzmann (a quanto risulta dalle testimonianze di quei critici che lo videro all'opera mentre vi conduceva i suoi «esperimenti» con la luce e che ne parlarono poi nei loro articoli), la cosiddetta «seconda scena», di dimensioni più ridotte e fissa per l'intera durata dello spettacolo. Su di essa si svolgono le azioni in interni o in giardino, mentre le restanti sezioni dell'opera, ad esempio nella foresta, vengono rappresentate su quella principale, in lontananza, senza che la visione dello spettatore venga in alcun modo disturbata dalla presenza dell'altra, più piccola. Due scalinate congiungono prima e seconda scena, quella più ampia è riservata ai personaggi principali, l'altra agli attori di minor importanza.

L'articolo apparso su «Figaro» sulla *Lumière de scène* (La luce di scena) annuncia che le rappresentazioni di *Pelléas et Mélisande* rivestiranno un grande interesse grazie all'applicazione

per la prima volta in Francia, di un nuovo metodo d'illuminazione. Colui che l'ha immaginato, M. Salzmann (un russo), parte dal principio secondo cui in natura esistono solo due colori fondamentali: il blu e il bianco e che tutti gli altri colori risultano solamente dalla maggior o minor resistenza che incontrano i raggi bianchi o blu. Nella sua teoria, il sole non è altro che una prodigiosa lampada bianca; l'atmosfera, contrariamente all'opinione degli esperti, è blu. Dalla combinazione di questi elementi essenziali risultano tutti i colori del prisma. Applicando questo principio all'illuminazione di un teatro, M. Salzmann utilizza solo luci bianche o blu, qualunque sia l'ef-

<sup>19</sup> Coll. Rond., *Art. critiques*, cit., p. 17.

fetto che si proponga di ottenere. Con esse realizza, sulla scena piccola dove hanno luogo i suoi tentativi, tutte le sfumature che desidera. Queste lampadine, tra l'altro – e questa è un'altra innovazione – sono collocate soltanto dietro il fondale.

La scena viene illuminata solo da lontano [a distanza]. Prodotti speciali donano al fondale questa eccezionale trasparenza. Il palcoscenico è illuminato, se così si può dire, "a ombre cinesi"<sup>20</sup>, poiché l'ombra è luce, all'occorrenza.

Il sistema Salzmänn dona allo spazio, allora, questo genere di movimento: delle ombre cinesi. Come accade esattamente? Grazie a un'illuminazione a distanza, che ha origine da dietro il fondale, traslucido per consentire a tutte le combinazioni di colore (sempre ottenute soltanto con il bianco e il blu) e di luce di creare, appunto, lo spazio, a partire da una sfumatura e da un tratto (da una «pennellata») ogni volta diversi e inediti.

Pittore «di professione» (questa è l'impronta originaria e sempre autentica in lui), Salzmänn continua a «dipingere» – a *suo* modo – generando corpi, volumi, piani grazie alla ricerca, curiosa e accanita, su ciò che lo affascinava in teatro: lo studio sul colore, e su tutte le sue possibilità<sup>21</sup>.

M. Salzmänn introduce ancora un'idea nuova. Cerca, non un'illuminazione, ma un'atmosfera. Per crearla, vuole che il pubblico venga avvolto nella stessa luce degli artisti; che questo sia, in sintesi, come sulla terra, dove le cose e gli esseri viventi sono «immersi» nella stessa luce<sup>22</sup>.

In conclusione dell'articolo, si menziona la prima apparizione dell'innovativo sistema Salzmänn sulle scene europee, prima della guerra, e se ne sottolinea l'elemento di sorpresa per il pubblico.

Tornando ai chiarimenti sul nuovo metodo d'illuminazione, altre notizie sono fornite da Marcel Rieu, che in *Les Avants-Premières: «Pelléas et Mélisande» au Théâtre des Champs-Élysées*, pubblicato su «Comoedia» del 29 novembre 1921<sup>23</sup>, a proposito del metodo impiegato da M. Alexandre de Salzmänn (*sic*), riporta la sua dichiarazione durante la dimostrazione pratica che egli stesso conduce sotto gli occhi stupiti dei giornalisti presenti: «Per produrre tutte le sfuma-

<sup>20</sup> Le virgolette sono nel testo.

<sup>21</sup> Questo elemento è emerso anche nel corso di una conversazione con Peter Brook a Parigi nel giugno 2006 sul lavoro di Salzmänn.

<sup>22</sup> Coll. Rond., «Pelléas et Mélisande», *Art. critiques*, cit., p. 17.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

ture che la luce può assumere mi servo semplicemente di lampade blu e bianche combinate con un trasparente. È così che il colore, la luce, può esprimere, altrettanto bene della musica, un carattere, un pensiero, un'emozione».

E, nel corso del suo «esperimento in tempo reale», Salzmänn aggiunge:

Ho fatto delle esperienze sottomarine. Sotto l'acqua si trovano delle colorazioni, ma, a una certa profondità, ogni forma assume una tinta rossa di un'intensità sconosciuta sulla terra. Vi s'incontra talvolta del rosa, quasi mai del giallo, insomma, questi abissi sono il regno del rosso. Ciò si spiega per via della densità di blu che costituisce questa massa liquida. Sappiamo che il blu intercetta tutti i raggi, eccetto il rosso. Ma il palombaro non può fare esperimenti più in profondità, perché verrebbe ucciso dall'acqua. Non ho ancora fatto esperienze simili in aereo, ma suppongo che lo spazio celeste debba presentare gli stessi fenomeni. Ho osservato spesso che salendo su una montagna i blu diventano molto più intensi..

