

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Enrico Luzzi, *Mexico*, 2022

Anno XII, numero 24 – Novembre 2022
a cura di Aurora Egidio

Acting Archives Review

n. 24, novembre 2022

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Bent Holm (Università di Copenhagen), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Didier Plassard (Università di Montpellier), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Aurora Egidio, Salvatore Margiotta, Carla Russo, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Tutti gli articoli sono stati sottoposti a valutazione esterna double blind peer review, ad eccezione dei contributi di Aurora Egidio e Grigorij Služitel'.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

Sito: www.actingarchives.it

INDICE

ARTICOLI

- 1 Aurora Egidio, *Del teatro russo e dei suoi rapporti con tutti noi. Un numero monografico di «Acting Archives Review»*
- 11 Donatella Gavrilovich, *Vera Komissarževskaja e l'Internazionale del Dramma*
- 32 Vadim Ščerbakov, *Note sulla scuola di recitazione di Mejerchol'd*
- 54 Livia Di Lella, *Dal romanzo alla scena: l'adattamento di Jacques Copeau dei Fratelli Karamazov*
- 89 Federica Mazzocchi, *Fra i ciliegi di Čechov. Luchino Visconti al Teatro di Roma (1965)*
- 131 Michaela Böhmig, *Uno sguardo ai Teatri-studio di Mosca negli anni della perestrojka (Appunti presi dal vivo, impressioni personali, ricordi, vecchie riviste)*

MATERIALI

- 162 Grigorij Služitel', *Un paio di parole sul teatro russo contemporaneo*

Aurora Egidio

Del teatro russo e dei suoi rapporti con tutti noi. Un numero monografico di «Acting Archives Review»

Il progetto del presente numero di «Acting Archives Review» è nato nella primavera del 2022, poco dopo lo scoppio della guerra in Ucraina. Erano giorni in cui veniva soppresso un seminario dedicato a Dostoevskij, dai repertori italiani veniva cancellata la messa in scena del *Lago dei cigni* di Čaikovskij e da più parti si levava l'invito a boicottare la cultura russa, definita addirittura "tossica", identificata senza mezzi termini con l'imperialismo violento e aggressivo del governo invasore. L'onda di rifiuto che investiva il patrimonio culturale russo si diffondeva in Europa e nel mondo, percepita con smarrimento da studiosi slavisti che con le loro ricerche e il loro lavoro avevano contribuito a favorire conoscenza, creando una rete di comunicazione e scambi impensabile negli anni della cortina di ferro, una conquista che si rivelava fragile, oltre ogni aspettativa.

Intellettuali e studiosi russi, d'altro canto, si ritrovavano in una condizione di inatteso isolamento, pervasi per di più da un inevitabile senso di colpa per la distruzione di cui il loro paese era artefice, loro malgrado coinvolti in un conflitto di cui avevano segnalato le preoccupanti premesse.

Ci è sembrato allora necessario ritessere relazioni, ri-narrare il teatro russo, rammentando attraverso fatti, esperienze e scelte artistiche l'impatto che la cultura teatrale russa ha avuto nel panorama internazionale.

La relazione fra la Russia e il contesto internazionale, per altro, non è mai stata lineare, oscillando nel tempo fra dialogo e chiusura, curiosità e rifiuto. Nel Settecento il mondo occidentale diviene oggetto di imitazione e fonte di ispirazione, grazie soprattutto alla politica di Pietro il grande che, platealmente, con la fondazione di Pietroburgo sul mar Baltico, apre una "finestra sull'Europa", imponendo, non senza contrasti interni, usi e costumi d'importazione. Il processo di occidentalizzazione avviato dallo zar si intensifica durante il regno di Caterina la grande, che orienta la Russia verso la cultura illuminista francese e il classicismo, imprimendo una forte impronta alle arti e all'assetto sociale.

I malumori innescati da questo mutamento imposto dall'alto, gradito alle classi più elevate, ma mal tollerato dagli strati più bassi della popolazione, trovano una compiuta espressione e una solida teorizzazione nel primo Ottocento nella corrente degli slavofili, che si contrappongono con fierezza e piena consapevolezza del proprio retaggio culturale alla corrente degli

occidentalisti. Il concetto di *sobornost'*, promosso dai primi, nella visione di un recupero del senso comunitario degli antichi Slavi, e dei principi di amore, armonia e verità, ritenuti fondanti della loro società, viene posto idealmente sotto l'egida della chiesa ortodossa e di un regime autocratico, l'unico in grado di garantire l'attuazione di tali principi. L'Occidente, ai loro occhi, è l'incarnazione di valori distorti, come l'individualismo e la discordia, e non un modello a cui tendere per superare una presunta arretratezza.¹

Il conflitto intellettuale fra occidentalisti e slavofili, che innerva le arti e il pensiero del tempo, si irradia nei secoli successivi e non è difficile cogliere un riflesso deterioro dell'orgoglio nazionalista nella Russia contemporanea, nel rinnovato sodalizio fra chiesa ortodossa e autocrazia, che recupera in termini artefatti valori come la famiglia, l'integrità culturale e l'ordine sociale.

Questo in generale. Per quanto riguarda il teatro è fondamentale considerare l'impatto potente esercitato sulla cultura europea dalla cultura teatrale russa, inizialmente sollecitata da influssi stranieri, ma ben presto capace di rendersi portatrice di una proposta forte, saldamente inserita nel contesto internazionale. Fin dal primo Ottocento la scena russa definisce la sua identità, si autodetermina, assistendo alla nascita di una critica attenta e consapevole, celebrando l'apogeo della carriera di Michail Ščepkin e il suo nuovo stile attorico, vivo esempio sulla scena del Malyj teatr di Mosca, assimilando la drammaturgia di Nikolaj Gogol' e Aleksandr Ostrovskij, orientata all'elaborazione di un linguaggio realistico dai tratti originali. Sul finire del secolo il teatro russo si inserisce così a pieno titolo nel discorso comune europeo, con esperienze note, ed altre sommerse, ma non meno rilevanti. Sullo sfondo di una miriade di circoli e teatrini, antagonisti della languente scena imperiale, si staglia ad esempio la sperimentazione dell'Opera Privata di Savva Mamontov, fucina di artisti che, attraverso un lavoro inedito sugli allestimenti, realizza compiutamente il principio della sintesi delle arti, divenendo un modello ispiratore per il teatro drammatico e lirico negli anni a venire.

Ma è nel 1898, con la fondazione del Teatro d'Arte di Mosca, che si avvia una delle avventure più celebri e celebrate del teatro russo. Il nuovo nucleo artistico, ispirato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, offre alla scena contemporanea un modello di regia, un rivoluzionario stile di recitazione, ma soprattutto la concezione di una compagnia-comunità che, nella condivisione delle intenzioni profonde di un progetto, è in grado di svelare la potenza di una drammaturgia apparentemente scialba e poco interessante, come quella čechoviana, in un primo momento incompresa

¹ Per una sintetica ma efficace ricostruzione della controversia fra occidentalisti e slavofili cfr. D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, pp. 23-26.

dallo stesso Stanislavskij, diligente, ma poco convinto redattore del libro di regia.

Le opere di Čechov, interpretando il rivolgimento di fine Ottocento, pongono questioni difficili da maneggiare, un sottotesto da rintracciare, un personaggio complesso e stratificato, dotato di subconscio, animato da sentimenti spuri e inestricabili. «Il loro fascino – scrive Stanislavskij molti anni dopo nella sua autobiografia artistica *La mia vita nell'arte* - sta in qualcosa non traducibile a parole, ma che è nascosto sotto di esse o nelle pause, negli sguardi degli attori, nella manifestazione del loro sentimento interiore»².

Nell'intuizione registica di Stanislavskij, sorretta dalla pregressa e solida formazione meinengiana, gli oggetti inanimati, i suoni, gli scenari, le immagini che creano gli artisti prendono vita, riverberando il mondo interiore dei protagonisti. Dal fertile incontro fra la nuova drammaturgia e l'incipiente regia nasce uno stile inedito, il realismo psicologico, che diventa cifra distintiva del Teatro d'Arte e si proietta sui drammi čechoviani, anche sulle scene internazionali, in un binomio inscindibile.

È questo uno dei temi qui dibattuti nel saggio di Federica Mazzocchi, dedicato alla messa in scena del *Giardino dei ciliegi* realizzata da Luchino Visconti nel 1965 al Teatro Stabile di Roma, diretto da Vito Pandolfi. La scelta di un autore russo per inaugurare un teatro italiano appare già discutibile, soprattutto agli occhi di alcuni critici tradizionalisti che «storcono il naso», come precisa Mazzocchi, e tuttavia è motivata dalla necessità di sostituire il programmato *Troilo e Cressida* di Shakespeare, rappresentato l'anno prima allo Stabile di Genova da Luigi Squarzina.

Ma è la lettura del dramma ad apparire particolarmente inusuale. Visconti si allontana dalla visione crepuscolare di Čechov, dai mezzi toni, le attese, i languori desunti dalla lezione stanislavskijana, che pure il regista conosce bene. *Il Giardino dei ciliegi* non è infatti il suo primo approccio a Čechov e al modello del Teatro d'Arte. Già nel suo film *Ossessione* del 1943 si era ispirato al dottor Dorn del *Gabbiano* per delineare il personaggio dello Spagnolo. E nel 1952 aveva intrapreso la preparazione di *Tre sorelle* lavorando su documenti, carteggi, immagini di scena degli allestimenti stanislavskijani e sulle biografie di Čechov e Stanislavskij. Figura chiave, in questa operazione di studio e raccolta di fonti rare, è Gerardo Guerrieri, *Dramaturg* e traduttore, fine conoscitore della cultura russa, che invita il regista ad una rilettura della poetica čechoviana, a dimostrare che Čechov è fatto «di carne», e che non bisogna temere di melodrammatizzare troppo, di rivelare gli istinti, anche violenti, dei suoi personaggi. Visconti allora compie un'azione stratificata: conoscere Stanislavskij, per superare il suo esempio e ritornare così alle ragioni più profonde del drammaturgo, che

² K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, Firenze, La casa Usher, 2020, p. 237.

avrebbe voluto fare del suo *Giardino dei ciliegi* una farsa e non una tragedia. Il tema del crollo esistenziale e sociale si accende così, nella messa in scena viscontiana, di accenti meno tragici, stemperati dall'inconsapevolezza dei protagonisti, ed è vivificata da gesti, ritmo e corpi che scalzano pause e silenzi e imprimono un nuovo carattere alla drammaturgia di Čechov, offrendo un modello alternativo a quello stanislavskijano. Preziose, per verificare la qualità peculiare dell'allestimento viscontiano, sono le tracce audio e le foto di scena del *Giardino dei ciliegi*, custodite nel Fondo Gastone Bosio del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, che Federica Mazzocchi presenta a corredo del saggio, fornendole di didascalie, integrate dalle note manoscritte dal copione di Rina Morelli, interprete di Ljubov' Ranevskaja, consentendo così al lettore di seguire nelle scene principali la costruzione dello spettacolo.

Lo sguardo dello straniero, che attraverso un'indagine attenta e sensibile, è in grado di rintracciare la natura autentica dell'opera di un autore russo è il filo conduttore anche del saggio di Livia Di Lella, dedicato alla riduzione teatrale dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij realizzata da Jacques Copeau nel 1911. È noto come Copeau, allora critico letterario e direttore della «Nouvelle Revue Française», si avvicini al teatro proprio attraverso questa operazione, che gli fa comprendere le potenzialità della scena, inizialmente rifiutata perché espressione di un'arte insincera e commerciale. La prospettiva adottata da Di Lella nel suo saggio, che si avvale di documenti attinti dal fondo Copeau della Bibliothèque Nationale de France, immette un altro elemento di interesse nella ricostruzione della vicenda. Sollecitato da André Gide, Copeau legge il romanzo di Dostoevskij in due differenti, ma ugualmente disinvolute traduzioni francesi: quella di Halpérine-Kaminsky e Maurice del 1888 e quella di Bienstock e Torquet del 1906.

Nella prima versione i traduttori, legittimati dall'opinione diffusa in Francia che cataloga Dostoevskij come un autore complesso, disordinato e "barbaro", trattano il testo con un principio di autorialità, semplificando, riducendo, eliminando pagine ritenute inessenziali e fuorvianti, in nome di una maggiore fluidità e comprensibilità delle dinamiche interiori dei personaggi. Il romanzo, mutilato di digressioni ed episodi secondari, è snaturato della sua originaria tecnica narrativa e persino fornito di un epilogo assente nell'originale. Meno dispotica la traduzione successiva, che ripristina almeno la primitiva scansione in capitoli e libri e ne conserva i titoli, operando però una sintesi interna alle singole sezioni e sfoltendo le descrizioni.

A dispetto delle traduzioni francesi disponibili, che costituiscono un'anomalia rispetto al contesto europeo in cui, particolarmente in Germania e in Inghilterra, il romanzo dostoevskiano viene tradotto con cura e rispetto dell'originale, Copeau è in grado di intuire il potenziale del testo e di coglierne la qualità drammatica, realizzando, attraverso

un'ibridazione delle due traduzioni, una riduzione che restituisce appieno la peculiarità dell'opera e la natura controversa dei personaggi. Copeau nella sua riscrittura teatrale proietta l'interiorità dei personaggi attraverso azione e mimica, movimenti scenici che si sviluppano secondo forze centrifughe e centripete, espressione di fuga e scontro. E lavora sull'idea di soglia, luogo di sospensione, confine labile.

Il lavoro da lui predisposto si concretizza sul palcoscenico del Théâtre des Arts nel 1911, ma, come racconta Di Lella, fino al 1921 subisce altri rimaneggiamenti, dettati dalla progressiva esperienza registica, che amplifica la necessità di uno spazio concepito in funzione degli attori e di una scena sempre più scarnificata. Copeau, nella sua mutata identità da detrattore del teatro a padre fondatore della regia europea, continua dunque a rielaborare un progetto nato da intenti artistici, ma anche divulgativi, funzionali a diffondere un autore e una cultura recepiti inizialmente in maniera parziale e distorta.

Un caso esemplare dell'apertura verso l'esterno della cultura teatrale russa, del desiderio di tessere relazioni e stabilire contatti proficui oltrefrontiera viene invece ricostruito nel saggio di Donatella Gavrilovich, dedicato alla tournée compiuta negli Stati Uniti da Vera Komissarževskaja nel 1908. La decisione di oltrepassare l'oceano con la sua compagnia arriva nel 1907, dopo la rottura del sodalizio artistico con Mejerchol'd, e da più parti si ascrive la scelta a impellenti necessità economiche o a un generico desiderio di novità.

L'attrice, del resto, più di ogni altra ha saputo cogliere il tempo del cambiamento, fondando il Teatro Drammatico, sperimentando nuove forme, instaurando un diverso rapporto con il pubblico, non più spettatore da ammaliare, ma popolo da formare, nella sua coscienza civile. Sensibile alle problematiche sociali, alla questione femminile, la Komissarževskaja vive il suo lavoro come una missione, volta a rintracciare il senso più profondo dell'esistenza. Andare verso gli Stati Uniti è un modo per volgersi verso il Nuovo Mondo (*Novyj Svet*) ma anche verso una nuova luce (*svet* in russo ha la doppia accezione di mondo e luce). Attraverso articoli dell'epoca e dichiarazioni dell'attrice, Gavrilovich dimostra che la Komissarževskaja era mossa dal bisogno di conoscenza. Promuovere la propria arte presso il pubblico statunitense poteva gettare le basi per una futura cooperazione russo-americana, una sorta di Internazionale del dramma, fondata sull'universalità del dramma stesso. Il progetto, ambizioso e visionario, rimane inattuato, ma la tournée rimane il tentativo più significativo nella carriera della Komissarževskaja di costruire il dialogo fra culture diverse attraverso l'arte e la bellezza, l'indicazione di un percorso praticabile.

Poco dopo intercettare il cambiamento, anticipare i tempi, con lo scoppio della rivoluzione nel 1917 e l'avvento della nuova era diventa in Russia

un'urgenza, estetica e politica. Costruire il mondo futuro, improvvisamente vivo e possibile, equivale a ripensare l'uomo, progettare il teatro richiede la formazione di un attore nuovo, specializzato, consapevole delle sue potenzialità espressive. Con questo intento in quegli anni viene messa a punto la biomeccanica di Mejerchol'd, che ha tuttavia radici lontane. Il saggio di Vadim Ščerbakov ricostruisce la lunga fase di elaborazione del sistema attorico mejerchol'diano, che trova le sue premesse nella sperimentazione condotta nello Studio di via Borodinskaja, fondato nel 1913 a Pietroburgo, ma che passa anche attraverso l'esperienza personale vissuta come giovane interprete al Teatro d'Arte di Mosca, al fianco di Stanislavskij. Attraverso documenti e testimonianze rare, Ščerbakov racconta le prove d'attore del giovane Mejerchol'd, la sua capacità di interpretare il nuovo ruolo di nevrastenico utile alla drammaturgia di fine secolo, particolarmente a quella čechoviana, e l'attitudine ad imprimere un taglio originale ai suoi personaggi, venati già di grottesco.