Vi rendete conto, ora, come posso creare le gamme luminose più ricche.

Rieu ammette che questo allestimento di *Pelléas et Mélisande*, lungi dall'essere una *reprise*, è invece una *création* vera e propria: «uguale a se stessa eppure rinnovata».

Un'ulteriore precisazione sulla scena viene aggiunta a ridosso della première: la foresta è realizzata «con lunghe strisce di nastro che scendono dall'arco di proscenio e che, con una particolare illuminazione, danno l'impressione di una foresta misteriosa».

Quindi, oltre all'illuminazione della seconda scena, Salzmänn si concentra anche sulla realizzazione della «foresta».

Ecco la descrizione di quest'ultima scena secondo Mme Renée-Dahon – Mme Maeterlinck: «Senza musica e senza scenografia (*décor*), il dramma verrà presentato in una cornice molto spoglia, costituita da un sistema di tele a tinte neutre grazie alle quali sarà possibile sopprimere tutti gli intervalli tra i vari quadri». Senza musica, senza scenografia, e con sipari mobili per far «scivolare» da una scena all'altra.

La scena, al di là del proscenio, è sopraelevata e le due scalinate di accesso sono l'una sul davanti, l'altra sul fondo. Salzmänn intende sottolineare la natura delle diverse fasi del dramma immergendole nella loro autentica atmosfera. Questo allestimento, grazie soprattutto al gioco di luci di Salzmänn, avrà per fine di stilizzare l'insieme e di indicare una distinzione tra le scene ad azione drammatica e le scene puramente simboliche.

Ed ecco che, nella critica apparsa su «*Comoedia*» del 2 dicembre 1921, *Les Répétitions Générales: «Pelléas et Mélisande» au Théâtre des Champs-Élysées*<sup>24</sup>, Marcel Rieu descrive l'effetto del *systeme de décor lumineux, substitué au traditionnel décor peint*, a cui ha assistito la sera precedente, quella, appunto, della prova generale aperta alla stampa.

Nelle scene all'aperto questa illuminazione ingegnosa arriva a dare l'illusione di un'aurora, di un cielo limpido, di un tempo nebbioso, del tramonto del sole.

Nelle scene d'interno, delle colorazioni diverse danno un'atmosfera particolare in ogni momento del dramma.

A destra e a sinistra del proscenio, si staglia una colonna luminosa la cui intensità muta seguendo il movimento dell'azione.

I teli giocano un ruolo importante; uno si schiude sulla camera del re Golaud; un altro si socchiude sulla fontana dove Mélisande lascia cadere il suo anello nuziale; un altro ancora disvela una foresta i cui alberi, in trasparente, presentano delle tinte blu, arancio ecc. L'insieme sprigiona un'impressione di meraviglioso e d'irreale, e tuttavia si tratta di un dramma veramente umano che si sviluppa davanti a noi con una grande forza di poesia e d'emozione.

Paul L'Évesque, nel suo articolo pubblicato il 20 dicembre 1921 sul periodico «*Comoedia Illustré*» (n. 14), fornisce una delle ricostruzioni più complete dei cinque atti, a partire dall'inizio, quando il sipario non viene sollevato, ma due servi di scena ne dischiudono delicatamente i drappeggi. Cerchiamo quindi di focalizzare il contributo di Salzmann all'interno di questa ampia descrizione, condotta scena per scena.

I atto, scena I: «Dietro i tendaggi del sipario, la notte. Appare un'ombra, che tiene in mano una lanterna. [...] E all'improvviso è giorno, il sole sorge sul mare. Niente fondale dipinto: lontano, alti nastri, fantasmi di alberi, la foresta e, dietro questi fantasmi, un oceano di luce blu, l'immensità. Semplicità, grandezza, verità». Scivoliamo all'ultima scena dello stesso atto: «In fondo, la bruma si alza lentamente, Pelléas scende con Mélisande verso il mare che si rischiarerà». Al II atto, di nuovo, il palco viene scoperto solo parzialmente, su una «vecchia fontana abbandonata nel parco».

Più avanti, ecco la scena della grotta in riva al mare. «Un triangolo, l'ingresso della grotta. [...] è molto grande e bella. È inondata di

<sup>24</sup> Coll. Rond, *Art. critiques*, cit., p. 20.

tenebre blu. La luna, tutta libera, illumina i passi di Pelléas e Mélisande [...]». Nel IV atto, di nuovo ai piedi della fontana, l'ultima sera nel parco dove i due sono immersi nell'«infinito blu della luna». Nel V e ultimo atto, quello della morte di Mélisande, «cala il sole della sera sugli occhi di colei che sta per morire».