In seguito negli anni Dieci, dopo l'esperienza simbolista e la formulazione del teatro della convenzione, Mejerchol'd comprende l'importanza di educare l'attore del nuovo teatro di regia a mantenere la propria libertà creativa all'interno di una partitura prefissata. Il lavoro nello Studio di via Borodinskaja, svolto con la collaborazione di Vladimir Solov'ev, si ispira alla Commedia dell'Arte e ad un'idea di improvvisazione che è principalmente propensione a creare su una base solida, capacità di invenzione e adattamento ad ogni situazione. Con lo scoppio della rivoluzione, la sua ricerca intorno all'attore perde i contorni laboratoriali assunti nello Studio, che viene chiuso, e assume i caratteri di un progetto pedagogico sperimentale, strutturandosi in due diverse iniziative. La prima è intrapresa a Pietrogrado, fra il 1918 e il 1919, nell'ambito dei KURMASCEP, Corsi di arte della messa in scena; la seconda è avviata a Mosca, fra il 1921 e il 1922, dopo la chiusura del Teatro RSFSR-I, e si dirama all'interno dei GYVRM, Laboratori superiori teatrali statali di regia, lungo due obiettivi quasi antitetici: educare istruttori utili a coordinare l'attività creativa dilettantistica delle masse proletarie ed elaborare il sistema biomeccanico di recitazione. L'attività pedagogica di Mejerchol'd, inglobata poi nel neonato GITIS, l'Istituto Statale di Arte Teatrale, approda infine nella struttura indipendente dei GEKTEMAS, Laboratori teatrali statali sperimentali. Tracce consistenti e significative della sperimentazione intorno alla biomeccanica, compiuta da Mejerchol'd fra il 1921 e il 1929, sono emerse nei documenti raccolti da Oleg Fel'dman e pubblicati nel 2022 nel volume *Vs. Mejerchol'd. Loskuty dlja kostjuma Arlekina* [*Vs. Mejerchol'd. Toppe per il costume di Arlecchino*]: trascrizioni e appunti di conferenze scritti da vari ascoltatori, resoconti dei giornali su interventi e discussioni pubbliche, lettere e prospetti di progetti scientifici. Da questi preziosi documenti Vadim Ščerbakov, che ha curato il volume e portato a termine il

progetto editoriale dopo la scomparsa di Fel'dman, attinge nella parte finale del suo saggio per evidenziare l'importanza della eccitabilità (*vozbudimost'*) nel sistema biomeccanico.

L'attore deve essere in grado di reagire psichicamente ad una condizione fisica o ad un compito preciso, in maniera diretta, immediata ed efficace. Se non è fornito naturalmente di questa dote, può e deve affinarla attraverso il training.

L'eccitabilità riflessa, che corre in filigrana nei materiali citati, è l'esito postrivoluzionario di un concetto già enunciato negli anni Dieci, "l'anima allegra", adattato al nuovo tempo, laico e materialista. È un tempo che Mejerchol'd sa interpretare da assoluto protagonista, con incarichi ufficiali e una partecipazione diretta alla riorganizzazione del comparto teatro. Eppure, nel difficile rapporto che si è intrecciato fra arte e potere nella storia russa, Mejerchol'd è una delle vittime più illustri, caduto sotto la scure delle purghe staliniane degli anni Trenta. Personalità carismatica e ingombrante, il regista non recede dalle sue posizioni estetiche e si difende con convinzione dalle accuse di formalismo, rivendicando pubblicamente l'importanza di decenni di frenetica e proficua sperimentazione. Arrestato nel 1939, Mejerchol'd viene fucilato il 2 febbraio del 1940, dopo un processo sommario e interrogatori farsa. Il suo nome viene cancellato dalla storia del teatro, i documenti salvati fortunatamente da suoi allievi, fra cui Ėjzenštejn. Riabilitato ufficialmente solo nel 1953, a partire dagli anni Settanta il suo nome viene investito da un'ansia di conoscenza, che trova voce nelle ricerche di studiosi sovietici e stranieri e nel recupero della pratica biomeccanica affidato quasi clandestinamente presso il Teatro della Satira di Mosca a Nikolaj Kustov, allievo di Mejerchol'd. Il lavoro avviato negli anni Novanta dal Settore per lo studio e la pubblicazione dell'eredità di Vsevolod Mejerchol'd dell'Istituto Statale per gli Studi Artistici (SIAS) di Mosca, diretto da Fel'dman fino alla sua morte e ora da Ščerbakov, è orientato proprio a ripristinare la memoria e contribuire alla conoscenza di un sistema complesso e purtroppo disperso in una miriade di materiali cui gradualmente si sta dando una sistematizzazione utile e necessaria.

Di fronte alle pressioni e alla sopraffazione del potere, che è arrivato al punto di eliminare fisicamente l'avversario o privarlo della libertà personale, non tutti gli artisti russi hanno reagito allo stesso modo. Alcuni sono fuggiti, dando vita ad un fenomeno di emigrazione verso l'Europa e gli Stati Uniti, che ha conosciuto diverse ondate. Altri hanno subito la violenza della privazione della propria libertà creativa e si sono adattati, rispondendo alle richieste di regime. Tairov, ad esempio, che inaugura il Kamernyj teatr nel 1914 con il dramma indiano *Sakuntala* di Kalidasa, frequentando nei suoi più fertili anni di sperimentazione un repertorio per lo più straniero, vira negli anni Trenta verso i drammi sovietici contemporanei e recupera i classici della drammaturgia russa. Eppure nel

1936 incappa nella campagna denigratoria dei giornali e nell'odiosa accusa di formalismo in occasione della messa in scena di *Bogatyri*, colpevole di aver trattato in maniera troppo disinvolta le antiche leggende russe, falsificando, secondo le cronache di regime, il passato nazionale russo. Il Kamernyj viene definito un «teatro estraneo al popolo» e Tairov negli anni successivi si ripiega su se stesso, rimosso infine dal suo incarico nel 1949.

Ma, come scrive Michaela Bohmig nel suo saggio dedicato ai Teatri-studio attivi a Mosca negli anni della *perestrojka*, «in Russia le arti, tra cui anche e forse soprattutto un'arte pubblica come il teatro, seguono le maree alte e basse della politica», e già fra gli anni Cinquanta e Sessanta, con il disgelo voluto da Chuščev, si assiste all'avvento di realtà alternative al circuito dei teatri ufficiali, espressione di un atteggiamento non conformista e apertamente in dissenso nei confronti dell'assetto politico, sociale e culturale. È la forma del Teatro-studio, che coniuga lavoro artistico e impegno pedagogico, e che, dopo una battuta d'arresto, fra gli anni Sessanta e Settanta, nel periodo di stagnazione brežneviana, vive una fase di rinascita che raggiunge il suo apogeo alla fine degli anni Ottanta. La spinta propulsiva arriva anche da una nuova normativa, sollecitata da alcuni direttori di collettivi amatoriali, che si fanno promotori di un esperimento dal nome «Il Teatro-studio in regime finanziario» (*Teatr-studija na chozjajstvennom porjadke*), cioè di un teatro che opera senza finanziamenti pubblici. L'iniziativa è accolta dal Comitato esecutivo del Soviet di Mosca che il 10 novembre 1986 istituisce l'«Associazione sperimentale a contabilità economica ECO» (*eksperimental'noe hozrasčetnoe ob'edinenie èChO*). Si assiste così alla nascita di realtà come i Teatri-studio «Na Jugo-Zapade» e il «čelovek», attivi ancora oggi.

Come ricorda Bohmig, dopo questi primi tentativi, sostenuti dall'Unione degli artisti di teatro (STD) e da altre istituzioni, il Comitato esecutivo del Soviet di Mosca il primo gennaio 1987 decide di emanare il Decreto «Il Teatro-studio in regime collettivo» (*Teatr-studija na kollektivnom porjadke*), che avvia un esperimento biennale che coinvolge i Teatri-studio, autorizzandoli a operare in autonomia artistica e finanziaria. Per queste nuove imprese viene fissato l'obbligo di autofinanziarsi, una novità assoluta nell'assetto statalizzato dei teatri moscoviti, che naturalmente impone una particolare attitudine ad attrarre pubblico pagante e ad organizzare accortamente un *battage* pubblicitario. Si assiste così ad una liberalizzazione e ad una crescita ipertrofica dei Teatri-studio nella capitale che, secondo una stima della rivista «Teatr», nel 1990 arriva a contarne 163. Ricorrendo a ricordi personali e appunti presi proprio in quegli anni effervescenti, in cui ha avuto la possibilità di frequentare assiduamente i Teatri-studio moscoviti, avvalendosi di una cospicua rassegna stampa, Michaela Bohmig offre una ricognizione articolatissima della fisionomia assunta da quelle scene alternative. Ogni gruppo presenta delle peculiarità

che vengono singolarmente analizzate, ma è possibile individuare due filoni di ricerca principali: da una parte si collocano i teatri che lavorano sulla creazione di uno spettacolo sintetico, ricorrendo ad un uso rutilante di suoni, movimenti e immagini; dall'altra si lavora su una resa scenica asciutta ed essenziale, che sollecita l'elaborazione cerebrale piuttosto che i sensi. In più, si registra un repertorio più ampio, che finalmente può sconfinare dal 'canone sovietico', verso testi russi e stranieri fino a poco tempo prima preclusi. La regia, d'altro canto, può guardare ai modelli occidentali e all'esperienza delle avanguardie storiche.

L'atteggiamento tollerante del governo sovietico, assunto in un momento di frattura storica, come gli anni della *perestrojka*, è un esempio di quel rapporto ondivago che ha caratterizzato il rapporto fra arte e potere nella storia russa, che potrebbe essere letto anche come un tentativo di addomesticamento. L'inizio degli anni Duemila hanno invece registrato un ritorno della cultura teatrale *underground* che ha trovato una perfetta esemplificazione nel caso del Teatr.doc di Mosca, ispirato dall'esperienza del teatro *verbatim* inglese, fondato, fra gli altri, da Michail Ugarov ed Elena Gremina. Molte le traversie vissute da questo teatro, la cui programmazione ha fin da subito avuto delle forti implicazioni politiche, e che è stato osteggiato dalle autorità nei modi più diversi, perdendo ad esempio la sua sede nel 2014, a causa della rescissione unilaterale e immotivata del contratto d'affitto e non riuscendo a trovare a lungo una sala disponibile ad accogliere i suoi spettacoli. Oggi il Teatr.doc, nonostante la morte di Ugarov e Gremina, mancati a pochi mesi di distanza l'uno dall'altra nel 2018, ha trovato un suo assetto, ma molte sono le realtà alternative che nel mutato scenario politico e culturale della Russia contemporanea si trovano di fronte a chiusure, rifiuti, rimozioni.

È il quadro che descrive nella sua testimonianza Grigorij Služitel', l'attore e scrittore russo che nel settembre del 2022, a causa dello scoppio della guerra in Ucraina, ha deciso di lasciare la Russia. Nel suo articolo, dopo una breve descrizione del suo percorso artistico, compiuto con Sergej Ženovač, uno dei protagonisti dell'avanguardia russa dagli anni Settanta in poi, Služitel' racconta in maniera lucida e disincantata il progressivo processo di "normalizzazione" che lo stato sta attuando nella gestione dei teatri russi. Epurazioni di direttori non in linea con la visione governativa, come è accaduto a Rimas Tuminas, il regista lituano a capo del Teatro Vachtangov di Mosca dal 2007, rimozione di riferimenti a tematiche LGBTQ+, virate di noti esponenti del mondo teatrale verso una tempestiva adesione alla religione ortodossa.

Difficile prevedere cosa succederà da qui innanzi. Gli stessi russi osservano attoniti e in uno stato di afasia ciò che accade oggi. C'è solo da augurarsi, come scrive Služitel', che il teatro «come un flusso di lava incandescente» possa trovare «la strada più breve e più facile da percorrere», riuscendo a

contrastare, come è già accaduto in passato, il tentativo delle forze al potere di «limitare, sottomettere, usurpare la libertà di espressione».

Nel frattempo, per citare Brecht, nel deflagrare della guerra in Ucraina che, dal 24 febbraio 2022 ha, se possibile, incupito ulteriormente questi “tempi bui”, continuiamo forse delittuosamente a “discorrere di alberi”. Ma ci auguriamo che questo discorso possa procedere in maniera organica, non rinunciando a nessuna parte di sé e a nessun lascito culturale e che “coloro che verranno” possano ancora riflettere liberi da pregiudizi su vite, fatti ed esperienze che hanno creato arte e costruito relazioni.

Donatella Gavrilovich

Vera Komissarževskaja e l'Internazionale del Dramma*

Il 26 febbraio 1908 il transatlantico Kaiser Wilhelm II attraccò al porto di New York, a bordo c'era l'attrice russa Vera Komissarževskaja.¹ Ai primi di gennaio aveva chiuso in anticipo la stagione del suo *Dramatičeskij teatr* (Teatro Drammatico, 1904-1909) e si era recata in *tournee* con parte della compagnia a Białystok, a Łódź, a Varsavia e poi a Vilnius, riportando ovunque un grande successo.² Il 14 febbraio giunse a Parigi e quattro giorni dopo s'imbarcò dal porto di Cherbourg per recarsi negli Stati Uniti. Prima di partire inviò un messaggio allo scrittore Remizov³: «Tra due ore la nave mi porterà nel Nuovo Mondo. Aleksej Michajlovič, desideravo salutarvi».⁴ La Komissarževskaja scelse l'espressione *Novyj Svet* (Nuovo Mondo) non casualmente, perché sapeva bene che il senso sottinteso della frase sarebbe

* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. (www.actingarchives.it)

Tutte le foto mi sono state date dal direttore Dmitry Rodionov del Museo Centrale Statale Teatrale "A.A. Bachrušin" di Mosca nel 2014.

Secondo le leggi della Repubblica Federale Russa dopo 50 anni o dopo 70 anni dalla morte dell'autore immagini e opere diventano di pubblico dominio, quindi sono senza copyright.

¹ Vera Komissarževskaja (1864-1910) fu attrice e impresaria. Dal 1896 al 1902 lavorò ai Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Nel 1904 fondò il Teatro Drammatico a San Pietroburgo, mettendo in scena opere di M. Gorkij e drammi simbolisti. Dal 1906 al 1907 ebbe al suo fianco come attore e regista V. Mejerchol'd. Nel 1909 decise di chiudere il suo teatro e intraprese una lunga *tournee* nella Russia orientale. Morì di vaiolo a Taškent il 10 febbraio 1910. D. Tal'nikov, *Komissarževskaja*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1939; P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, Moskva, Iskusstvo, 1950; V. Nosova, *Komissarževskaja*, Molodoja Gvardija, Moskva, Serija «Žizn' zamečatel'nych ljudej», 1964; Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, Leningrad, Iskusstvo, 1971; D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna senza compromesso*, Roma, UniversItalia, 2011.

² Ju. Rybakova, *V.F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, Sankt Peterburg, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, 1994, pp. 387.

³ Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957), scrittore modernista, ebbe il merito di aver rinnovato alle basi il romanzo russo accogliendo l'esperienza letteraria del simbolismo e del decadentismo. Nel 1926 emigrò a Parigi dove lavorò e visse fino alla morte. Nel 1897 strinse amicizia con Vsevolod Mejerchol'd, che lo volle come responsabile della sezione letteraria della sua compagnia "Associazione del Nuovo Dramma" fin dal 1902. Fu il regista a introdurlo alla Komissarževskaja che gli diede la possibilità di mettere in scena al Teatro Drammatico per la prima volta il suo dramma *Besovskoe dejstvo* (Azione demoniaca) nel dicembre 1907.

⁴ V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller e prefazione di Ju. Rybakova, Leningrad - Moskva, Iskusstvo, 1964, p. 173. La lettera è indirizzata ad Aleksej Remizov (1877-1957), drammaturgo e letterato di ambito simbolista.

stato colto da Remizov. In russo la parola *svet* significa 'luce' ma anche 'mondo' e 'universo'. Nel vocabolario dell'attrice la parola acquisiva una grande importanza perché si riferiva soprattutto alla spiritualità, al suo mondo interiore. Tra il 1900 e il 1903, si firmò con lo pseudonimo 'Vostra Luce'⁵ in alcune lettere indirizzate all'attore Nikolaj Chodotov, che considerava il suo discepolo. Rivolgendosi a Remizov in questo modo, intendeva esprimere l'ansia e, al tempo stesso, l'aspettativa per quel viaggio che l'avrebbe portata in un continente a lei ignoto. Sperava di rigenerarsi, di accendere una 'nuova luce' dentro di sé per trovare la forza di continuare a sperare in ciò che aveva creato: «il teatro del libero attore, il teatro dello spirito, il teatro nel quale tutto ciò che era esteriore dipendeva da ciò che era interiore».⁶

Il 25 febbraio scrisse a Valerij Brjusov, cui era sentimentalmente legata: «L'oceano Atlantico. Martedì. Non mi va di dire nulla. Voglio inviare qualche parola dall'altra parte dell'oceano. Attraverso questo vastissimo oceano sempre agitato e calmo. C'è qualcosa di riluttante nella sua immensità. Che vadano parole senza parole. Esse andranno per tanto, per tanto tempo. Così per tanto tempo, che quasi viene meno il desiderio di inviarle»⁷.

Nelle lettere, indirizzate a personalità della cultura e del teatro, la riflessione sugli accadimenti della vita e dell'arte si appuntava spesso sulla natura, che la Komissarževskaja descriveva liricamente visualizzando attraverso di essa i suoi stati d'animo. Da Jalta, in Crimea, nell'estate 1900 il paesaggio notturno e la vista del mare suscitò in lei emozioni forti.