L'articolo è corredato da otto foto (crediti: Photo Isabey) di scena, di cui una molto bella, a pagina intera e a figura di tre quarti, di «Mme Renée-Dahon (Mme Maeterlinck) (Mélisande)»<sup>25</sup> dove la sua fluente chioma color grano, che la «riveste» fino al bacino, è inondata da un'intensa luce proveniente dal fondo e di lato, da destra: il suo volto infatti è illuminato solo per metà, l'altra, insieme al resto della figura, è in ombra.

Un'altra bella immagine (sempre di Isabey) incornicia il tondo di M. de Salzmann (il suo nome è scritto così sotto la foto, che si trova, subito dopo il sommario, nella prima pagina, quella d'«attualità», di questo periodico diretto da Jacques Hébertot) – come recita la didascalia – «*le "maitre de la lumière" qui accorde sa collaboration aux spectacles du Théâtre des Champs-Élysées*»<sup>26</sup>.

È sempre Pierre Scize che, nel suo articolo apparso su «Bonsoir» del 2 dicembre 1921, descrive una prova di *Pelléas et Mélisande*<sup>27</sup>:

La sala. Abisso notturno. Poi, da ogni lato della scena, delle lunghe colonne verticali in tela bianca si illuminano. Sparsi sulle poltrone ci sono disegnatrici, fotografi... scenografi, e la triade che comanda oggi e dirige, esplicita, compone, illumina il pensiero vivente di un grande poeta: Jacques Hébertot, Lugné-Poe, Salzmann<sup>28</sup>.

Che rimanda immediatamente, prima della guerra, a Hellerau, all'Institut Jaques-Dalcroze, a un'altra triade: Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia e Alexandre Salzmann.

Continua Scize nel suo réportage dall'interno della sala degli Champs-Élysées:

<sup>25</sup> Didascalia sotto la foto.

<sup>26</sup> Paul L'Évesque, *Au Théâtre des Champs-Élysées. Reprise de «Pelléas et Mélisande» de M. Maurice Maeterlinck*, in «Comoedia Illustrée», n. 14, 20 dicembre 1921, pp. 653-656 (Bibliothèque de l'Opéra, BnF): il Dr. Alexandre De Salzmann mi ha gentilmente fornito un originale di questo periodico, proveniente dal suo archivio privato.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 21. Il titolo dell'articolo di P. Scize è: *Au Théâtre des Champs-Élysées. Une répétition de «Pelléas et Mélisande»*.

<sup>28</sup> Il corsivo è mio.

Salzmann... Il grande maestro delle luci, Hébertot mi ha presentato a quest'uomo rude (*sic*) presentandolo così: «Il precursore... l'inventore della scenografia di teli... l'ispiratore di Gordon Craig, di Reinhardt, di Appia... il maestro della scena a Hellerau... un grand'uomo».

Salzmann è silenzioso nella sua poltrona... Una testa violenta, tormentata, di caposquadra autodidatta. La bocca in sciabolata sotto il lichene di un baffo corto. Ma dei buoni occhi severi. Ha installato qui il suo sistema d'illuminazione, di schermi luminosi, di bilance verticali, di colonne di fuoco. E contempla il risultato: una foresta di Brocéliande, dei tronchi come tube d'organo che salgono all'assalto di fogliami immaginari, un chiaroscuro di cattedrale, e laggiù, a una profondità sconosciuta, il limitare blu e notturno della grande foresta.

E Henri-René Lenormand scrive sul periodico mensile «Choses de Théâtre», n. 4, gennaio 1922, a proposito dei meriti da attribuire individualmente, al di là della stretta collaborazione nella «triade» al Théâtre des Champs-Élysées: «Un trionfo completo che ha ricompensato lo sforzo originale del regista, M. Salzmann, grazie al quale abbiamo potuto vedere per la prima volta il poema di Maeterlinck immerso nell'atmosfera che gli si conviene». La *raffinatezza del gusto* e la *padronanza tecnica* di M. Salzmann sono assolutamente sopra le righe. Tra le sue molte invenzioni brillano: «Questa foresta da sogno i cui tronchi d'albero non sono altro che nastri di tela che cade dai fregi, questi piani in lontananza che vibrano di una luminosità trasparente e sfumata, questi interni delimitati dalla fremente muraglia di stoffa, queste scene in primo piano inquadrare da due meravigliose colonne di luce chiara». Poi, Lenormand lo elegge: «Questo ricercatore, fratello spirituale dei Gordon Craig, dei Gémier, dei Pitoëff, dei Baty». Subito dopo suggerisce la portata del rinnovamento attuato dalla sua messa in scena: «Il giorno in cui le opere di Wagner saranno allestite con questo spirito [...] assisteremo a una resurrezione dello stesso tipo».

Sfortunatamente, sul piano della recitazione non può dirsi altrettanto: «È un peccato che gli attori che agivano tra queste scenografie non realistiche siano rimasti spesso schiavi della convenzione che chiamano verità»<sup>29</sup>.