Ma il mare è qui, il mare! Dio! Quanta malinconia porta, ma è una malinconia senza la quale non si può esistere! Ieri sera, quando mi sono affacciata al balcone, la notte era così tranquilla, era come se ogni foglia avesse fatto voto di silenzio, e rose e magnolie avessero un odore così forte, come se volessero che questa fragranza raggiungesse la luna. E l'enorme pioppo si erge, come a guardia dell'ingresso di un regno magico - e tutto questo è inondato dalla

⁵ La Komissarževskaja si firmò con diversi pseudonimi. Utilizzò non solo 'Luce', ma anche il suo nome 'Vera' giocando sul significato 'Fede' della parola russa oppure 'Gamajun', l'uccello profetico dal volto di donna del folklore russo, simbolo di saggezza e conoscenza, perché sentiva di essere stata chiamata a illuminare le menti e a diffondere il Verbo.

Nikolaj Chodotov scrisse che l'attrice fu per lui la Luce dell'animo e dell'intelletto. Cfr. Ju. Rybakova, «*Eti ognennye pis'ma...*». *Pis'ma V.F. Komissarževskaja k N.N. Chodotovu. Sostavlenie, kommentarii, vstupitel'naja stat'ja*, Sankt Peterburg, Sankt-Peterburgskij muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, 2014, p. 20.

⁶ F. Komissarževskij, *Dramatičeskij teatr V. F. Komissarževskoj v S. Peterburge i ego gastrol'nye spektakli v Moskve (1904-1909)*, in «*Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*», a cura di E. Karpov, Sankt Peterburg, Tipografija Glavnogo Upravlenija Udelov, 1911, p. 155.

⁷ Ju. Rybakova, *V.F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit. pp. 387-388.

luna, e la sua luce giace in un ampio velo infinito sul mare... Pensavo mi stesse per scoppiare il cuore!⁸

Posando il suo sguardo su quel «vastissimo oceano sempre agitato e calmo» la Komissarževskaja vi si rispecchiava, ma ben diverse erano le sensazioni provate alla vista del mare di qualche anno prima. Nella lettera del 1900 si colgono l'emozione e lo stupore per quella vita che avvolge e lega profondamente e spiritualmente ogni essere animato e inanimato; quella vita che fin dall'infanzia l'aveva messo a dura prova. Vicissitudini personali travagliate l'avevano portata al tentato suicidio, da cui era stata salvata *in extremis*.⁹ Aveva scelto di tornare a vivere cercando di dare un senso alla sua esistenza e questo era maturato in lei gradualmente, prendendo forma in quella vocazione artistica che la Komissarževskaja definiva con il termine di missione, che le era stata affidata da Dio per servire il popolo russo sacrificando la sua vita privata: «Ed ecco io ho trovato lo scopo, ho trovato la possibilità di servire un lavoro che mi ha preso tutta, mi ha assorbita tutta senza lasciar posto a nient'altro».¹⁰ Recitare era per lei non un mestiere, ma un servizio sacro: «[...] io sento, che devo ancora vivere e *fare qualcosa di grande*, e questa consapevolezza non è suscitata da qualcosa di superficiale, di umano, no, questa è la voce dell'Altissimo».¹¹ Questa consapevolezza di sé, inizialmente focalizzata su problematiche esistenziali personali, messe in luce dalla rappresentazione teatrale di personaggi femminili a lei consoni come, ad esempio, Larisa nel dramma *Senza dote* di A. Ostrovskij oppure Nina in *Il gabbiano* di A. Čechov, ebbe un'evoluzione in senso politico e sociale. Dal 1896 la collaborazione con il drammaturgo e regista socialista Evtichij Karpov al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo l'aveva portata, per la prima volta, a riflettere seriamente sulla condizione del popolo russo, a rendersi conto che aveva il dovere morale di fare qualcosa di concreto, di portare la sua missione fuori dalle mura del teatro.

Com'è orribile tutto. Terribile è quell'inesorabile chiarezza con cui ti rendi conto che tutto sta andando sottosopra e non vede la fine, e ancora più terribile è la nostra capacità di venire a patti con quanto è inconciliabile: «Il fatto esiste - cosa puoi fare ora». Questo è il motto della maggioranza, e la maggioranza è una forza così immensa.

⁸ V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit. p. 84. La lettera fu inviata a Nikolaj Chodatov ed è databile a fine luglio 1900.

⁹ D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso*, cit., pp. 19-25.

¹⁰ Nelle sue lettere la Komissarževskaja non usò mai la parola «lavoro» ma «opera». Il verbo utilizzato di solito fu «servire l'opera teatrale», mentre con «lavorare» esprimeva le caratteristiche meramente materiali del mestiere. Il brano è tratto dalla lettera inviata a Nikandr Turkin, critico teatrale e drammaturgo, databile alla prima metà del 1894. V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit. p. 35.

¹¹ Ivi, p. 82. Passo dalla lettera al regista Evtichij Karpov, datata 19 luglio 1900.

Guardo l'indigenza che è intorno a me, l'indigenza scandalosa, silenziosa perché non ha nemmeno la forza di gridare, sì anche inutilmente, e mi torna in mente la vita che noi conduciamo, siamo degli 'eletti' o più esattamente siamo coloro, che si sono eletti, e tale dolore e tristezza mi avvolgono tanto che l'anima se ne riempie e vi annega. C'è una giustificazione a tutto ciò o, più esattamente, dove cercare i diritti a una simile esistenza? L'intelletto suggerisce un'intera serie di parole, frasi, pronte in ogni istante a disposizione per l'ipocrisia del nostro Io. Ecco anche il servire l'arte ed anche il fine più elevato dell'artista, la nobilitazione delle passioni, ma il cuore non si agita per tutto ciò. Che fare? Io non lo so.¹²

Nei mesi di febbraio e marzo 1901 in molte città dell'Impero Russo furono organizzati comizi, manifestazioni, scioperi e agitazioni di studenti e operai per protestare contro le pessime condizioni di vita in cui versava il popolo. A San Pietroburgo il 4 marzo 1901 un corteo studentesco fu caricato e preso a fucilate dalla polizia zarista. Due anni dopo la popolazione ebraica di Chișinău, in Moldavia, fu massacrata da un *pogrom*, di cui il regime zarista era stato l'occulto promotore con l'intento di convogliare la protesta dei contadini e dei lavoratori contro la comunità ebraica, fomentando al tempo stesso l'odio e l'intolleranza religiosa. Fu in quest'occasione che la Komissarževskaja prese per la prima volta una posizione di aperta condanna. Il 3 luglio 1903 l'attrice recitò al teatro Akvarium a Mosca nel dramma *L'allodola* di E. von Wildenbruch e decise di devolvere l'intero ricavato dello spettacolo ai familiari delle vittime del pogrom. Il capo della polizia moscovita inviò un rapporto al ministro della corte imperiale per informare dell'atto compiuto dalla Komissarževskaja.¹³ Il resoconto non ebbe conseguenze, data la finalità caritatevole e la popolarità dell'attrice, che ora aveva capito che cosa fare.

Dalla scintilla s'accenderà la fiamma¹⁴

Nel 1902 Vera Komissarževskaja sciolse il contratto che la legava ai Teatri Imperiali, dandone spiegazione in una lettera indirizzata al direttore Vladimir Teljakovskij. L'attrice ricusava ogni profferta fatta per convincerla a restare e chiosava: «Servire un lavoro, che io considero sacro, senza questa fede non posso».¹⁵

Nel corso dei sei anni di servizio presso il teatro Aleksandrinskij l'attrice aveva preso consapevolezza di sé e della finalità del suo lavoro. Nel 1896 vi aveva debuttato come ingenua comica nel ruolo di Rosi (Fig. 1) in *La battaglia delle farfalle* di Sudermann ricevendo, soprattutto, critiche per la

¹² Ivi, p. 64. La lettera fu indirizzata a Karpov ed è databile al 14 maggio 1898.

¹³ Ju. Rybakova, V.F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, cit. p. 240.

¹⁴ «*Iz iskry vozgoritsja plamja*» (Dalla scintilla s'accenderà la fiamma) è un verso della poesia *Le corde dei suoni profetici infuocati* di Vladimir Odoevskij scritta nel 1829 in risposta ad Aleksandr Puškin a difesa del movimento decabrista, che divenne il motto del giornale *Iskra* (La scintilla) fondato nel 1900 da Lenin.

¹⁵ V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit. p. 119.

recitazione spontanea che non conosceva le pose, ma solo la naturalezza: nessun gesto superfluo, nessuna forzatura. I modi veritieri, le pause per trasmettere diversi stati d'animo, l'espressività intensa dello sguardo non piacquero agli spettatori pietroburghesi: «Questa Rosi è molto vera, ma a noi serve una commediante»¹⁶. Con il tempo la Komissarževskaja riuscì a conquistare il pubblico e la critica, che ne consacrarono il successo.

Nonostante ciò l'attrice non si sentiva appagata. Le eroine dei drammi di Ostrovskij le avevano permesso di portare sulla scena la questione femminile con una recitazione ben diversa da quella delle grandi attrici di fine Ottocento che, come Marija Savina e Marija Ermolova, erano impegnate a spegnere i toni e a rincuorare. La Komissarževskaja, al contrario, mirava a svelare tutta la drammaticità della situazione, «della rovina del grande animo femminile che è schiacciato, che non trova posto nella vita quotidiana circostante; dei vani tentativi di farlo uscire da esso»¹⁷. Catturava l'attenzione con lo sguardo magnetico, con il gioco delle mani, con la musicalità della voce che assecondava il respiro, con il canto che ella introdusse anche quando non era previsto nel testo, in un crescendo lirico che portava il conflitto al suo punto più alto (Fig. 2) e «dove bisognava lottare, la recitazione della Komissarževskaja raggiungeva una luce interiore»¹⁸. Progressivamente si rese conto che non era più in grado di adeguare la sua sensibilità moderna a drammi e tragedie del passato. Sentiva viva l'esigenza di un repertorio della contemporaneità così come del rispetto per il lavoro di preparazione e studio della parte, che aveva bisogno di tempo per essere interiorizzata e sviluppata in una forma nuova. Tutto questo cercò disperatamente di spiegarlo alla direzione dei Teatri Imperiali, lo chiese con fermezza al regista Evtichij Karpov giungendo anche a recitare male per mostrare l'impossibilità di portare sulla scena personaggi che non risuonavano nella sua anima. Quando capì che non avrebbe ottenuto nulla, decise di andarsene per fondare la sua impresa teatrale, dove sarebbe stata libera di scegliere il repertorio e di rappresentare drammi in sintonia con la sensibilità e le problematiche sociali contemporanee.

Dal settembre 1902 l'attrice iniziò una lunga *tournee*, che la portò nelle principali città di tutto l'Impero Russo e che si protrasse fino al maggio 1904, costellata da brevi pause di riposo. Lo scopo principale era raccogliere fondi per affittare uno stabile a San Pietroburgo, fondare il suo teatro e finanziare la futura impresa teatrale: «Sogno un mio teatro, in cui avere la possibilità di dire la mia parola. Questo teatro dovrà essere secondo me

¹⁶ La frase è tratta dal diario della scrittrice Sof'ja Smirnova-Sazonova. Ivi, *Iz dnevnika S. I. Smirnova-Sozonova*, cit., p. 300.

¹⁷ P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja (1864-1910)*, Moskva, Iskusstvo 1950, p. 26.

¹⁸ Ju. Rybakova, Introduzione, in V. F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p.16.

seguace di tutte le tendenze della letteratura e dell'arte europee, ma senza che si distacchi per questo dal repertorio classico, dalla letteratura e dalla vita del suo paese». ¹⁹ Fu questo pensiero a guidare la Komissarževskaja che nella ricerca del 'nuovo' in ambito drammaturgico accolse contemporaneamente, ad esempio, l'opera di Maurice Maeterlinck e quella di Maksim Gorkij perché i drammi da portare in scena dovevano essere espressione delle pulsioni, del sentimento e delle questioni urgenti di quel periodo complesso e travagliato. La drammaturgia non fu solo, come affermò Pavel Markov, la ricerca di un supporto e di una risposta alle domande esistenziali dell'attrice; ²⁰ nella scelta delle opere da inserire in repertorio la Komissarževskaja manifestò un pensiero che già *in nuce* conteneva una concezione di più ampio respiro sulla cultura russa, scevra di ogni preconcetto nazionalista e incondizionatamente aperta all'apporto sinergico con quella internazionale. Ricordava Nikolaj Chodotov: «Abituali compagni delle nostre discussioni erano Puškin, Tjutčev, Shelley, Dante, Mickiewicz, Byron, Dostoevskij, Tolstoj, Turgenev, Herzen, Maeterlinck, Čechov, Leonardo da Vinci, Repin, Levitan, Vrubeľ, Beethoveen, Mozart, Schumann, Wagner, Nietzsche e soprattutto Ruskin, il filosofo preferito della Komissarževskaja». ²¹

La sua visione moderna si esprime anche nell'accogliere la nuova forma dello spettacolo di regia, che aveva decretato la fine della stagione del grande attore. Per questo motivo cercò di coinvolgere nel suo progetto i migliori registi russi, appartenenti a scuole diverse: da Nikolaj Popov, che era stato uno stretto collaboratore di Stanislavskij, a Nikolaj Arbatov, che aveva lavorato all'Opera Privata Russa di Mamontov, fino a Vsevolod Mejerchol'd, noto per la sperimentazione simbolista avviata in provincia con la sua compagnia *Tovariščestvo novoj dramy* (Società del nuovo dramma), che l'attrice 'bombardò' di lettere fin dal 1903. ²² Nonostante ciò, nella Komissarževskaja era ancora forte la fede nel pensiero filosofico-umanitario di stampo tolstoiano e nei principi che avevano animato il movimento della 'andata al popolo' di fine Ottocento. Da questi derivò il modo di rapportarsi con gli altri membri della compagnia, da lei considerata come 'famiglia artistica' e di cui erano parte integrante e degna di rispetto non solo gli artisti ma anche gli umili inservienti. «A quel tempo, soprattutto a Pietroburgo, era una cosa rara, ma da noi non si avvertivano le differenze tra gli attori e gli operai. L'operaio poteva sedere in presenza

¹⁹ *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, cit., pp. 89-90.

²⁰ P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja (1864-1910)*, cit., p. 43.

²¹ N. Chodotov, *Dalekaja, no blizkaja*, in V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 224.

²² Cfr. N. Volkov, *Mejerchol'd*, vol. I, Moskva-Leningrad, Accademia, 1929, p. 225. La certezza dell'inizio del rapporto epistolare tra i due artisti al 1903 è fornita dal ritrovamento del telegramma di risposta del regista alla proposta dell'attrice, pubblicato in V. Mejerchol'd, *Nasledie*, Moskva, Novoe Izdatel'stvo, 2006, vol. II, p. 221.

dell'attore, andare nel camerino dell'attore e conversare, e nessuno se ne meravigliava»²³. Fu per tale ragione che nello spettacolo inaugurale del Teatro Drammatico, *Uriel Akosta* di Karl Gutzkow messo in scena il 15 settembre 1904, la Komissarževskaja decise di non recitare perché il suo teatro era il teatro della 'famiglia artistica', dove la collaborazione era paritetica senza predominio dell'uno sull'altro. E per rendere chiaro anche al pubblico questa sua ferma convinzione non volle che il suo nome apparisse nei manifesti del Teatro Drammatico a indicare la proprietà dell'impresa²⁴. Considerando ogni membro della compagnia come parte di una 'famiglia artistica', la Komissarževskaja tenne sempre informati e partecipi tutti delle decisioni da prendere. Queste venivano comunicate, discusse e prese insieme, come accade nei giorni della rivoluzione del 1905 o in occasione del licenziamento di Mejerchol'd nel 1907 perché «[...] non voglio, che la gente, che sta con me, lavori con gli occhi chiusi»²⁵. In quei primi anni del XX secolo Vera Komissarževskaja fu l'unica impresaria e direttrice di teatro, che ebbe il coraggio di mostrare apertamente il suo dissenso nei confronti del regime zarista con la personale assunzione delle proprie responsabilità. Non ebbe mai paura, né cessò di adoperarsi per supportare il movimento socialdemocratico, di cui finanziava dal 1903 l'attività della tipografia clandestina del periodico *Iskra* (La scintilla).

La Komissarževskaja attivamente, nella pratica, ha aiutato il nostro partito. Si è prodigata a suo nome quando era necessario soccorrere l'arrestato, ha dato il suo aiuto per la raccolta di risorse materiali durante gli Scioperi o quando la cassa vuota del partito ostacolava il lavoro. [...] L'ingiustizia, la violenza, la crudeltà caratterizzavano quell'epoca, l'epoca zarista. Vera Fëdorovna odiava la sofferenza, l'ingiustizia, la crudeltà, la violenza, cioè tutto ciò che i rivoluzionari odiavano. Per lei la cosa principale nella vita non era la riconciliazione con gli altri, non la passività e il tradizionalismo, ma la creatività, la creazione, la 'ribellione' nella ricerca di forme nuove e più perfette. La Komissarževskaja le ha cercate nell'arte, i rivoluzionari nelle relazioni sociali ed economiche. Ma abbiamo parlato la stessa lingua con lei. Ci è stata vicina e ci ha capito con l'istinto di un'artista innovativa. [...] In quegli anni lontani, far sentire alle persone l'ingiustizia della vita, soffrire insieme agli 'oppressi' era già un passo verso la rivoluzione. La Komissarževskaja, con la sua arte, con la fiamma del suo cuore comprensivo, sensibile, dolorante, seppe far risvegliare questi sentimenti nella gioventù, nella parte migliore, avanzata, operaia della popolazione dell'epoca. Già solo questo è il suo grande merito.²⁶

²³ V. Chvostov, *Vospominanija teatral'nogo plotnika*, in V. F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 257.

²⁴ Cfr. F. Komissarževskij, *Dramatičeskij teatr V. F. Komissarževskoj v S. Peterburge i ego gastrol'nye spektakli v Moskve (1904-1909)*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, cit., p. 156.

²⁵ V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 168.

²⁶ A. Kollontaj, *Molodež' zvala ee solncem*, in Ivi, pp. 249-251.

L'uccello della tempesta e il suo pubblico-popolo

Il 12 ottobre 1905 fu messa in scena la *première* del dramma *Deti solnca* (I figli del sole) di Maksim Gorkij con la regia di Arbatov. L'opera, scritta dopo la fallita rivoluzione di gennaio, durante il periodo di prigionia del drammaturgo nella Fortezza dei SS. Pietro e Paolo a San Pietroburgo, riportò un enorme successo. Il piano di regia, basato sull'uso della luce tonale per esprimere gli stati d'animo, fu concordato da Arbatov con l'impresaria che vigilò affinché fosse smorzata ogni forma di cruda aggressività: lo spettatore doveva riflettere sul contenuto, porsi domande e sentirsi solidale con il popolo e non essere passivo testimone del racconto di un fatto di violenza. Filtrando con gli effetti illuminotecnici la riproduzione dell'assalto alla casa del chimico, fu smorzato l'impatto della narrazione scenica di ciò che quotidianamente accadeva nelle strade delle capitali. Lo spettacolo fu apprezzato e replicato per l'affluenza del pubblico a differenza di quanto accadde alla prima rappresentazione dello stesso dramma dieci giorni dopo al Teatro d'Arte, che fu sospesa tra le proteste e l'indignazione degli astanti.²⁷ A San Pietroburgo, al contrario, il pubblico e la critica applaudirono Maksim Gorkij e gli attori della compagnia, rilevando la capacità della Komissarževskaja di rendere le diverse emozioni del personaggio di Liza, soprattutto, attraverso la gamma vibrante della sua voce soffocata.²⁸

Proprio l'interpretazione della Komissarževskaja fu un invito alla 'tempesta', alla protesta attiva, all'azione. In quegli anni di crescita del movimento rivoluzionario la Komissarževskaja era diventata 'l'uccello della tempesta' della scena russa. La sua natura estremamente sensibile e rapidamente reattiva accolse con tutta sincerità l'appello della rivoluzione, perché aveva visto in essa la soluzione di tutte le domande che la assillavano. Quando gli studenti universitari festeggiarono la Komissarževskaja il giorno di chiusura della prima stagione del teatro Passaž²⁹, il loro rappresentante si rivolse alla Komissarževskaja con un messaggio di felicitazioni, nel quale si diceva che nessuno dei cambiamenti, introdotti in esso su richiesta della polizia, avrebbe potuto attenuare la riconoscenza da parte degli studenti del ruolo progressista che il giovane teatro e la sua direttrice avevano svolto a Pietroburgo.³⁰

²⁷ Le vicende di quest'opera, prima contesa tra Teatro d'Arte di Mosca e Teatro Drammatico, poi messa in scena da entrambe con esiti diversi, la lotta della Komissarževskaja contro il monopolio dei drammaturghi imposto di nascosto da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, sono narrate con supporto di fonti primarie in D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"*, cit., pp. 208-223.

²⁸ Cfr. «Novosti i Burževaja gazeta», N. 204, 14 ottobre, 1905, p. 5.

²⁹ Lo stabile del Teatro Drammatico originariamente era denominato teatro Passaž, dal nome della strada in cui era sito.

³⁰ P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, cit., pp. 57-58.

La profonda sintonia con il pubblico si fondava non solo sul talento dell'attrice, quanto sulla capacità di volgere la sua attività teatrale sempre in senso sociale a sostegno dei diritti civili.³¹ La collaborazione con Mejerchol'd, fortemente voluta dall'attrice fin dal 1903 e avviata nel 1906, interruppe bruscamente questo idillio con lo spettatore.

La svolta verso il modernismo e la drammaturgia simbolista, così come l'aver cercato e accolto l'innovazione portata da Mejerchol'd e dal suo teatro della convenzione, fu spiegata da alcuni studiosi con il modo di essere dell'attrice: «La ricerca della Komissarževskaja è caratterizzata da un costante cambiamento di sé. Il suo percorso non è un miglioramento, ma una negazione di quello precedente. [...] Queste trasformazioni della Komissarževskaja erano il risultato di una coscienza divisa, che cercava intensamente la perfezione creativa».³² In realtà, l'attrice non ha mai negato quanto fatto in precedenza, né «la sua vita fu una continua, insoddisfatta ricerca d'insolite strade che, dopo averla ammalata, subito la deludevano».³³ A deluderla furono gli uomini, drammaturghi, attori, registi e letterati, ai quali l'attrice aveva dato piena fiducia credendo, erroneamente, nella sincera condivisione di intenti e nella leale collaborazione paritetica. A Karpov, Čechov, Chodatov, Stanislavskij, Mejerchol'd e, infine, a Brjusov aveva fatto la stessa richiesta in tempi e modi diversi:

Ho bisogno di Voi ora, perché Voi mi avete aiutato. Io ora sono *tutta, tutta* concentrata solo su di un *unico* pensiero: sul mio lavoro, bene, suvvia, bene, siate per me *un vero compagno*, io faccio così poco per esso, ma *devo* lavorare, lo voglio e sono così sola, da non riuscire a lavorare. Io e Voi abbiamo una visione totalmente diversa di alcune cose, intendiamo diversamente il modo di lavorare, ma [...] è possibile andare per strade diverse verso un unico scopo.³⁴

La Komissarževskaja chiese a tutti i 'compagni' di vita e d'arte il coraggio e l'onestà intellettuale. Solo Maksim Gorkij dimostrò di stare al suo fianco lealmente, assumendosi pubblicamente la responsabilità del proprio operato. Tutti gli altri tradirono la fiducia riposta.

Quando penso a tutta la lotta, a tutte le difficoltà, che in certi momenti paiono insormontabili, attraverso le quali io ho guidato il mio teatro, quando in questi momenti vedo me stessa sotto questo fardello con le mani tese verso di Voi, mi sembra ridicolo anche solo ipotizzare che la Vostra mano pur

³¹ Ju. Rybakova, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, in V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 27.

³² Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit. p. 147.

³³ A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 105.

³⁴ Il brano è tratto da una lettera a Karpov, scritta nel luglio 1900: V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 82.

involontariamente, anche solo per un istante, abbia reso all'improvviso ancora più pesante questo fardello. Sto aspettando una risposta, ne ho bisogno il più presto possibile.³⁵

La ferirono profondamente, anche con azioni meschine: «ogni parola è sgorgata dalla profondità della mia anima, da quella profondità, dove giacciono i più intimi pensieri, sentimenti, parole [...] Vi ho fatto entrare nel *sacra sacrorum* e Voi avete oltraggiato tutto ciò che avete visto»³⁶. Pertanto, il 'costante cambiamento' non dipese dall'insoddisfazione delle sperimentazioni avviate, quanto dalla sconcertata constatazione che proprio coloro, ai quali aveva dato piena fiducia, l'avevano tradita. La sua reazione non fu negativa ma propositiva. Impedì al dolore di vessarla e con determinazione e coraggio cercò di continuare la sua strada, l'unica che stava seguendo, guidata da una fede cieca nella missione da compiere.

Nel 1906 la Komissarževskaja inaugurò la fase simbolista-modernista della sua attività teatrale, ma non fu Mejerchol'd, né la cerchia dei letterati e artisti pietroburghesi a 'veicolarla'. Le lettere, scritte a Karpov tra il 1899 e il 1900, documentano come l'attrice fosse già interessata alla drammaturgia simbolista, pur prendendo le distanze dal decadentismo «che manifesta se stesso in tali forme mostruose, che si sforza di giungere a un ideale di pura bellezza e non può dire nulla al mio animo»³⁷. Ciò nonostante, secondo lei, tra i decadenti c'erano anche persone alla ricerca della verità spirituale: «Sono ciechi, li compatisco, ma non li seguo»³⁸. A Mosca nel 1903 ella mise in scena *Monna Vanna* di Maeterlinck (Fig. 3) ma, contemporaneamente e fino alla sua ultima *tournée*, continuò a incarnare sulla scena anche le amate eroine del repertorio di fine Ottocento: Rosi, Larisa, Varia, Nina... Il suo percorso artistico non rinnegava le fasi precedenti.

Nei riguardi di Mejerchol'd e dei simbolisti della seconda generazione pietroburghese, dei quali si attornì, l'attrice fece un errore di valutazione. La loro sensibilità lambiva marginalmente l'essenza spirituale delle cose ed era tutta volta alla pura rappresentazione di un bello formale, esteriore. La Komissarževskaja ne era consapevole, ma aveva bisogno di tutti loro per portare avanti il suo progetto, che rese esplicito nel manifesto-sipario del Teatro Drammatico, commissionato al pittore modernista Léon Bakst.

Esso doveva introdurre lo spettatore nelle rappresentazioni del 'teatro dell'interiorità'. Il bozzetto del sipario, intitolato *Eliseo*, (Fig. 4) fu costruito usando una prospettiva a volo d'uccello. Bakst dipinse un verde boschetto, dominato da enormi cipressi e piante d'alloro, da sculture e vasi giganteschi, nel quale si aggiravano le figure stilizzate delle anime degli eletti, avvolte in chitoni bianchi e azzurri. La vista dall'alto, il luogo sacro

³⁵ Il passo è tratto dalla lettera a Brjusov, scritta nel giugno 1908: Ivi, p. 173.

³⁶ Ivi, pp. 87-88.

³⁷ Ivi, p. 87.

³⁸ Ivi.

d'eterna beatitudine, i fiori e, soprattutto, i cipressi «come a guardia dell'ingresso di un regno magico» rimandavano a quella visione notturna, che le aveva fatto «scoppiare il cuore» a Jalta.³⁹

La Komissarževskaja scelse Bakst e non Sapunov, Somov o Benois, perché era un pittore modernista: non un decadente, non un simbolista. Il linguaggio stilistico di Bakst era una sorta di esperanto, capace di coniugare la matrice occidentale, razionalista, fondata sulla linea che riproduce e stilizza su piano l'immagine mentale e quella greco-bizantina, che si esprime mediante la potenza evocativa del colore: «There is a blue which can be the colour of a St. Madaleine, and there is a blue of a Messalina».⁴⁰

In *Soeur Béatrice* di Maeterlinck, messo in scena al Teatro Drammatico con regia di Mejerchol'd nel novembre del 1906, la Komissarževskaja incarnò entrambi i ruoli, oltre a quello della Madonna. La tematica della salvezza, il mistero della costante presenza del sacro in circostanze buie e terribili della vita quotidiana attraverso la recitazione di Vera-Beatrice si trasformava in sublime poesia. Trasfigurando la fisicità del corpo mediante un processo di creazione-incarnazione scenica, che si esprimeva nella musicalità della voce, nell'essenzialità del gesto e nell'attrazione magnetica dei suoi occhi scuri, la Komissarževskaja fu capace di legare a sé l'animo dello spettatore, elevandolo liricamente fino a portarlo a varcare insieme a lei la soglia tra il visibile e l'invisibile. Il pubblico e la critica celebrarono questa sua incarnazione come la più alta espressione della sua attività artistica⁴¹ e Beatrice si fuse spiritualmente alla Komissarževskaja per lungo tempo.

Purtroppo, le rappresentazioni successive non risuonarono in lei nello stesso modo e il divario tra la sua concezione di teatro e quella di Mejerchol'd aumentò⁴². Per il regista di Penza, che seguiva le orme di Vjačeslav Ivanov, l'attore era un sacerdote che officiava un rito oscuro per il pubblico: «Disprezzare la folla, pregare la nuova divinità a ogni flusso, dimenticarla a ogni riflusso. E come il mare cambiar colore a ogni ora.

³⁹ Prima di allora il pittore non aveva mai creato un dipinto simile, che non è paragonabile nemmeno agli schizzi di scena per *l'Edipo a Colono* di Sofocle del 1904. Per questo ritengo che il soggetto sia stato concepito con la Komissarževskaja. La studiosa sovietica Pružan sottolinea inoltre che, partendo da questo lavoro, Bakst cominciò a maturare l'idea del dipinto *Terror Antiquus* (1908) realizzando contemporaneamente i primi schizzi. Cfr. I. Pružan, *Lev Samojlovič Bakst*, Leningrad, Iskusstvo, 1974, pp. 105-107.

⁴⁰ M. Fanton Roberts, *The new Russian stage, a blaze of color: what the genius of Léon Bakst has done to vivify productions which combine ballet, music and drama*, «The craftsman», vol. XXIX, n. 3, December 1915, p. 265.

⁴¹ Cfr. Ju. Rybakova, *V.F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., pp. 340-341.

⁴² Per quanto riguarda il rapporto con Mejerchol'd e la sperimentazione presso il Teatro Drammatico è impossibile menzionare tutta la letteratura scientifica che ha trattato l'argomento. Si cita per questo motivo solo la monografia focalizzata su tale tematica: G. Titova, *Mejerchol'd i Komissarževskaja: modern na puti k Uslovomu teatru*, Izdatel'stvo S. Peterburgskoj gosudarstvennoj akademim teatral'nogo iskusstva, S. Peterburg 2006.

Come si ride bene in faccia alla folla, quando essa non ci capisce»⁴³. La 'famiglia artistica', che Vera Komissarževskaja aveva costituito fondando il Teatro Drammatico, al contrario, era umilmente al servizio del pubblico-popolo da guidare «mano nella mano» verso la presa di coscienza nei confronti della società, della propria spiritualità e della sacralità della vita che unisce gli esseri umani senza discriminazione alcuna.

Il suo teatro dell'interiorità era il luogo della comunione delle anime, dello spettatore-fratello, con il quale si doveva condividere l'esperienza d'affinamento spirituale e di ricerca della verità senza mai dimenticare l'indigenza della gente, «che non ha nemmeno più la forza di gridare». Il profondo rispetto per il popolo russo, di cui desiderava ardentemente il riscatto e per il quale era stata chiamata da Dio ad assolvere un compito sacro da umile servitrice fu la sua stella polare. L'adesione incondizionata all'umanitarismo filosofico e al concetto tolstoiano di *oproščenie* (semplificazione della vita) si rispecchiavano nell'aspetto semplice e privo di orpelli dell'attrice sia nella vita, sia sulla scena perché la vera ricchezza è quella interiore.

Per questo motivo la Komissarževskaja ripudiò «il fulgore delle candele, le rosse aiuole delle poltrone e i nidi di raso dei palchi»⁴⁴ per l'interno del nuovo stabile del Teatro Drammatico. All'inaugurazione, nel novembre 1906 in via *Oficerskaja* a San Pietroburgo, era presente Osip Mandel'stam che, ricordando le sue impressioni tempo dopo, scrisse: «L'anfiteatro di legno, le pareti bianche, il panno grigio, tutto pulito come su un panfilo e disadorno come in una chiesa luterana».⁴⁵ L'arredamento 'minimalista' del teatro fece riflettere il poeta sulla scelta fatta dall'impresaria: «In sostanza, nella Komissarževskaja trovò la propria espressione lo spirito protestante dell'*intelligencija* russa, un particolare protestantesimo dell'arte e del teatro»⁴⁶ [...] La Komissarževskaja andò incontro a quel protestantesimo nel teatro, ma andò troppo lontano e uscì dai limiti del russo arrivando quasi all'europeo».⁴⁷

⁴³ V. Mejerchol'd, *Vstupitel'noe slovo k proektu*, in Id., *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*, Moskva 1968, vol. I, p. 91. La frase sopra riportata è estrapolata dal discorso introduttivo sul progetto di fondare la nuova compagnia teatrale del Teatro-Studio di via *Povarskaja* a Mosca, inviato a Stanislavskij il 10 aprile 1905. Il testo è stato tradotto in italiano da D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni, Roma, pp. 202-206.

⁴⁴ O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Mandel'stam si riferisce al protestantesimo russo, capeggiato da Dmitrij Merežkovskij detto il 'Lutero russo', volto al rinnovamento della Chiesa Ortodossa di cui contestava l'asservimento all'autorità statale e la falsificazione della dottrina di Cristo. Cfr. D. Tschizewskij, *Storia dello spirito russo*, Sansoni, Firenze, 1965, pp. 314-317.

⁴⁷ O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, cit., p. 78.

Questa considerazione a posteriori di Mandel'stam, che sintetizza la posizione della critica e del pubblico dell'epoca contro la sperimentazione simbolista della coppia Mejerchol'd-Komissarževskaja, in realtà era già stata avanzata da Karpov. In una lettera del luglio 1900 l'attrice lo rimproverava per avergli scagliato contro un'immeritata accusa: «da dove mi sia venuta all'improvviso quella "attrazione verso il decadentismo", quella "freddezza nei confronti della vita russa". Come se noi non avessimo fatto mai delle lunghe discussioni su questo tema e a Voi non siano noti i miei punti di vista!».⁴⁸

Il suo atteggiamento non era causato dal disinteresse nei confronti della società russa e dei suoi problemi, quanto dal sincero apprezzamento per la letteratura, l'arte, la musica di ogni Paese, perché c'era «molto di bello, ma una *tale bellezza* è una gran forza ed è proprio quella forza, che può e deve muovere il mondo». ⁴⁹

L'uccello della tempesta vola in America

Dopo il licenziamento di Mejerchol'd nel novembre 1907, Vera Komissarževskaja affrontò la situazione per mantenere in vita il suo teatro. La stampa si accanì contro il regista, reo di aver soffocato il talento dell'attrice e di aver trasformato gli attori in docili marionette.⁵⁰ Mejerchol'd subì duri attacchi anche dagli stessi simbolisti, come Andrej Belyj⁵¹ e Aleksandr Blok, abituali frequentatori dei «sabati» letterari, organizzati dalla Komissarževskaja presso il suo teatro.