È interessante ripercorrere con M. Pierre e il suo *Les Premières – Théâtre des Champs-Élysées*, articolo apparso su «Paris-Midi» del 2

<sup>29</sup> H.-R. Lenormand, «*Pelléas et Mélisande*» au Théâtre des Champs-Élysées, «Choses de théâtre. Cahier mensuel de notes d'études et de recherches théâtrales», n. 4, Janv. 1922, pp. 234-235 (Dép. des Arts du Spectacle, BnF, Coll. Rondel).

dicembre 1921, le tappe della messinscena: dopo la prima nel 1893, svoltasi in un'atmosfera di tempesta – «*c'était le beau temps du symbolisme*» –, «la guerra era aperta tra gli esteti e l'oncle Sarcey», e nuova battaglia ci fu per e contro Claude Debussy (che compose le musiche) nel 1902, all'Opéra-Comique, per non parlare della querelle tra l'autore e il compositore, tra i quali vi furono degli screzi per una questione d'interpretazione.

E una delle ragioni dello scarso apprezzamento di questo allestimento risiede appunto nell'assenza della musica, di fronte alla quale alcuni critici si «arresero» nel loro approccio alla messa in scena.

Pierre esprime infatti un forte disorientamento per l'assenza della musica di Debussy, il quale, affermando il suo genio e la sua arte, ha siglato in modo indelebile l'opera di Maeterlinck con la propria firma. Quindi, ne deduce Pierre, senza l'accompagnamento musicale di Debussy, nessun allestimento di *Pelléas et Mélisande* è seriamente concepibile. E non è possibile andare oltre, pur riconoscendo qualche merito a Mme Renée-Dahon per l'interpretazione di Mélisande.

«L'ascolto mozzato»<sup>30</sup> nell'aspettativa disattesa di critici e di parte del pubblico fa riferimento a un quadro interpretativo fermo al riconoscimento e all'ammirazione del genio del compositore francese<sup>31</sup>, ma tutto sommato alquanto estraneo all'innovazione poderosa apportata dagli autori di questa messinscena. Non a caso, nessuno dei loro nomi appare nelle cronache sopraccitate.

È possibile ravvisare e distinguere due atteggiamenti nella critica: una parte, maggioritaria, è concentrata sugli elementi «mai visti prima d'ora» sulle scene francesi – l'ingegnosa primizia; un'altra, invece, di tendenza più conservatrice, ignora (o finge di ignorare) chi era a capo del progetto, le tre personalità «d'eccezione», e occupa il ruolo che fu dell'*oncle* (Francisque) Sarcey, nell'inno al passato, alla gloria della «cara, vecchia musica» di Debussy.

Di fronte a una scena spogliata della scenografia dipinta (e finta), privati anche della musica, non tutti i critici compresero la portata (e la direzione) di questa *Pelléas et Mélisande*. Alcuni preferirono limi-

<sup>30</sup> Anche in un'altra cronaca, non firmata, si dice: «...gli spettatori, loro malgrado, talmente abituati a vedere gli eroi del dramma calati nell'atmosfera musicale di Debussy, ascoltavano un'orchestra immaginaria e sembravano attendere che da un momento all'altro Pelléas cantasse». Coll. Rond, *Art. critiques*, cit.

<sup>31</sup> Che, scrive E. Mas, «donava [...] il suo significato completo ed elevava la pièce al livello di un capolavoro».

tare lo sguardo su ciò che non c'era, piuttosto che su ciò che era assolutamente rivoluzionario.

Altri articoli, pur rimanendo generici e vaghi nella descrizione della scena (...*un fondale illuminato ad arte*), registrano l'impressione, non indagata oltre, ma profonda, prodotta da alcune scene: della fontana; della finestra; della grotta sul bordo del mare; la morte di Pelléas, di un tragico sobrio e pieno di grandezza; la morte di Mélisande, di una serenità misteriosa, al centro delle ombre inginocchiate dei servi<sup>32</sup>.

Quale fu il movimento scenico degli attori?

Interessante quello che si ricava a tal proposito da un articolo di Jane Catulle-Mendès<sup>33</sup>:

l'impossibilità, in questa ombra, di distinguere i volti degli interpreti che, quasi sempre, non apparivano che di profilo. [...] Mme Renée-Dahon è una Mélisande infantile e deliziosa di cui ci si rammarica di non poter vedere i grandi occhi nostalgici. La sua finezza, la sua voce cristallina ed evocatrice, la sua sembianza di piccola fata umana l'hanno fatta applaudire. M.P. Blanchar è un attore poetico di primo piano per l'intelligenza dell'atteggiamento, il senso del ritmo, la dizione naturale che si arricchisce di pensiero e d'altro.

I costumi furono curati da M.L. Granier. Albert du Moulin nel suo *Les Élégances Théâtrales aux Champs-Élysées*<sup>34</sup> li descrive con entusiasmo e accuratezza:

I venticinque e più costumi che richiede la *pièce* di Maurice Maeterlinck sono stati concepiti con un gusto e un'originalità perfetti. Il vestito di Mélisande (Dahon) in velluto verde alla moda su cui si stende la lunga capigliatura bionda, come il vestito di tessuto oro stile Medioevo sono di un'intensa poesia. Il vestito della Regina (Neith Blanc), in tessuto grigio, con lunghe maniche di velluto violetto, senza tralasciare l'acconciatura di velo bianco; il costume di Pelléas (P. Blanchar), blu e ... il costume del Re (E. Menaud), in tessuto corallo, con un cappotto di seta bianca bordata nero e con l'orlo di pelliccia; infine le grandi cuffie dei servi sono veramente molto artistiche.