In un articolo per la rivista «*Luč* (Raggio)» Blok scrisse sulla necessità di un radicale cambio di tendenza del Teatro Drammatico: «È anche chiaro che, se *ancora* non c'è un nuovo indirizzo, è meglio, cento volte meglio, proprio la vecchia maniera». ⁵² La Komissarževskaja non era convinta della necessità di rinnegare tutto quanto era stato fatto, tanto meno di abbandonare l'amato repertorio simbolista. Per questo motivo si rivolse a Nikolaj Evreinov, fondatore a San Pietroburgo dello *Starinnyj teatr* (Antico teatro), per sostituire Mejerchol'd nel ruolo di regista. Anche per quanto riguarda il repertorio non fu fatto un passo indietro. L'impresaria commissionò al poeta Brjusov la traduzione di *Francesca da Rimini* di

⁴⁸ V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 86.

⁴⁹ Ivi, p. 83.

⁵⁰ Sulla storia delle rappresentazioni al Teatro Drammatico, che non è possibile sintetizzare nell'economia di questo contributo, si rimanda a Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit. pp. 91-188; D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"*, cit., pp. 160-258.

⁵¹ Cfr. A. Belyj, *Simboličeskij teatr (1907)*, «Arabeski», Moskva, 1911, pp. 299-313.

⁵² A. Blok, *Sobranie sočinenij*, vol. 5, p. 202. Su Blok e il Teatro Drammatico: Cfr. A. Blok, *Il Teatro Drammatico di Vera Fëdorovna Komissarževskaja*, trad. it. M. Lenzi, «Baubo», II, n. 2-3, aprile 1987, Pisa, ETS, pp. 39-43; M. Lenzi, *Postilla al testo blokiano*, ivi, pp. 43-45.

D'Annunzio, da mettere in scena in prima assoluta al Teatro Drammatico alla fine del 1908.⁵³

Nel frattempo, doveva risolvere il dissesto finanziario in cui versava il teatro. L'unica soluzione era intraprendere una nuova *tournee* per tutto l'Impero Russo, avendo la garanzia del successo sia per la fama acquisita, sia per la sincera devozione del suo 'pubblico-popolo'. Per questa ragione l'annuncio della *tournee* americana, dal 2 marzo al 28 aprile 1908, sorprese la stampa e il pubblico russo, anche perché Vera Komissarževskaja non era mai uscita dai confini della nazione. Scegliere di recarsi negli Stati Uniti era un salto nel vuoto e i giornali dell'epoca, così come poi gli studiosi, ne spiegarono la motivazione semplicemente con il miraggio di una cospicua raccolta fondi per la futura stagione del Teatro Drammatico.⁵⁴

È questa una pagina della vita artistica dell'attrice, che gli studi russo-sovietici hanno brevemente commentato riportando succintamente i fatti salienti; mentre una maggiore attenzione alla ricostruzione degli avvenimenti è stata offerta dai contributi americani. La documentazione dell'epoca è costituita principalmente dagli articoli dei giornali, che seguirono dall'inizio tutta la vicenda. Nella prima narrazione storico-critica della *tournee*, pubblicata nel 1915 dopo la morte dell'attrice, il fratellastro Fëdor Komissarževskij annotò: «Sul motivo di questo viaggio di Vera Fedorovna nei giornali russi scrissero per lo più notizie non vere e, come al solito, commenti malevoli e 'previdero' in anticipo anche il fallimento».⁵⁵ L'ostilità da parte della stampa era causata da due fondati motivi. Innanzitutto, il timore che la Komissarževskaja potesse trasferirsi in America, com'era accaduto solo due anni prima con l'attrice Alla Nazimova. Una tale preoccupazione nasceva dal fatto che l'organizzatore della *tournee* era l'attore Pavel Orlov (pseudonimo Orlenev),⁵⁶ che aveva accompagnato la Nazimova negli USA nel 1905.⁵⁷

⁵³ A insaputa dell'attrice, impegnata nella *tournee* americana, Brjusov diede segretamente la traduzione della tragedia al regista Aleksandr Lenskij del Teatro Malyj di Mosca. Ciò nonostante, la Komissarževskaja seppe affrontare la situazione, volgendola a suo favore. La vicenda è stata ricostruita in D. Gavrilovich, *La scena rubata. Vera Komissarževskaja e Francesca da Rimini a Mosca*, «Archivio d'Annunzio», Vol. 4, ottobre 2017, pp- 73-80.

⁵⁴ Cfr. Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit. p. 178; J. Romeo, *Vera Komissarževskaia: The American Tour*, «Toronto Slavic Quaterly», 9, 2004,

<http://sites.utoronto.ca/tsq/09/romeo09.shtml> (ultimo accesso 3/10/2022); Valleri J. Hohman, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, Palgrave MacMillan, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, New York 2011, p. 49.

⁵⁵ F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku* in V. Komissarževskaja, *Al'bom Solnca Rossii*, [1915], Sankt Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2009 p. 30.

⁵⁶ Pavel Orlenev (vero cognome Orlov, 1869-1926) fu attore del teatro Malyj di Mosca e del Teatro della Società Letteraria e Artistica di San Pietroburgo. Lavorò anche in molti teatri di provincia. Dal 1900 fu in *tournee* all'estero. Rientrato in patria, fondò nel 1906 un teatro per i contadini, in cui organizzava spettacoli gratuiti. Dal 1913 al 1915 fu attore del cinema muto.

⁵⁷ Valleri J. Hohman, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, cit., p. 48.

Il secondo motivo era politico. Alla Nazimova era stata accolta con tutti gli onori come transfuga dalla Russia perché ‘vittima’ dello zar Nicola II, ricevendo la cittadinanza statunitense⁵⁸. La propaganda contro il dispotismo zarista aveva il fine di esaltare il liberale e democratico sistema americano, alimentata anche dall'animosità della stampa russa per queste prime *tournées*. Ancor prima di partire e durante le otto settimane di soggiorno negli USA, la Komissarževskaja si trovò al centro di una diatriba che si consumò quotidianamente sulle pagine dei quotidiani russi e americani con notizie manipolate secondo i reciproci interessi.

Il 7 dicembre 1907 fu pubblicato sul «The New York Times» un articolo per presentare la sconosciuta eroina della scena russa, dal cognome impronunciabile, che aveva avuto il coraggio di sfidare lo zar. Il titolo a caratteri cubitali recitava *Russian Actress to appear here* e nel sottotitolo si leggeva *Miss Kommissarjewskya is Wealthy and Comes of a Noble Family Once Defied the Czar* e infine *Wouldn't take his Dictum on Plays in the Royal Theatres – will hire her own Theatre*. Alcune informazioni furono enfatizzate, come la ricchezza e il titolo nobiliare di Contessa Murav'eva, per accrescere l'interesse sulla personalità misteriosa ed esotica dell'attrice russa.⁵⁹ In un altro articolo si elogiava la Komissarževskaja, che «[...] has done more than any other Russian actress to elevate the Russian stage during the past ten years. Her theatre in St. Petersburg, where the masterpieces of Europe are given artistic presentation, has become the pride of the intelligent Russian people, and artists regard it as a great honor to play under her direction».⁶⁰ Tra le notizie diffuse ci fu anche quella relativa all'affitto del Daly's Theatre di Broadway a New York, dal 2 al 22 marzo, con l'annuncio dello spettacolo inaugurale *Casa di Bambola* di Ibsen, che mise in allarme Alla Nazimova. L'attrice, che aveva debuttato a Broadway nel 1906 nel ruolo di Hedda Gabler recitando in lingua inglese, era diventata popolare e aveva iniziato la scalata nel nascente *Star System* americano⁶¹, proprio come interprete delle eroine ibseniane e čechoviane.

L'arrivo della Komissarževskaja, annunciato con un *battage* pubblicitario che insisteva sull'analogia tra le due attrici russe, creò apprensione nella Nazimova che non era disposta ad accettare la concorrenza⁶². Così, quando il 2 marzo 1908 la troupe del Teatro Drammatico fece il suo debutto americano con la messinscena di *Casa di Bambola* al Daly's Theatre, a poca

⁵⁸ Ivi, p. 50.

⁵⁹ Il titolo di contessa, acquisito dalla Komissarževskaja dall'ex marito Vladimir Murav'ev, non solo era in viso all'attrice ma non ebbe nemmeno l'effetto sperato dal manager Rosenthal sul pubblico americano. Cfr. C.A. Schuler, *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, London, Routledge, 1996, p. 195.

⁶⁰ *Foremost Russian Actress, Idol of Her Countrymen, Appears*, «The New York», 2 febbraio 1908.

⁶¹ J. Romeo, *Vera Komissarzhevskaia: The American Tour*, cit.,

<http://sites.utoronto.ca/tsq/09/romeo09.shtml> (ultimo accesso 3/10/2022)

⁶² Cfr. F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku*, cit., p. 31.

distanza da lì, in un teatro di Broadway Alla Nazimova rappresentò lo stesso dramma recitando nel ruolo di Nora. La popolarità della Nazimova e l'uso della lingua inglese fecero accorrere il pubblico americano, mentre la sala del Daly's Theatre restò semivuota. Ciò fu dovuto non solo alla decisione della Komissarževskaja di recitare in russo fidando nell'affluenza dei suoi connazionali, ma soprattutto a causa della pessima organizzazione che caratterizzò tutta la sua *tourné*. Gli organizzatori non considerarono né i trenta isolati di distanza dal distretto russo di New York al teatro, né il costo proibitivo dei biglietti per la maggior parte degli emigrati⁶³.

Questo fu solo l'inizio di una serie di problemi che impedirono in alcuni casi la messinscena dei drammi in repertorio. *La battaglia delle farfalle* di Sudermann fu interrotta dall'agente americano dell'autore, che pretese il pagamento dei diritti per far proseguire la rappresentazione; mentre l'attrice statunitense Margaret Anglin⁶⁴ vietò l'allestimento di *Suor Beatrice* di Maeterlinck, anche in lingua russa, perché non avrebbe ceduto a nessuno i diritti da lei acquistati sull'opera. La Komissarževskaja protestò veementemente, ma fu minacciata con la reclusione se non avesse desistito dal proposito. Fëdor Komissarževskij spiegò che l'organizzatore Orlov, così come tutti i membri della compagnia, non conosceva le leggi che regolavano la vita teatrale in America.

Risultò che in America tutti i teatri sono nelle mani di *Syndicate* imprenditoriali⁶⁵, che conducono un'aspra lotta tra di loro, nonché contro gli attori che non appartengono ai *Syndicate*. Anche la maggior parte della stampa è in mano a questi *Syndicate*. Si diceva, ad esempio, che Sarah Bernhardt, quando giunse per la prima volta in America a suo rischio, non poté avere nessun teatro, malgrado ce ne fossero di disponibili, e recitò sotto dei tendoni montati fuori città.⁶⁶

Ignorando l'esistenza di questo trust, la compagnia del Teatro Drammatico ebbe una serie di disavventure. Per ammortizzare le spese, si decise di lasciare il Daly's e di affittare il Thalia Theatre sito nella Bowery street, un

⁶³ Cfr. C.A. Schuler, *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, cit. p. 195.

⁶⁴ Margaret Mary Anglin (1876-1958) era un'attrice canadese. Nel 1894 esordì a New York come somma interprete dei drammi di Shakespeare. Nel 1905 Sarah Bernhardt la volle con sé in *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck consacrandola come nuova star del teatro americano.

⁶⁵ Nel 1896 alla Holland House di New York City un gruppo di manager e di proprietari di teatri decisero di creare il 'Theatrical Syndicate', mettendo insieme tutti i teatri americani che rappresentavano o possedevano, per un miglior funzionamento d'impresa. Nacque il primo monopolio, un trust, organizzato su scala nazionale. Le compagnie teatrali in America prosperarono grazie ai tour tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Il Sindacato deteneva i teatri più importanti delle grandi città che ospitavano le *tournées*. Filadelfia fu la prima città completamente sotto il giogo del Sindacato. Solo nel 1910 grazie alla creazione della 'National Theatre Owners Association' il Sindacato perse il controllo sul teatro americano.

⁶⁶ F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku*, cit., p. 30.

quartiere meno abbiente di New York. Il Thalia era gestito dalla comunità yiddish e faceva parte della 'Hebrew Actors Protective Union'. L'impresario della compagnia yiddish si accordò con la Komissarževskaja, dandole la disponibilità del teatro dal 23 al 28 marzo 1908. Gli attori e i lavoratori del Thalia si sentirono prevaricati da questa decisione non precedentemente concordata con loro e per protesta bloccarono tutte le attività del teatro. Il 22 marzo uscì un articolo sul «The New York Times» dal titolo *Actors Locked Out at Thalia Theatre. Yiddish Performers Raise a Storm Against Vera Komisarzhovsky [...] Try to start a boycott. The Send Out a Circular Urging the East Side to Quite Patronizing the Playhouse.*⁶⁷

La compagnia del Teatro Drammatico abbandonò il Thalia, lo sciopero rientrò, ma la campagna mediatica gettò cattiva luce sulla Komissarževskaja che nel frattempo era riuscita a ottenere il Lyric Theatre di Broadway. La sera della prima rappresentazione entrò a sorpresa la polizia: lo spettacolo fu interrotto e gli spettatori furono invitati a uscire perché il teatro non aveva la licenza.⁶⁸ Frustrati da queste continue disavventure, gli artisti russi lasciarono New York e anticiparono il tour in provincia che avrebbe dovuto toccare Chicago, Boston, New Orleans ma, a causa delle perdite economiche subite, esso fu limitato alle città di New Haven e di Filadelfia.

Rientrata a New York, la compagnia del Teatro Drammatico mise in scena *Casa di Bambola* di Ibsen al Thalia Theatre il 19 aprile 1908: era l'ultimo spettacolo della *tournee* americana. I russi immigrati dell'East Side affollarono il teatro. Alla fine del secondo atto l'entusiasmo del pubblico raggiunse il culmine: il sipario si alzò una dozzina di volte per applaudire Vera Komissarževskaja e alla fine fu impossibile continuare la rappresentazione. L'attrice fu portata in trionfo e le furono regalati così tanti fiori, che furono necessari due camion per portarli via.⁶⁹ Una settimana dopo la troupe del Teatro Drammatico si imbarcava sul transatlantico alla volta dell'Europa.

L'avventura americana era finita con notevoli perdite economiche anche se, nel complesso, non può essere definita un fallimento. L'impatto con il pubblico americano non fu del tutto negativo. Naturalmente recitare in russo fu una scelta infelice, pur considerando che era normale per i grandi attori dell'epoca utilizzare la propria lingua nelle *tournee* all'estero. Il problema principale fu la contrapposizione con Alla Nazimova, che aveva da subito accettato le regole, i costumi, la cultura e la lingua del paese ospitante e che divenne il metro di paragone della stampa statunitense per valutare la Komissarževskaja. I critici si divisero tra chi criticava e chi

⁶⁷ Cfr. *Actors Locked Out at Thalia Theatre*, «The New York Times», 22 marzo 1908.

⁶⁸ V. Borovsky, *A triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhovskys*, Hurst & Company, London 2001, p. 198.

⁶⁹ *Enthusiastic Adieu For Komisarzhovsky*, «The New York Times», 20 aprile 1908.

elogiava le sue capacità interpretative ed espressive e questo accadde anche dopo la visione dello stesso spettacolo. La studiosa Catherine Schuler cercò di comprenderne le cause: «Perhaps [...] she offered an image that was intriguing to an educated American élite with European art and culture, but not compelling in the broader commercial context, which required sensuous exoticism from foreign actresses».⁷⁰

Di là dalla ricezione di pubblico e critica, ciò che è stato poco considerato dagli studi sono le motivazioni di questa *tournée* in America che la stessa Vera Komissarževskaja aveva spiegato in una serie di interviste, rilasciate alla stampa statunitense. Stupisce quanta poca attenzione sia stata data a esse dagli studiosi, che hanno banalizzato l'intera vicenda riducendola a meri problemi finanziari, alla delusione per l'esperienza teatrale con Mejerchol'd, all'insoddisfazione e perenne ricerca di novità da parte dell'attrice. Se fosse stata spinta dalla sola necessità economica, l'attrice avrebbe organizzato un viaggio per l'Impero russo. Se avesse desiderato cercare nuove forme performative e di allestimento dello spettacolo, sarebbe andata in una qualunque nazione europea: conosceva il francese e l'italiano, aveva studiato e amato la letteratura, la musica, l'arte, la scienza e la filosofia dei popoli dell'Europa occidentale. Se avesse voluto riprendersi da delusioni subite, avrebbe trovato rifugio nei luoghi ameni delle sue vacanze in Italia e in Svizzera. Perché attraversare l'Oceano Atlantico? Il fratello Fëdor tentò di convincere la sorella a rinunciare a un'impresa così rischiosa, ma si rese conto che la caparbia, con cui difendeva il suo progetto, era dettata da altro: «L'interessava la possibilità stessa di un tale viaggio. E diceva: "Anche se non ci guadagno nulla, io partirò"».⁷¹

L'internazionale del dramma

Il primo incontro con la stampa americana avvenne nel salone del transatlantico, il giorno successivo al suo arrivo. I giornalisti rimasero sorpresi dal suo abbigliamento semplice, dall'assenza di gioielli, dall'atteggiamento schivo (Fig. 5). L'attrice che era dinanzi a loro non assomigliava per niente a colei, che avevano annunciato nel *battage* pubblicitario dei mesi precedenti. Per intendersi fu necessario l'intervento di un interprete, che traducesse in francese le domande, e la prima fu il motivo di quella *tournée*: «My object in coming to this great country – disse la Komissarževskaja – is to familiarize the American people with Russian dramatic art. I have looked forward to this visit for some time, and now that I am here at last, I can hardly believe it».⁷²

'Familiarizzare' per l'attrice voleva dire farsi conoscere e conoscere l'altro, avviare un dialogo artistico con il popolo americano esplicitando da subito

⁷⁰ C.A. Schuler, *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, cit. p. 196.

⁷¹ F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku*, cit., p. 30.

⁷² *New Russian Actress comes to play here*, «The New York Times», 27 febbraio 1908.

la propria poetica: «My idea of the highest art is that it must be a combination of realism and idealism. In my repertoire you will find three sorts of plays – the realistic, the idealistic, and the mystic. It seems to me that the drama is not progressing in France to-day as much as in Germany. Perhaps Maeterlinck is the newest of all the new forms».⁷³ La sua concezione teatrale mirava a superare il bipolarismo tra naturalismo e simbolismo e la scelta delle opere di Andreev, Čechov, Gorkij, Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck e Sudermann, che avrebbe portato sulla scena americana, era giustificata dal fatto che: «They will in a way illustrate the advancement and the attainment of the “new form”».⁷⁴

Il giorno prima del debutto al Daly's Theatre fu organizzata una conferenza stampa all'Hotel Plaza di New York, nella quale fu chiaro a tutti che la Komissarževskaja, a differenza di Alla Nazimova, non accettava di presentarsi all'opinione pubblica americana né come eroina, né come vittima del regime zarista, perché rifiutava ogni forma di commercializzazione e strumentalizzazione della propria persona a fini pubblicitari e politici. Pertanto invitò i giornalisti a porle solo domande inerenti il suo lavoro.

If you want to talk about politics I cannot do it. I never talk about politics. It appears to me that politics and the drama are two great subjects – too great to mingled. If you want to talk about the drama – then I will talk as much as you please. [...] I do not believe in the ultra-naturalism in what you might call naturalism. Life is not really as brutal as that, and people are not such animals. There must be something more elevated on the stage, something higher and more artistic. In my work I strive for a combination of symbolism and realism - for the underlying significance of things. Oh no! *Naturalism is not the real art!*⁷⁵

La concezione teatrale della Komissarževskaja, mai esposta in alcuno scritto teorico, ebbe la prima, formale, definizione in questa intervista. Il suo teatro dell'interiorità prendeva in modo netto le distanze dal naturalismo, ma non dalla naturalezza del gesto e della voce attraverso i quali l'anima si esprimeva, elevando lo spirito fino a superare quella soglia che divide le cose visibili dalle invisibili. Questa era la sua 'terza via' che includeva, superandoli, gli stilemi di naturalismo e simbolismo per rappresentare «something more elevated on the stage, something higher and more artistic».

A focalizzare ancora meglio la finalità della *tournee* fu la domanda sul repertorio del Teatro Drammatico. Vera Komissarževskaja rispose affermando: «It is not true that I produce only dramas of present day at my Drama Theatre in St. Petersburg. The real drama is not the drama of the

⁷³ Ivi.

⁷⁴ *Not politics Only Drama Komisarzhevsky*, «The New York Times», 1 marzo 1908.

⁷⁵ Ivi.

present or the drama of the past. It is the *eternal drama* – perhaps the drama of the future, who knows? It is the drama not of locality, but the drama of all the world: *the international drama*».⁷⁶

Il dramma è eterno, universale, internazionale. L'internazionalità del dramma crea un ponte culturale e teatrale tra Vecchio e Nuovo Mondo, tra Russia e Stati Uniti, tra popoli separati geograficamente, ma non spiritualmente, perché è «the drama of all the world». Era questo il motivo principale del viaggio in America della Komissarževskaja: un progetto per un teatro futuro di più ampio respiro che puntava all'universalità. Il desiderio di ricercare nuovi codici espressivi si coniugava ora con l'esigenza di un progetto di internazionalizzazione del dramma, di un utopico connubio tra teatro russo e americano.

I am always searching for the new form, the new dramatic idea and the new inspiration. I search and search. That was why I opened my own theatre in St. Petersburg - to hunt for the new form and to keep on hunting. That is one reason why I have come to America - to New York. I try to discover the new things and I am always looking for progress. [...] While I am in America I shall go to the theatre when I can. There is much that I do not understand, but shall try to observe.⁷⁷

Voleva conoscere l'America e il suo teatro senza pregiudizi e voleva osservare da spettatrice come il pubblico statunitense accoglieva una rappresentazione teatrale, credendo sinceramente nell'universalità del dramma e dell'arte scenica.

I am interested in coming to this country and trying to learn about it. [...] I want to bring that new drama here. Also I want to learn things here and to understand new things to add to my own art. [...] I know what people say about the commercialism of the drama in New York, but I do not believe it. They told me all about that when I made my plans in Russia. They said that certain forms of art would not be appreciated here. But I know that there must be right people here in this city. I know that must people interested in new drama we are searching for.⁷⁸

In America esistevano persone che apprezzavano ogni nuova forma di sperimentazione teatrale, ma erano un gruppo ristretto di intellettuali. La maggioranza del pubblico americano aveva gusti e interessi molto diversi rispetto a quello europeo. Capì che la messinscena teatrale era per lo spettatore medio statunitense uno spettacolo di intrattenimento e comprese che, se anche la compagnia del Teatro Drammatico avesse recitato in inglese, non ci sarebbe stata quella stessa presa sul pubblico, quell'impatto forte che sempre aveva avuto in Russia. Familiarizzare con gli spettatori

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷ Ivi.

⁷⁸ Ivi.

americani era necessario e doveroso al fine di creare un'internazionale del dramma, ma otto settimane di *tournée* non erano sufficienti per attuare un progetto cos  visionario.

La Komissar evskaja si assunse le sue responsabilit  sulle tante disavventure occorse, ma non per questo la sua iniziativa era stata del tutto fallimentare. Aver portato fuori dall'Impero russo la sua compagnia teatrale facendola conoscere in America e, al tempo stesso, aver permesso ai suoi attori di familiarizzare con il teatro e il pubblico americano era comunque un risultato apprezzabile. L'idea di collaborare a livello internazionale grazie all'universalit  del dramma, che toccava l'animo di tutti gli esseri umani, era un progetto possibile in un teatro futuro e Vera Komissar evskaja lo credeva fermamente, perch  nell'arte scenica c'era «molto di bello, ma una *tale bellezza*   una gran forza ed   proprio quella forza, che pu  e deve muovere il mondo».⁷⁹

⁷⁹ V. Komissar evskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 83.

Vadim Ščerbakov

Note sulla scuola di recitazione di Mejerchol'd*

Tanto tempo fa, quando ancora pareva che il mondo si stesse muovendo verso un'integrazione armonica, in Puglia si svolse un festival teatrale, nel cui ambito a Taranto si tenne una conferenza dedicata allo stato attuale delle arti performative russe. Io vi presi parte e nel corso del mio intervento (non ricordo più a che proposito) mi ritrovai a parlare di alcune delle modalità di presenza scenica dell'attore in diversi spettacoli, il che rese necessarie delle digressioni storiche.

Durante una pausa tra le sessioni, un esponente del mondo teatrale provinciale mi si avvicinò per esprimermi le sue perplessità in merito ai miei ragionamenti. Era rimasto sorpreso dal fatto che avessi parlato proprio della questione della recitazione, quando, dal suo punto di vista, il vero lustro dell'arte teatrale russa è la regia. Che questo signore ignorasse i principi della recitazione di Mejerchol'd non mi sorprendevo, ma dimenticarsi del sistema di Stanislavskij mi sembrava inconcepibile. La cosa ancora più strana di questa conversazione era per me l'evidente assenza di comprensione del rapporto tra recitazione e regia. Eppure era proprio la problematica dell'improvvisazione, della libertà espressiva dell'attore nei limiti di una partitura registica prestabilita, a essere cruciale nel secondo decennio di sviluppo della nuova arte performativa.

Della necessità di uno studio pratico e di una comprensione teorica della questione, negli anni Dieci, erano ben consapevoli entrambi i leader del processo teatrale, Stanislavskij e Mejerchol'd. I loro sforzi hanno dato vita a nuove metodologie di lavoro dell'attore sul suo ruolo nel teatro di regia, a nuove scuole per l'insegnamento della tecnica interiore ed esteriore.

Senza entrare nel merito della storia del sistema Stanislavskij, volgerò l'attenzione allo sviluppo della teoria biomeccanica di Mejerchol'd. È doveroso iniziare la discussione in merito partendo dalla sua esperienza personale come attore.

Nel 1898, dopo aver terminato gli studi presso l'Istituto Filarmonico nel corso di Vladimir Nemirovič-Dančenko, Mejerchol'd fu subito accettato nella compagnia del Teatro d'Arte di Mosca (MChAT), che avrebbe aperto quello stesso autunno. Alle prove degli spettacoli in preparazione per la prima stagione, il giovane attore si rese conto di essere passato dalla scuola

* Traduzione di Ilenia Del Popolo Marchitto, Ph student presso l'Università di Tallinn.

all'accademia delle arti performative. Formato da Nemirovič-Dančenko alla dettagliata analisi psicologica del personaggio, Mejerchol'd è entusiasta del modo in cui lavora Konstantin Stanislavskij. È colpito dalla conoscenza della vita, dall'erudizione e dal volo della fantasia del regista. In linea con la concezione di mostrare la vita 'nelle forme della vita stessa', Stanislavskij trova una molteplicità di modi per costruire un'azione scenica caratterizzata da un fitto avvicinarsi di piccoli e grandi eventi. Insieme all'attore, crea l'ininterrotta melodia dell'esistenza del personaggio, in grado di mantenere costante l'attenzione dello spettatore.

Durante la preparazione della prima stagione del MChAT, Mejerchol'd ottiene svariati ruoli: il buffo principe d'Aragona (*Il mercante di Venezia* di Shakespeare), il grandioso Tiresia (*Antigone* di Sofocle), il gentile e debole zar Fëdor (*Zar Fëdor Ioannovič*, di Aleksej Tolstoj), l'infelice Treplev (*Il gabbiano* di Čechov).

L'attrice Valentina Verigina, diplomata presso la scuola del Teatro d'Arte e poi collaboratrice di Mejerchol'd per molti anni, ha lasciato un resoconto sull'interpretazione di Mejerchol'd nel ruolo del principe d'Aragona. Mi permetto di riportarne una lunga citazione:

Mejerchol'd interpretò per la prima volta questo ruolo nel 1898 al MChAT e, in seguito, al Teatro Aleksandrinskij durante la ripresa de *Il Mercante di Venezia* nel 1909. Io lo vidi nel 1913. Quella del principe d'Aragona mi sembra la migliore interpretazione di Vsevolod Emil'evič ed è un peccato che con essa egli abbia posto fine alla sua attività di attore. L'umorismo, la teatralità, la maestria di prim'ordine, l'originalità e la straordinaria magnificenza dell'interpretazione mandavano in visibilio persino il pubblico più ostile al regista. Non appena il principe d'Aragona, accompagnato dal suo seguito, faceva la sua comparsa sulla scena, e per tutto il tempo in cui camminava lungo il colonnato in fondo alla sala, gli applausi non si interrompevano.

C'era qualcosa di incredibilmente divertente nella singolare grazia, nell'autorevolezza dell'incedere del principe, sebbene Mejerchol'd sembrasse non avere alcuna intenzione di suscitare il riso. Il suo viso era serio, e i suoi occhi fissavano intensamente un qualche punto nel vuoto, come se stessero interrogando il destino. Per ottenere la mano di Porzia, il principe d'Aragona è tenuto a scegliere, fra tre scrigni, proprio quello in cui è custodito il ritratto della fanciulla. E mentre faceva la sua scelta, pensando e filosofeggiando ad alta voce, tutti i suoi movimenti somigliavano a quelli di una marionetta.

L'attore non enfatizzava affatto questo fare da marionetta, era una persona reale. Si trattava di una tecnica del tutto particolare, analoga a quella adottata per il Pierrot ne *La baracca dei saltimbanchi*, ma assai meno convenzionale. Alla vista del buffo cavaliere dall'armatura argentata, con i suoi movimenti spigolosi ma eleganti, veniva da credere che una simile creatura si potesse incontrare anche nella realtà. Nonostante la sua ingenua stupidità, aveva un certo fascino.

Dopo aver scelto il cofanetto sbagliato, trovandovi, al posto del ritratto della fanciulla, quello di un volto orrendo, il suo imbarazzo e la sua delusione venivano espressi con intonazioni e movimenti talmente buffi che il pubblico non riusciva a smettere di ridere. L'uscita magistrale, a testa alta e con dignità, suscitava uno scroscio di applausi.

Il modo migliore per descrivere l'attore Mejerchol'd è usare le parole di Jules Janin, che scrisse di Debureau: 'Trovatemi una persona che abbia così tanta ispirazione farsesca, così tanta originalità e profondità di talento, che sia caratterizzata da un simile fascino della stupidità... Bussate pure alle porte di tutti i teatri e tirate fuori almeno un attore che sia più raffinato, più spiritosamente goffo, più autentico!'¹

Ma torniamo al 1898. Il primo dramma avvenne con il ruolo dello zar Fëdor: nonostante tutto l'entusiasmo di Stanislavskij all'idea di presentare al pubblico Mejerchol'd come il figlio di Ivan il Terribile (assomigliava molto allo zar), Nemirovič-Dančenko riuscì a imporre Ivan Moskvina come suo interprete. Di conseguenza, nello spettacolo che inaugurò il teatro, Mejerchol'd recitò la parte dell'intrigante Vasilij Šujskij. Tuttavia, l'attore riuscì ad assicurarsi il ruolo di Treplev e a trasformarlo in un trionfo.

Il Konstantin Treplev interpretato da Mejerchol'd è una pietra miliare nella storia del teatro. Il ruolo centrale dello spettacolo-manifesto del nuovo teatro di regia fu realmente frutto di sforzi congiunti. Nemirovič-Dančenko, con il suo amore per la pièce di Čechov, fece appassionare Stanislavskij e tutta la compagnia. Stanislavskij creò una straordinaria partitura dello spettacolo, nella quale le persone, le cose e la natura assumevano uno spirito trepidante e si esprimevano con voci inquiete. Durante una delle prove, Čechov ne corresse l'interpretazione, eliminando in gran parte l'eccessivo naturalismo dell'approccio del regista. Mejerchol'd ci mise dentro la sua biografia, il suo sensibile intelletto segnato dallo spirito dei tempi...

Dal loro lavoro collettivo nacque un nuovo *emploi* [ruolo], quello dell'attore-intellettuale, i cui sentimenti e pensieri sono fortemente interconnessi, le cui emozioni danno vita alla riflessione e viceversa.

Delle interpretazioni di Mejerchol'd la critica ha spesso contestato l'aridità, paragonando a un 'legno marcio' il suono della sua voce, e l'insufficiente fascino scenico. Čechov invece amava Mejerchol'd proprio per questo: un attore magari non affascinante, ma in compenso 'è un piacere ascoltarlo, perché sai che capisce tutto ciò che dice'².

Il teatro, come il resto dell'umanità, ha attraversato diverse fasi ben distinte nell'evoluzione della figura dell'eroe. All'inizio le persone avevano le passioni (tragedie del fato e Shakespeare), poi comparvero i sentimenti (dramma borghese). Verso la fine del XIX secolo le persone scoprirono di avere i nervi, e così nacque l'*emploi* del nevristenico.

In un primo momento, il teatro ha cercato di usare come chiave interpretativa della drammaturgia di Ibsen, Hauptmann, Strindberg e Čechov il tema dei nervi messi allo scoperto. In questa direzione ci furono

¹ V.P. Verigina, *Vospominanija*, Leningrad, Iskusstvo, 1974, pp. 148-149.

² Cit. in V.I. Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, v 4 tomach, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 2003, t. 4, p. 303.

evidenti successi, ma c'era anche la sensazione che, con questo approccio, la pienezza dei significati del nuovo dramma stesse scivolando via. Lo spirito dei tempi richiedeva dei cambiamenti nella scena drammatica: la persona sul palcoscenico avrebbe dovuto rivelarsi in tutte le sue complesse interconnessioni di nervi, sentimenti e intelletto.

Nella seconda stagione del MChAT, Mejerchol'd interpreterà parti in cui apparirà evidente la continuità del nuovo ruolo rispetto a quello di attore-nevrastenico. Stanislavskij rifiuta in favore di Mejerchol'd il ruolo dello psicotico Ivan il Terribile nella tragedia di Aleksej Tolstoj, all'attore viene affidata l'interpretazione di Malvolio ne *La dodicesima notte* (qui al fascio di emozioni, nervi e mente viene conferita una vena comica) e Johannes Vockerat nell'opera teatrale di Gerhart Hauptmann *Anime solitarie*.