Georges Bourdon, nel suo articolo «*Pelléas et Mélisande*» au

<sup>32</sup> Dall'articolo apparso su «*Débats*» del 3 dicembre 1921, *Théâtre des Champs-Élysées*, «*Pelléas et Mélisande*» di Gustave Fréjaville, in Coll. Rond, *Art. critiques*, cit.

<sup>33</sup> Coll. Rond, *Art. Critiques*, cit.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

*Théâtre des Champs-Élysées* in «Comœdia» del 3 dicembre 1921, così descrive l'effetto dell'arte di Mlle Renée-Dahon: «*c'est le mystère, le silence, la timidité, c'est cet air d'innocence et de transparente pureté qui fait la petite Mélisande*»<sup>35</sup>.

E, ancora, sulla direzione degli attori: «È chiaro, del resto, che una mano autoritaria ha felicemente diretto la messa in scena e i movimenti».

Nozière su «Avenir» del 3 dicembre ricostruisce l'intero quadro scenico per lo sguardo dello spettatore:

Il pavimento della scena sopraelevato e digradante, tramite una scalinata di pochi gradini, verso la ribalta. Un sipario preso in prestito alla tappezzeria di Bayeux dà al pubblico l'impressione leggendaria: è la copertina del libro che ci accingiamo a sfogliare. A destra e a sinistra della scena, in primo piano, due cilindri salgono fino al soffitto della sala, colonne che s'illumineranno per rischiarare la scena. Colonne di fuoco bianco, di fuoco verde, di fuoco rosso, di fuoco blu.

Quando il sipario verrà alzato, dei giochi di luce ci riveleranno una foresta stilizzata e sintetica, o delle profondità misteriose. Talvolta, si vede solo la metà della scena.

Ed ecco lo sguardo di uno spettatore «d'eccellenza» che, in *L'art des lumières*<sup>36</sup>, pubblicato il 4 dicembre 1921, ci fa vedere con i suoi occhi l'effetto delle luci di Salzmänn in questa *mise en scène*:

Vediamo qui applicata, forse per la prima volta su un grande palcoscenico francese, l'idea della scena creata dalle luci. Quest'idea non la conosciamo che attraverso i libri, quelli di Gordon Craig per la precisione.

Le scene di *Pelléas et Mélisande* sono di un russo celebre nel suo Paese e conosciuto altrove, M. Salzmänn.

Quando il sipario [...] è aperto da una teoria di servi in nero, vediamo la scena sopraelevata da alcuni gradini. Così, quando il sole tramonterà, potrà scendere veramente dietro l'orizzonte. Da ogni lato del proscenio una colonna di luce, bianca o blu, secondo l'ora, ingrandisce ancora il quadro vuoto.

Le scene? Due piani di teli neri possono aprirsi a metà; delle sagome di alberi neri quando occorrerà una foresta; il minimo di accessori realisti (pozzi, torre, letto). Poi delle luci. Talvolta, al di sopra del pavimento scuro, non ci sarà nient'altro nella grande scena, intorno ai personaggi, che un'estesa superficie luminosa.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

L'illuminazione, nelle pieghe dei teli semischiusi, dà perfettamente l'impressione di una grotta senza fine. L'illuminazione, ancora, sensibile alle sfumature, può variare come gli stati d'animo dei personaggi.

E il fondale? Non ho visto alcun fondale. Per la prima volta i miei sguardi al teatro non sono stati mai limitati da un muro davanti al quale sia stata messa della pittura: per la prima volta ho avuto l'impressione dell'infinito del mare e della foresta senza limiti. Così come l'eliminazione degli accessori mi ha dato, meglio delle cartapeste realiste, la sensazione di un paesaggio *vero*<sup>37</sup>.

Meglio che altrove, dunque, qui misuriamo la portata dell'innovazione del sistema d'illuminazione Alexandre Salzmann in teatro: eliminazione del fondale dipinto, delle scenografie costruite in cartapesta (false), e creazione di una luce diffusa, che, negli elementi modulabili dello spazio scenico – le due scene (la grande e la piccola), le due scalinate e il sistema di teli mobili – trova i propri partner, gli elementi complementari alla sua azione creatrice della scena, non di fregio più o meno prezioso. Annullando i confini materiali del palcoscenico (e allo sguardo dello spettatore seduto in platea la visione del fondale dipinto, o delle scenografie artificiali), Salzmann dà vita, modella un nuovo sguardo, ri-creando la natura, artificiale, in scena, dando la sensazione, questa non artificiale, ma autentica, del paesaggio «vero».

Gli spettatori, illustri e non, di *Pelléas et Mélisande* sono quindi per la prima volta di fronte a una scena creata per intero dalle luci: Salzmann, come nella collaborazione *à trois* con Appia e Dalcroze all'Istituto di Hellerau, trova, a distanza di circa dieci anni, nel duo Hébertot/Lugné-Poe le due personalità «d'eccezione» con cui poter agire in un meccanismo perfetto, in una collaborazione che produce uno spettacolo che fece eco e scalpore nella Parigi dei primi anni '20, e che venne consacrato dalla stampa (ad esempio, Adolphe Aderer su «Temps» del 4 dicembre 1921 scrive: «una perfetta manifestazione d'arte; M. de Galtzmann (*sic*) è riuscito a produrre degli effetti di colore di una bellezza sorprendente»<sup>38</sup>).

Vera arte, dunque, ovvero vita ri-creata ad arte per la scena: su «Le Figaro», nell'articolo pubblicato il 4 dicembre 1921, Maxime Girard dichiara

Il senso dell'interpretazione [di *Pelléas et Mélisande*] è nuovo. Qui l'a-

<sup>37</sup> Coll. Rond., *Art. Crit.*, cit. Il corsivo è nel testo.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

spetto profondamente umano dell'opera sembra aver prevalso su ciò che vi è di simbolico. I personaggi, il loro gioco, si sono avvicinati. Sono entrati nella vita, se non proprio nella vita quotidiana.

Ma essi non perdono nulla del loro *valore*<sup>39</sup>. Rimangono ciò che l'autore ha voluto che siano quando ha scritto *Pelléas*. Reali, vivi, conservano ciò che fa la loro bellezza: essere come una specie di universalizzazione. La messa in scena è qui d'altronde a sottolineare questo doppio carattere. Il sipario ci avverte che i costumi sono ispirati dalle tappezzerie della regina Matilde, ed ecco i personaggi [storicamente] collocati. Tuttavia, grazie a un'ingegnosa disposizione di teli mobili, la scenografia è semplificata fino a diventare ciò che i cornici chiamano, credo, un *pas-partout*. Niente cartapeste, né portanti, o tele dipinte. Niente – o pochissimo. Ho già detto che i teli mobili, assecondando l'intimità più o meno grande che l'azione implica, accrescono o riducono il palcoscenico. [...] Ma gli alberi della foresta saranno dei nastri calati da assicelle. Non avranno affatto quel rilievo minuzioso e artificiale, quelle colorazioni rosa o malva alle quali siamo abituati. Eppure non sono privi di colori. L'illuminazione, al contrario, serve a far vivere questa scenografia. *Ed è, sembra, l'originalità di questa messa in scena*<sup>40</sup>. Da voci avevamo appreso che M. Jacques Hébertot aveva acquisito il brevetto di un ingegnere (*sic*), M. de Salzman, che, utilizzando solamente lampade blu o bianche, pretendeva di ottenere tutte le sfumature del prisma.

Noi eravamo scettici [...] Ma questa prima esperienza ci ha sorpresi. Tuttavia, i tecnici ci metteranno al corrente di cosa pensare dei risultati pratici di questa invenzione. Constatiamo solamente, noi che siamo solo il pubblico, che essa permette di modificare la luce sulla scena, oppure nella sala, con dei chiaroscuri (sfumati); di ottenere degli effetti che, dopo questo primo incontro, ci hanno affascinato. Noi abbiamo applaudito, alla dolcezza di questi passaggi, all'effetto che producono a piacimento di colui che «dà la corrente», a delle scene di tonalità così differente<sup>41</sup>.

Antoine, nel suo articolo del 3 dicembre 1921, scaglia un attacco «realista» contro la messa in scena di Hébertot, dall'attività infaticabile, e ricorda che le rappresentazioni di *Pelléas*, date al teatro Bouffes-Parisiens, produssero un'impressione profonda nel 1893. Al contrario, la ripresa a distanza di trent'anni, secondo lui, non ha superato la prova.

Nell'insieme, lo spettacolo fu ascoltato con più rispetto che entusiasmo. Hanno mescolato, per la messa in scena, i procedimenti di Gordon Craig,

<sup>39</sup> Il corsivo è nel testo.

<sup>40</sup> Il corsivo è mio.

<sup>41</sup> Coll. Rond, *Art. Crit.*, cit.

quelli di Max Reinhardt, le scalinate di Gémier, i semi-teli utilizzati per *Lear* e altre *pièces* shakespeariane. L'insieme non produce affatto un gran risultato, poiché questo processo di semplificazione mi sembrò precisamente il contrario<sup>42</sup> di quello che sarebbe necessario. Non c'è un'opera più continuamente «descrittiva» di questa; in ogni momento, i personaggi «designano», «mostrano»<sup>43</sup>, degli esseri viventi e delle cose, il mare, la campagna; si parla sempre di porte, di finestre, e sembra che il compito di realizzare degli ambienti e un'atmosfera non sia imposto mai in modo più forte che da parte del testo stesso.

Non intendo predicare un realismo in senso stretto, ma, se non si vuole «mostrare», bisognerebbe almeno «suggerire».

Ora, a parte il primo quadro, dove viene impiegato uno sfondo molto evocativo di alberi tagliati, contro un cielo illuminato, che viene da Gordon Craig, tutto il resto dello spettacolo si è sviluppato tra immense tele grigie senza stile e senza carattere [...] Al contrario, la recitazione è stata estremamente onorevole...