Il primo biografo di Mejerchol'd, Nikolaj Volkov, elencò le particolarità dell'esecuzione: 'il disegno brusco e spigoloso del ruolo, l'amarrezza dei sentimenti mostrati dall'artista e la spietatezza dell'introspezione interna', tutte quelle caratteristiche che non furono apprezzate dalla critica, ma che 'ricevettero un'accoglienza di gran lunga più favorevole da parte del pubblico, soprattutto dei giovani'.³

Gli fa eco Oleg Fel'dman, curatore dei tomi di *Nasledie* [L'eredità]:

Lavorando a questa commedia di Hauptmann, per volontà di Stanislavskij, la passione di Mejerchol'd per le tendenze individualistiche si scontrò con un'analisi dura e severa delle stesse, fu verificata da un sofisticatissimo spirito di osservazione derivante dagli aspetti più potenti della concezione naturalistica dell'arte. Negli anni immediatamente successivi all'abbandono del MChAT, Mejerchol'd interpreterà diversi personaggi nevrastenici, con un'analoga immedesimazione nella loro crescente disperazione e con lo stesso rigore con cui aveva interpretato Johannes nello spettacolo di Stanislavskij.⁴

Aleksander Kugel', talentuosissimo critico che non approvò affatto la riforma del teatro del regista, formulò alla perfezione la caratteristica del talento recitativo di Mejerchol'd, che 'imprimeva [ogni ruolo] nella percezione teatrale con la forza del suo intelletto'.⁵ Era proprio questo sforzo intellettuale al di sopra dei nervi straziati a costituire l'essenza dell'*emploi* creato da Mejerchol'd. Naturalmente, sono ben lungi dall'attribuirne la creazione esclusivamente a Mejerchol'd. Tuttavia, fra i suoi colleghi del MChAT, fu lui a incarnare con la massima chiarezza questa aspirazione a un nuovo modello di recitazione.

La vicenda più significativa per la futura teoria della recitazione di Mejerchol'd riguarda la storia della produzione di *Tre sorelle* di Čechov. Il drammaturgo apprezzava Mejerchol'd. Nel 1899, durante la tournée del

³ N.D. Volkov, *Mejerchol'd*, Moskva-Leningrad, Academia, 1929, t.1, p. 131.

⁴ V. È. Mejerchol'd, *Nasledie*, t.1, Moskva, O.G.I., 1998, p. 312.

⁵ A.P. Kugel', *Profili teatra*, Moskva, Tea-kino-pečat', 1929, p. 66.

MChAT a Jalta, il lungimirante Nemirovič-Dančenko fece alloggiare il giovane attore a casa di Čechov affinché lo convincesse a scrivere una nuova pièce per il loro teatro. Questa pièce era *Tre sorelle*. In essa, ogni ruolo è stato modellato su un interprete specifico: il drammaturgo ha tenuto conto delle capacità psicofisiche degli attori della troupe.

E ciononostante, il barone Tuzenbach si rivelò una sfida ardua per Mejerchol'd. La scelta di Stanislavskij si basava sul fatto che tutti i personaggi della commedia tentassero di superare la malinconia e l'angoscia che regnavano nei loro cuori. Ecco perché erano così esageratamente vivaci e allegri. Questa gioia di vivere, interpretata con sincerità da ogni singolo personaggio, a Mejerchol'd inizialmente non riusciva bene. Nelle lettere di resoconto al drammaturgo risuona costantemente: 'sono tutti bravi, solo Mejerchol'd al momento non se la sta cavando bene'.

Diversi anni a seguire, nel 1936, mentre provava *Boris Godunov* con gli attori del suo teatro, Mejerchol'd si ricordò dell'avvenimento legato alla sua parte in *Tre sorelle*:

Tuzenbach esce, si avvicina al pianoforte, si siede e inizia a parlare (legge)... Ma non appena iniziavo, Stanislavskij mi faceva ricominciare. Io ribollivo. Allora non capivo che Stanislavskij aveva ragione, ma in seguito, quando io stesso diventai regista e al contempo recitavo, mi resi conto che quando il barone Tuzenbach si avvicinava al pianoforte, sembrava che non pronunciasse le parole, ma le leggesse. Affinché il discorso possa dare l'impressione che stiamo dicendo ciò che pensiamo, dobbiamo pronunciare le parole e non leggere. Dopotutto, le parole sono la conseguenza di ciò che abbiamo pensato. Ecco, a quel tempo a me questo mancava e Stanislavskij mi faceva ricominciare ogni volta. E così una decina di volte senza risultati. A quel punto, dalla platea salì sul palco, mi lanciò un pezzo di carta e mi disse: 'Vada verso il pianoforte, dica le prime tre parole e, vedendo all'improvviso questo pezzo di carta, lo raccolga e, mentre cammina verso il posto in cui deve andare a sedersi, apra il pezzo di carta e continui a parlare'. Mi fu di grande aiuto. [...] Mi ritrovai in una situazione in cui erano comparsi degli ostacoli, e, in quel momento, trovai nel mio monologo l'intonazione della verità. È sciocco parlare di sé: 'Ho studiato nel corpo dei cadetti...', ma quando iniziai questo monologo e vidi il pezzo di carta, mi chinai per raccoglierlo: quello fu un gesto vivo. Del resto, viviamo tutti di esperienza, portiamo tutti la nostra esperienza in scena, e il gesto di raccogliere il pezzo di carta è venuto da un riflesso condizionato di cui mi sono ricordato.⁶

Ricordiamoci di questa storia, così come Mejerchol'd l'ha ricordata. Ci servirà in seguito.

Quando Mejerchol'd lasciò il MChAT, il ruolo di Tuzenbach fu interpretato per molti anni da Vasilij Kačalov. Mentre con *Il gabbiano* non tentarono nemmeno di sostituire Mejerchol'd e furono costretti a ritirare lo spettacolo

⁶ *Mejerchol'd repetiruet*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 1993, t. 2, p. 274.

dal repertorio, in *Tre sorelle* il sostituto oscurò del tutto il ricordo del primo interprete. Il ruolo rappresentò l'apice dell'arte del primo MChAT. La testimonianza più interessante, che trasmette impressioni dirette e immediate, è quella di Marija Andreeva, la donna più bella della prima compagnia del MChAT, che interpretò la parte di Irina in *Tre sorelle*. Nei successivi anni della sua travagliata vita, l'attrice ha sempre rifiutato con veemenza la regia di Mejerchol'd, evidenziandone invece per contrasto le capacità recitative. Andreeva scriveva:

Io stessa sono una grande ammiratrice del talento drammatico di Mejerchol'd [...] Non conosco un solo ruolo che abbia interpretato male. [...] Il barone Tuzenbach in *Tre sorelle* non poteva essere migliore. In seguito ho recitato con Kačalov e, con il dovuto rispetto, nonostante le sue spiacevoli qualità esteriori (il viso rozzo, la voce stridula), Mejerchol'd recitava meglio di Kačalov.⁷

Il critico V. Posse ha così documentato la sua impressione sulla recitazione dell'attore:

Mejerchol'd ha mantenuto un profilo basso ed è riuscito a sottolineare il grigiore dell'intelligente ma mediocre barone. Non a caso Čebutykin dice: 'Un barone più, un barone meno, non è lo stesso?', e lo spettatore sente che il vecchio dottore ha ragione. Che importa se il barone lavorerà in una fabbrica di mattoni o giacerà al cimitero locale.⁸

Nel 1908 un altro recensore (A. Izmajlov) ha ricordato retrospettivamente il Tuzenbach di Mejerchol'd come 'una persona incapace, goffa e cupa' e ha affermato che in questo ruolo Mejerchol'd 'ha prodotto un'impressione nettamente superiore rispetto a tutti gli altri suoi ruoli'.⁹

In seguito, nelle province di Cherson, Nikolaev, Sebastopoli e Tbilisi, Mejerchol'd mise in scena duecento spettacoli e vi interpretò un sacco di ruoli. Entrando in scena dopo due o tre prove, scoprì una legge immutabile: l'attore deve essere posto in condizioni tali che lo spazio stesso dell'allestimento, la messa in scena, il rapporto tra le masse e i volumi dell'aria e delle cose che lo circondano controllino l'azione. L'attore è circondato da ostacoli su più livelli: il temperamento dei partner, lo scontro di passioni e desideri dei personaggi rappresentati, il conflitto drammatico, l'attenzione o la disattenzione del pubblico.

E, cosa più importante, l'organizzazione dell'ambiente fisico del palcoscenico. Il Mejerchol'd regista lo testerà su sé stesso e imparerà a controllare lo stato d'animo dei suoi attori con l'aiuto di scenografie e decorazioni.

⁷ M.F. Andreeva, *Perpiska. Vospominanija. Stat'i. Dokumenty. Vospominanija o M.F. Andreevoj*, Moskva, Iskusstvo, 1968, pp. 410-411.

⁸ «Žizn'», 1901, № 4, p. 344.

⁹ «Birževye Vedomosti», 1908, 30 novembre.

La passione per il simbolismo porterà a un'ulteriore riduzione della libertà esteriore dell'attore. Alla ricerca di un linguaggio teatrale per la rappresentazione delle opere di Maeterlinck, il regista restringerà al massimo la superficie scenica, avvicinerà gli attori quasi a ridosso del fondale, posto ora in posizione più avanzata. Individuerà nei dipinti degli artisti del Tardo Medioevo dei gesti armoniosi che esprimono tenerezza, afflizione, disperazione e speranza. Mejerchol'd li mostrerà agli attori e chiederà loro di memorizzare tali gesti.

Nasceva così il teatro simbolista 'immobile', nel quale i personaggi si cristallizzavano in gruppi di bassorilievi sullo sfondo di pannelli dipinti. In questo teatro nulla doveva essere lasciato al caso, nemmeno il tremore della voce: il suono doveva cadere 'come gocce in un pozzo profondo'. Qui l'attore 'sperimentava la forma', ottenendo così un supporto emotivo per la trasmissione della 'trepidazione mistica'.¹⁰

Si evidenziò, così, come la morsa estremamente rigida di questa forma, che priva l'interprete di ogni libertà, possa dare agli attori l'incomparabile gioia della creazione.

Tuttavia, molto presto Mejerchol'd sarebbe rimasto deluso dalla drammaturgia simbolista. Maeterlinck e i suoi epigoni sembravano scrivere con titoli diversi la stessa opera teatrale, che aveva come scopo l'impellente necessità di informare l'umanità della sua impotenza di fronte alla morte. Insieme alla rottura con il simbolismo, l'attività creativa di Mejerchol'd rinuncerà anche al teatro immobile. Durante la messa in scena de *La baracca dei saltimbanchi* (1906), si imbatte nelle intramontabili maschere teatrali: Pierrot, Arlecchino e Colombina (che sebbene siano state rappresentate da Aleksandr Blok in chiave simbolista, conservano l'energia delle antiche arlecchinate). Mejerchol'd scoprirà nella storia dell'arte teatrale un tesoro inestinguibile di tecniche e fonti della teatralità.

I segni a carattere simbolico non abbandoneranno l'arsenale creativo del Mejerchol'd regista, ma saranno applicati alla drammaturgia classica, fondando un nuovo modello di teatro convenzionale. Viene proclamato il programma del 'tradizionalismo teatrale', in cui l'attore diventa un 'portatore di maschere'; gli aspetti psicologici del personaggio rappresentato dall'attore si rivelano al pubblico come una successione di volti magistralmente realizzati. Tra le figure ci sono interstizi e contraddizioni; possono entrare in conflitto tra loro. Da questo conflitto nasce l'efficacia del personaggio.

Ha così origine il grottesco scenico di Mejerchol'd, di cui il regista esplora le possibilità espressive negli anni Dieci del Novecento.

Durante la messa in scena di opere contemporanee, Mejerchol'd propone ai suoi attori estratti condensati di vita. Essi si basano su osservazioni della

¹⁰ Cfr. V.È. Mejerchol'd, *Nasledie*, t. 3, Moskva, Novoe izdatel'stvo, 2010.

realtà, ma si presentano al pubblico come generalizzazioni attentamente meditate e realizzate, subordinate all'idea principale del regista.

A questo tipo di creazioni appartiene anche l'ultimo ruolo interpretato da Mejerchol'd nell'ambito della sua attività registica. Si tratta del protagonista dell'opera teatrale di Knut Hamsun *Alle porte del regno*, che Mejerchol'd scelse per il suo debutto sulla scena imperiale nel 1908. Lo spettacolo non fu apprezzato dalla critica e neanche il grande pubblico se ne appassionò. Tuttavia, un'attenta Valentina Verigina ha lasciato la seguente descrizione dell'interpretazione di Mejerchol'd:

Abbiamo tutti ricevuto un grande piacere artistico dall'opera teatrale di Hamsun *Alle porte del regno*. È stata eseguita brillantemente. Mejerchol'd interpretava Kareno. Penso che sia stato un Kareno autentico. Entrambi - sia l'interprete, sia l'eroe del dramma - erano completamente in balia di idee, anche se sostanzialmente diverse. Entrambi dedicavano pochissimo tempo alla vita quotidiana circostante. Naturalmente, Kareno è una figura idealizzata. In lui non troviamo alcun tratto negativo, mentre Mejerchol'd, come qualsiasi altra persona, ne aveva parecchi. Eppure, sono scomparsi tutti non appena l'artista si è innamorato del personaggio, vedendo in lui il riflesso del suo 'io' purificato.

Mi piaceva che non avesse ceduto alla tentazione di enfatizzare la sventatezza di Kareno, non ne aveva bisogno. Era evidente che il suo Kareno fosse costantemente alle prese con la dura realtà che lo stava trascinando giù con la forza, e si sforzava di fuggire nel regno delle sue idee. Agli occhi della gente comune sembrava stravagante, perché viveva in un mondo completamente diverso. Il modo in cui Mejerchol'd si librava al di sopra della terra risultava incredibilmente sincero. Ogni volta che Mejerchol'd-Kareno rispondeva alle domande della moglie, sembrava che le stesse dicendo le prime parole che gli venivano in mente, ma in quel momento i suoi pensieri erano occupati da tutt'altro.

La scena con il tassidermista è stata incredibile, molto breve, ma sembrava lunga. Mejerchol'd, appoggiandosi al tavolo con entrambe le mani, si alzava e scrutava a lungo il viso di quella strana figura. [...] Nel finale, dopo l'addio della moglie, quando venivano a pignorare i beni, Mejerchol'd faceva un inchino profondo e silenzioso e poi, come tra sé e sé, diceva: 'Adesso non ha più importanza'. L'ultima scena faceva commuovere sia gli spettatori, sia noi attori. [...]

Le prove generali andarono incredibilmente bene.

Tuttavia, durante la prima esibizione, andò tutto diversamente. L'attore Apollonskij, che interpretava Bondesen e che non aveva una buona considerazione di Mejerchol'd come regista, dopo le prove generali manifestò il suo dissenso: 'Come?! Mejerchol'd ci ha stilizzati senza che ce ne rendessimo conto! Neanche per sogno!' E si è messo a recitare in maniera ridicola, facendo ridere il pubblico ininterrottamente. Anche l'attrice Potockaja, che interpretava la moglie di Kareno durante il primo spettacolo, ha ignorato le osservazioni di Mejerchol'd. Vedendo andare in fumo il suo spettacolo, Mejerchol'd ha trovato a malapena la forza di pronunciare le sue battute. Per non parlare del suo spirito creativo. I giornali furono ben lieti di criticare aspramente sia la produzione, che l'interpretazione del ruolo di Kareno. La seconda esibizione non si è tenuta a causa della malattia di Potockaja. Si sparse la voce che lo spettacolo fosse stato ritirato dal repertorio.

Alle successive rappresentazioni, il teatro non era gremito, ma lo spettacolo ebbe molto successo. Chi era presente alla terza o quarta messa in scena mi ha raccontato che alcuni spettatori, mentre applaudivano Mejerchol'd, dicevano perplessi: 'Ma è bello! Meraviglioso! Perché mai i giornali lo hanno stroncato?!'¹¹

Nel 1913 viene fondato a San Pietroburgo lo Studio di V.È. Mejerchol'd. Avendo l'autorizzazione ufficiale per condurre lezioni private di drammaturgia musicale, Mejerchol'd, ovviamente, programmava le attività dello Studio secondo le categorie scolastiche. Dal punto di vista strutturale era suddiviso in corsi, i più importanti dei quali erano il corso di Tecnica dei movimenti scenici sotto la guida del regista stesso, quello di Storia e tecnica della Commedia dell'Arte (Vladimir Solov'ev) e quello di Lettura musicale nell'opera teatrale (Michail Gnesin). Oltre a questi, venivano continuamente organizzati dei corsi di breve durata: Allestimento dello spettacolo teatrale (tenuto da Jurij Bondi), Metrica poetica (Konstantin Vogak), Dizione teatrale (tenuto da Ekaterina Munt-Golubeva).

Nei suoi discorsi pubblici, Mejerchol'd tentò più di una volta di unificare l'attività dei vari corsi attraverso il concetto di ritmo. Comprendendo perfettamente le ricchissime potenzialità espressive del ritmo come uno dei principali strumenti dell'arte registica, Mejerchol'd sperimentò consapevolmente in questa direzione. Gli esercizi biomeccanici che ci sono pervenuti, che sono nati dagli studi e dalle pantomime delle scuole teatrali, possono fungere da eccellente guida sull'organizzazione ritmica del movimento nel teatro. La loro distribuzione sulla scala temporale induce lo spettatore a percepire la mutevole tensione drammatica dell'azione, solamente utilizzando degli effetti di rallentamento e accelerazione del movimento, della sua discontinuità e continuità.

Poco tempo prima, nel 1912, era stato fondato a Mosca il Primo Studio del MChAT. È difficile immaginare due laboratori teatrali così dissimili tra loro come gli studi di Stanislavskij e Mejerchol'd.