Sulle pagine dei quotidiani e settimanali dell'epoca, intorno a *Pelléas et Mélisande* si creò una polemica tra i nuovi sperimentatori, divisi su due fronti, il «realismo» di Antoine e del suo Théâtre Libre, e la modernità delle scelte, controcorrente e audaci di Lugné-Poe, il fondatore del Théâtre de l'Œuvre<sup>44</sup>. La critica (negativa) del primo, nel tentativo di ricondurre tutto ciò che si vedeva in scena al già noto e sperimentato altrove (sulle tavole del suo Théâtre Libre, ad esempio!) da altri innovatori (ecco che ritorna Gordon Craig!), dimostra, se rovesciata come un guanto, quanto il procedimento di Salzmann fosse realmente nuovo e mai visto prima sulle scene francesi, anche soltanto per il palese *j'accuse*:

Quanto alle luci, sono davvero spiacente di non aver riconosciuto niente di particolarmente nuovo; del resto, questa cornice è troppo vasta; le sor-

<sup>42</sup> Il corsivo è nel testo.

<sup>43</sup> Il corsivo è nel testo.

<sup>44</sup> La storia del Théâtre de l'Œuvre è stata recentemente oggetto di un'interessante e completa esposizione al Musée d'Orsay di Parigi (12 aprile-3 luglio 2005), dove un intero ambiente era dedicato alla celebre e contestatissima prima dell'*Ubu Roi* di Alfred Jarry del 10 dicembre del 1896, con lito e xilografie, fra le altre, di *Les Véritables Portraits de Père et Mère Ubu*, e il manoscritto autografo del prologo, pronunciato dall'autore quella sera stessa. Queste e altre illustrazioni, insieme alle straordinarie locandine e programmi illustrati delle stagioni del Théâtre de l'Œuvre e ai quadri per le scene, realizzati dal pittore e scenografo Édouard Vuillard, sono riprodotte nel catalogo della mostra: *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, Milano, 5 Continents Éditions, 2005.

genti di luce troppo lontane, perché i dispositivi, senza dubbio ingegnosi che furono utilizzati, abbiano potuto produrre tutto il loro effetto...

Ostilità, dunque, al riconoscere la presentazione di qualcosa di completamente inedito sulle scene teatrali francesi; anzi, vero e proprio ostracismo, attraverso il tradizionale metodo del «già visto, già fatto».

Partito lo strale, Lugné-Poe, l'interlocutore diretto, risponderà il 6 dicembre 1921. E le sue risposte sono affondi penetranti e precisi alle parole di Antoine.

La ripresa di *Pelléas et Mélisande* ha offerto una serata veramente buffa. Abbiamo visto i nostri parigini, i nostri uomini più competenti, esclamare: «Oh, Reinhardt ha fatto questo, Gémier ha fatto questo, io, io ho fatto questo!». Tuttavia, nessuno l'ha realizzato così perfettamente quanto Salzmänn, che ha ispirato «...Reinhardt, Gémier e... me<sup>45</sup>»!

E continua Lugné-Poe:

Volete dire che la messa in scena di Salzmänn era troppo importante per la cornice degli Champs-Élysées? Si può accettare questa restrizione, ma occorre ancora che qualcuno superi ciò che ha realizzato Hébertot; ora, fino a qui, nessuno ha osato nulla. Reinhardt, Gémier e io abbiamo rimasticato tutto ciò che Salzmänn ha fatto, e meno bene. Hébertot merita quindi dei rallegramenti per essersi rivolto all'uomo che passa per il maestro della luce nell'Europa intera. Molti di quelli che parlano di Gordon Craig non sarebbero capaci di dire dove hanno visto una dimostrazione realizzata del suddetto. Quindi, ho applaudito Salzmänn. [...] Se, dunque, ci troviamo di fronte a una rappresentazione riuscita, bando a gelosie e meschinità, riconosciamo il successo di Hébertot. Ho visto tutte le rappresentazioni di *Pelléas*, e questa è stata la migliore; anche in Germania e in Inghilterra non erano state così buone.

Prima, a proposito degli attori, le lodi sono per Mélisande, Mme Dahon, che «ha impersonato, più di chiunque altra prima di lei, la Mélisande del poeta, ed è stata anche l'anima di questo spettacolo sorprendente»<sup>46</sup>.

Sull'«Opinion» del 10 dicembre 1921, Claude Isambert, in «*Pelléas et Mélisande*» afferma che «l'estetica letteraria, molto avanti ri-

<sup>45</sup> Il corsivo è mio.

<sup>46</sup> Coll. Rond., *Art. Crit.*, cit., p. 47.

spetto all'estetica visuale, trova solo oggi l'atmosfera che conviene alle frasi pronunciate».

Apprezza, inoltre, «il modo ingegnoso, sobrio e soprattutto pieno di poesia in cui lo scenografo (*sic*), M. Alexandre de Salzmann, ha composto il quadro dell'azione. Dei grandi tendaggi grigi posti su piani differenti – che giocano in una luce saggiamente distribuita –, una foresta fatta di grandi nastri grigi, tesi dal pavimento agli archi a tutto sesto, uno sfondo trasparente come quello dei teatri di ombre dietro il quale non cambia nulla, salvo il colore dell'ora, scuro o chiaro»<sup>47</sup>.

Su «Action Française» del 5 dicembre 1921<sup>48</sup> la descrizione della scena raggiunge quasi toni lirici

per coprire o svelare tutta o parte della scena, dei grandi teli neri cadono o si aprono senza alcun rumore, e questo processo, applicato alla *pièce* misteriosa di M. Maeterlinck, sollecita l'immaginazione. La loro caduta molle e silenziosa di uccelli notturni, che sottolinea l'immensità del vascello degli Champs-Élysées, fa pensare a non si sa quale simbolo triste e segreto.

Riguardo l'assenza della musica di Debussy, che sembrò sconcertare così fortemente molti degli spettatori convenuti<sup>49</sup>, ecco cosa si

<sup>47</sup> Coll. Rond., *Art. Crit.*, cit., pp. 48-49.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>49</sup> A questo proposito, alcuni degli articoli riportano diversi elenchi di invitati, o spettatori illustri, presenti alla prima di *Pelléas et Mélisande*, tra i quali appaiono i nomi di (vedi l'articolo di Montboron): Mme Camille Aymard, M. André Antoine, M. Paul Abram, M.S. Arbellot, Mme Allaimby, Adolphe Brisson, Maxime Baze, René Blum, Barrère (il disegnatore), M. Jules Bertaut, Bib (il disegnatore), M. Benoît-Leon Deutsch, Saint-Georges de Bouhélier, J.-E. Bayard, M. Gabriel Boissy, M. e Mme de Brunhoff, M. Edouard Bourdet, M. Robert de Beauplan, M. e Mme Pierre Brisson, Mme Suzanne Adrien Bertrand, MM. Léo Claretie, Henri Clerc, Roger Cousin, Mlle Régina Camier, Mmes Henri Duvernois, Magdeleine Damiroff, M. Jules Delini, Mme Marfa Dhervilly, MM. Fasquelle, Gustave Fréjaville, Mlle Falconetti, Mme Fernand Gregh, M. Paul Granet, M. Paul Ginisty, Victor Goursar (il disegnatore), M. e Mme Jacques Isnardon, M. Joubé, Mme Marie Kalf, M. e Mme Jacques Lacour-Gayet, M. Pierre Laroze, M. e Mme Paul Largy, M. Michel Maurice-Lévy, M. H.R. Lenormand, Mme Mariette Lelières, Mlle Jacqueline Leclerc, Mmes Hélène Miropolsky, M. Anne Monet, MM. Paul Milliet, Alfred Mortier, Max Maurey, Manuel, Mathias Morhardt, Gérard Missaire, Mme Marie Marquet, Claude Mérelle, Comandante e Mme Millot, Mlle Mirella Marcovici, M. Nozière, Mme Lucile Nobert, Mme Jane Oudot, M. Léon Parsons, Mlle Paulette Pax, Mmes Maria Ricotti, Renée Ray, M. e Mme Achille Richard, M. Daniel Riche, M. e Mme Sert, MM. Edmond Sée, Paul Souday, Georges Schmidt, MM. Gustave Téry, Tenroc, Trébla, Mlle Tamary, MM. Maurice Varret, Raoul Viterbo, René Wisner, Miss Meg

dice sulla cronaca apparsa sulla «Gazette de Lausanne» dell'8 dicembre 1921:

La frase ha assunto ugualmente il suo pieno significato e ha conservato la sua autentica melodia. Aggiungete a ciò una messa in scena molto artistica che, invece di costruire la scenografia, la evoca, tramite un gioco molto abile di luci raffinate, su dei teli mobili. [...] Ma quello che è un difetto altrove, qui è una qualità.

Anche se il sistema d'illuminazione, che fu creato ad hoc per la Sala dell'Istituto Dalcroze in Germania, fu brevettato con nome e cognome del suo inventore, Salzmänn sperimentava senza sosta nel suo laboratorio «mobile», provando nuove tecniche di illuminazione e di «pittura» dei cosiddetti «trasparenti», sui quali proiettava le proprie lampade a luci blu o bianche.

L'immagine di una pista d'atterraggio di un aeroporto, illuminata – in notturna – sui due lati con file di piccole luci blu può dare l'idea di quali fossero gli effetti luminosi creati in occasione della messa in scena di *Pelléas et Mélisande*<sup>50</sup>.

Villars, Mme Zorelli. E di (vedi l'articolo di Jean Kolb): Mmes Madeleine Roch, Capazza, Jane Catulle-Mendès, Colette, Lombard, Lignereux, Georges e Charles Boyer, Ploch, Frère, Traversy, Tristan Le Roux, Camille Le Senne, de Montgout, Burguet, Marcel Achard, Savoir etc. E di (vedi l'articolo di Marcel Achard): MM. Edouard Herriot, Matéi-Roussou, Polsoudé, Brindejont-Offenbach, Simon Arbellot de Vacqueur, Jean Robenne d'Azcona, Léon Moussinac, Fernand Divoire, Debucourt, Camille Traversi, Max. Bas, Léon Ruth, Lucien Dubech, Chambreuil, Mme Servières, Noémi Scize, Pauline P..., Vanina, Camille Corney, Georges Casella, Claude Morelle, Mad. Guibert, Mary Marquet, Marise Querlin, Claire Prémore etc. (Coll. Rond., *Art. crit.*, cit.).

<sup>50</sup> Nel corso di una conversazione privata, il Dr. Alexandre De Salzmänn mi ha così descritto l'effetto del sistema d'illuminazione di Salzmänn.