Da una parte, l'idea che tutto ciò che è superficiale e sfarzoso sia insopportabilmente innaturale, il rito dell'immedesimazione con il personaggio, la totale identificazione di sé con la persona rappresentata, l'eliminazione del palcoscenico stesso e la rigorosissima osservanza del requisito della 'solitudine pubblica'. Nell'altro, il culto del movimento espressivo, dell'istrionismo giocoso e della rappresentazione, i costumi vivaci da commediante, la presa in giro della psicologia, la ricerca del contatto con il pubblico, il costante coinvolgimento degli spettatori nello spazio scenico dello spettacolo teatrale...

¹¹ V.P. Verigina, *Vospominanija*, cit., pp. 146-148.

Eppure, c'era anche qualcosa che accomunava questi studi. L'unità a cui mi riferisco consisteva non solo nella loro comune estraneità alla realtà socio-politica contemporanea. Di gran lunga più significativo è il fatto che entrambi siano stati creati con il medesimo obiettivo: educare l'attore del nuovo teatro di regia allo scopo di comprendere in cosa consista la sua libertà creativa e come questa libertà possa essere combinata con una partitura prestrutturata dello spettacolo. In definitiva, allo scopo di determinare il rapporto ottimale tra compito e improvvisazione nella nuova arte scenica.

Nel Primo Studio del MChAT questo problema veniva risolto 'giustificando' dall'interno le circostanze proposte dal drammaturgo e dal regista, con la trasformazione della realtà oggettiva in una necessità soggettiva che formalizza in maniera molto chiara il processo di immedesimazione, il processo con cui l'attore vive il suo ruolo 'ex novo ogni volta'. Per Mejerchol'd, una decisione del genere era assolutamente inaccettabile.

Ispirato dal meraviglioso mito della Commedia dell'Arte, egli ricerca nel suo Studio l'improvvisazione nei rapporti dell'attore con la maschera e con il pubblico. Mejerchol'd punta sulla maestria del mostrare i sentimenti umani, sulla passione per la recitazione. Nell'esperienza degli antichi commedianti, scopre la massima dell'anima allegra'.

Gli attori della Commedia dell'Arte credevano che solo chi, nel far propria l'arte della recitazione, avesse acquisito un'anima aperta all'ispirazione divina', sarebbe potuto essere un improvvisatore. Vladimir Solov'ev affermava: 'Un attore deve avere un'anima allegra - è questo il consiglio rituale che gli attori italiani davano alle generazioni future'.

Il concetto di anima allegra denota uno stato di eccitabilità emotiva, di costante prontezza a rispondere alle azioni del partner e all'umore del pubblico.

Nella dottrina di Mejerchol'd, l'anima allegra' permetteva all'attore di provare un'eccitazione contagiosa per il pubblico, derivante dalla propria maestria, dalla libertà illimitata di accostarsi al personaggio e di giocarci, dalla capacità virtuosistica di eseguire il disegno registico. Essa induceva l'attore a tener conto della reazione del pubblico, inventando ogni volta nuovi adattamenti plastici per incarnare il significato della figura interpretata.

Recitare con le tecniche della creatività ingenua è una delle scoperte formative più importanti dell'avanguardia. Molti riformatori della pittura, della musica, della letteratura e del teatro hanno reso omaggio al fascino delle soluzioni 'infantili', genuine, audaci e al tempo stesso sorprendentemente pregnanti dell'arte d'avanguardia. Per Mejerchol'd, la caratteristica più importante del teatro antico era la schietta

convenzionalità delle sue forme. Utilizzando consapevolmente le loro stilizzazioni libere, il regista creava i suoi insoliti spettacoli, apertamente privi di quell'illusorietà scenica che era usuale all'inizio del XX secolo.

Il teatro di Mejerchol'd è una situazione di rappresentazione appositamente organizzata. Lo spazio scenico non è suddiviso in palcoscenico e sala, ma è unico. Non è necessario convincere lo spettatore che ci si trova in una foresta o in riva al mare con l'ausilio di ingegnosi apparati e dispositivi di pittura teatrale. È venuto a teatro e gli viene mostrato né più né meno che il teatro.

Questa tendenza a una convenzionalità esplicita e persino enfatizzata rendeva il teatro di Mejerchol'd un'arte magica. Vi era una completa padronanza della capacità di far rivivere la materia morta. Il fuoco del Bengala su una lunga canna di bambù si trasformava in una stella cadente, che toccando terra mostrava al mondo la Sconosciuta nella messa in scena dell'opera teatrale di Aleksander Blok (1914). L'illusione della trasformazione (di sostanze, spazio e tempo) derivava esclusivamente dalla recitazione dell'attore. Tutto ciò che serviva per accendere l'immaginazione dello spettatore erano gli oggetti di scena più semplici e una metafora plastica.

L'esperienza degli attori della commedia all'improvviso italiana è stata una fonte di soluzioni estremamente moderne per lo Studio di Mejerchol'd. È stato sperimentato nella pratica il concetto di organizzazione semplificata dello spazio scenico, libero da dettagli superflui, ed è stata creata una nuova tecnica di recitazione.

Si può a buon diritto affermare che lo Studio si è prevalentemente concentrato sulle questioni formali, sull'esame delle modalità di recitazione. Lavorando con i suoi allievi, Mejerchol'd ha postulato i principi del mestiere artistico e ha acquisito una chiara comprensione di come e cosa bisognerebbe insegnare a un attore affinché egli possa padroneggiare tale mestiere.

Il suo corso era strettamente collegato a quello di Solov'ev. Entrambi i maestri, infatti, tenevano delle esercitazioni pratiche sull'acquisizione della tecnica della Commedia dell'Arte. Le conoscenze di Solov'ev nel campo della poetica della commedia all'improvviso spesso non sono esenti da critiche se esaminate alla luce dell'esperienza oggi maturata nello studio della questione. Basandosi su informazioni provenienti da varie fonti italiane e francesi, Solov'ev si formò una propria visione del passato. Comunque, per Mejerchol'd era più che sufficiente. Egli cercava di arricchire l'arte scenica del futuro per mezzo della conoscenza storica. La sua energia creativa era alimentata dal mito del teatro, che racchiude in sé ogni inizio e ogni fine.

Ciononostante Mejerchol'd, che come uomo di teatro dava al suo lavoro un taglio eminentemente pratico, fu ben felice di mettere in opera i materiali

degli studi storici di Solov'ev, dai quali si potevano estrarre alcuni elementi concreti. Il giovane studioso sosteneva che le compagnie della Commedia dell'Arte osservassero scrupolosamente la legge dell'alternanza di un numero pari e dispari di personaggi in scena. Affermava che ogni maschera aveva la sua andatura, che la loro disposizione sul palco ricreava determinate forme geometriche. E Mejerchol'd metteva in atto queste istruzioni con entusiasmo, rendendosi conto della possibilità, data dal movimento astratto delle figure nello spazio, di creare uno spettacolo dal quale il pubblico non avrebbe potuto staccarsi.

Alla fine, entrambi sono giunti a una conclusione fondamentale: la celebre improvvisazione delle antiche maschere italiane altro non è che una sapiente combinazione di elementi affinati da ripetute prove. Sul palcoscenico, l'attore deve essere sempre impegnato a risolvere determinati compiti pratici. Essi possono essere evidenti o misteriosi per lo spettatore, ma la loro presenza deve necessariamente essere percepita. In altre parole, l'improvvisazione è la recitazione spontanea di un commediante, fatta di trovate d'effetto capaci di catturare l'attenzione del pubblico.

Dopo le rivoluzioni del 1917 (la prima delle quali portò all'abolizione della monarchia e la seconda alla costituzione di una nuova società senza precedenti sotto la guida del Partito bolscevico) Mejerchol'd si allontana dall'attività teatrale. Anche l'esperienza del suo Studio, il cui uso era destinato a un regime di vita totalmente diverso, volge al termine. Al posto dello Studio, Mejerchol'd dà vita ai Corsi di arte della messa in scena (KURMASCEP - come si usava chiamarli allora, quando gli acronimi erano molto in voga).

La pedagogia di Mejerchol'd è un fenomeno straordinario, per niente simile all'insegnamento tradizionale dei registi praticanti che, parallelamente al loro lavoro nei teatri, insegnano. Tra gli anni Dieci e Venti del Novecento, Mejerchol'd protestò con veemenza proprio contro questo stato delle cose nelle scuole di teatro, progettate per riprodurre modelli già consolidati dell'arte teatrale. I suoi progetti pedagogici sono invece legati alla piena consapevolezza della necessità di cambiamenti decisivi nel teatro.

Se si esclude lo Studio di via Borodinskaja (cosa che andrebbe fatta, in quanto non si trattava di una scuola, ma di un laboratorio del regista), Mejerchol'd ha intrapreso per due volte delle iniziative pedagogiche sperimentali. La prima volta a Pietrogrado (1918-1919). Mejerchol'd lascia gli ex-Teatri Imperiali per dedicare le sue energie esclusivamente all'insegnamento. I Corsi di arte della messa in scena da lui creati in quel periodo avevano lo scopo di tirare le somme sullo sviluppo del teatro del primo Novecento, che Mejerchol'd percepiva come concluso, e proclamare l'inizio dell'era della messa in scena semplificata e realizzata al di là dell'arcoscenico. Era per questo tipo di teatro convenzionale, che rompeva

con l'illusionismo della scatola scenica 'all'italiana', che i KURMASCEP avrebbero dovuto addestrare un drappello di registi e artisti.

Il secondo tentativo di creare una nuova scuola di teatro è intrapreso da Mejerchol'd nel 1921-1922, a Mosca. Il governo sovietico, da lui ardentemente sostenuto, priva il regista del suo palcoscenico. Mejerchol'd interpreta la decisione della chiusura del Teatro RSFSR-I come un chiaro segnale: la nuova società non ha bisogno della moderna arte scenica professionistica.

Per questo motivo, i suoi Laboratori teatrali furono dedicati a due obiettivi quasi antitetici: educare gli istruttori per l'attività creativa dilettantistica delle masse proletarie ed elaborare il sistema biomeccanico di recitazione. Affascinato dalle teorie 'produttivistiche' volte a plasmare artisticamente la vita, Mejerchol'd trova il punto di convergenza di entrambi gli obiettivi dei Laboratori nell'utopia di creare un uomo nuovo - una macchina biologica ideale per il lavoro artistico creativo, controllata da una personalità consapevole e artisticamente sviluppata. In questa concezione, l'attore avrebbe dovuto diventare un 'tribuno del popolo' che non nasconde il viso dietro alla maschera del personaggio interpretato. Quando recita, ha il diritto e il dovere di inserire dei momenti in cui si rivolge direttamente al pubblico per esprimere il suo atteggiamento nei confronti del personaggio mostrato, dando così prova di una coscienza civica carica di energia creativa contagiosa.

I Laboratori teatrali furono istituiti nell'ottobre del 1921 con il nome 'ruggente' - come scrisse il loro rettore, il poeta costruttivista Ivan Aksenov - di GVYRM (Gosudarstvennye vysšie režisserskie masterskie [Laboratori superiori statali di regia]). Il plurale nel nome della nuova scuola è dovuto al fatto che comprendeva il primo e il quarto anno. Quest'ultimo era costituito da attori professionisti riqualificati secondo il programma di biomeccanica e portava il suo nome: VMVM (Vo'naja masterskaja Vsevoloda Mejerchol'da [Laboratorio indipendente di Vsevolod Mejerchol'd]). Dal gennaio 1922 la scuola prese il nome di GVYTM (Gosudarstvennye vysšie teatral'nye masterskie [Laboratori statali sperimentali di teatro]).

Già nella prima metà del 1922, quasi contemporaneamente a questa ridenominazione, il Commissariato del popolo per l'istruzione aveva iniziato a parlare della necessità di sostenere numerosi studi e scuole del 'Fronte di Sinistra'. Le autorità preferirono la strada dell'"ampliamento" e della loro unificazione in un'unica struttura organizzativa sotto la guida di Mejerchol'd. Fu stabilito che il rettore della nuova struttura educativa, l'Istituto statale di arte teatrale (GITIS), sarebbe stato Aksenov, e che i programmi di formazione sarebbero stati adeguati ai principi pedagogici delle GVYTM.

Il GITIS fu inaugurato il 17 settembre 1922. E fu tutt'altro che una versione ampliata della scuola di Mejerchol'd.

Fin dall'inizio della sua attività accademica, il nuovo istituto fu lacerato dai conflitti, primo fra tutti quello tra il Laboratorio di Mejerchol'd e l'Istituto statale di drammaturgia musicale (GIMDR) che era stato annesso al GITIS. Necessitando di una formazione teorica iniziale, la folla di cantanti provenienti dal GIMDR assorbiva la maggior parte dei fondi stanziati dal Commissariato del popolo e occupava con le sue lezioni quasi tutti i locali. 'I cantanti condussero una lotta disperata per la loro esistenza', ha scritto M.M. Korenev, 'e ciò portò a una scissione che causò continue controversie e litigi, sfociò nell'effettiva cessazione dell'attività e, conseguentemente, nell'allontanamento dal GITIS da parte del gruppo di studenti di Vs. Mejerchol'd'.¹²

A.V. Fevral'skij, che nel 1922 si era iscritto al primo anno del dipartimento di recitazione, ha ricordato:

La composizione degli studenti e degli insegnanti del GITIS si rivelò molto eterogenea: oltre all'affiatato gruppo di mejerchol'disti e ai seguaci di altri movimenti artistici, c'erano molte persone che erano in preda a meschine idee borghesi sull'arte. [...] E nell'istituto, fin dai primi giorni dell'anno accademico, si scatenò una lotta tra sostenitori e oppositori di Mejerchol'd, che coinvolse studenti e docenti, la presidenza, l'organizzazione del partito. Le lezioni erano interrotte da continue discussioni e tra i membri del personale dirigente avvenivano interminabili scontri. La rottura era inevitabile. [...] Mejerchol'd lasciò il GITIS e, a seguire, fecero lo stesso il rettore Aksenov, i docenti che avevano collaborato con Mejerchol'd nelle GVRM e GVTM, il Laboratorio di Mejerchol'd, tutto il secondo anno del dipartimento di regia e della facoltà di recitazione drammatica.¹³

Dopo essere riuscito a mettere in scena lo spettacolo *Smert' Tarelkina* [*La morte di Tarelkin*] con il marchio del 'Teatro del GITIS', Mejerchol'd lascia la prima università teatrale della Terra dei Soviet. Fino alla fine dell'anno scolastico, il suo Laboratorio rimane indipendente. Nell'autunno del 1923 fu riorganizzato nelle GĖKTEMAS (Gosudarstvennye ěksperimental'nye teatral'nye masterskie [Laboratori statali sperimentali di teatro]). La partecipazione pedagogica di Mejerchol'd alle loro attività diminuisce gradualmente e perde il suo carattere eccezionale. I Laboratori diventano parte dell'intensa attività del Teatro Mejerchol'd.

All'inizio del 2022 la casa editrice 'Artist. Režisser. Teatr' pubblica un libro dal titolo *Vs. Mejerchol'd. Loskuty dlja kostjuma Arlekina* [*Vs. Mejerchol'd. Toppe per il costume di Arlecchino*]. Il suo autore, Oleg Fel'dman, raccolse tutti i documenti pervenuti sull'attività pedagogica di Mejerchol'd tra il 1921 e il 1929. Ne risultò un'enorme tela cucita da diversi pezzi: trascrizioni

¹² RGALI (Archivio russo di stato per la letteratura e le arti), f. 963, op. 1, inv. 24, fol. 12-12v.

¹³ A.V. Fevral'skij, *Zapiski rovesnika veka*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1976, pp. 224-226.

e appunti di conferenze scritti da vari ascoltatori, resoconti dei giornali su interventi e discussioni pubbliche, lettere e prospetti di progetti scientifici. La natura del materiale del libro è espressa in modo molto accurato nel titolo, che è tratto dalla trascrizione di una conversazione tra Mejerchol'd e i suoi studenti, in cui il Maestro affermava: 'Il mio sistema di insegnamento consiste nel tracciare toppe per il costume di Arlecchino, e poi cucirlo'.¹⁴

Il libro presenta, per la prima volta nella massima completezza possibile, la storia del lavoro sulla creazione del metodo biomeccanico di formazione dell'attore. Mejerchol'd pensava che la sua formalizzazione teorica dovesse essere il risultato degli sforzi congiunti del Maestro e degli studenti, i quali avrebbero fatto del loro meglio per svolgere i suoi compiti. La frenetica vita artistica di Mejerchol'd e dei suoi apprendisti non ha permesso che questi piani si realizzassero e la teoria è stata lasciata a brandelli. Tanto più interessante e importante è provare a cucirli ora.

Sfortunatamente, Oleg Fel'dman è passato a miglior vita prima che potesse completare il lavoro sul libro. Ho dovuto portarlo a termine da solo, riempiendo alcuni buchi e colmando le lacune nei commenti e nei testi introduttivi. L'essere coinvolto in un lavoro quasi ultimato ha prodotto in me un atteggiamento particolare e inconsueto nei confronti del testo. Ci sono dentro e, al contempo, essendo uno degli attenti lettori del libro, fuori.

Provo a sfruttare questa circostanza per condividere con il lettore una selezione di frammenti dei documenti che riguardano una delle questioni principali della recitazione biomeccanica. Nei primi anni Venti, parlare di anima in uno stato che proclamava il materialismo come sua ideologia e che perseguitava apertamente la Chiesa, era del tutto anacronistico. Mejerchol'd sostituisce l'impianto teorico dell'antico concetto di anima allegra con l'espressione *reflektornaja vozbudimost'* [eccitabilità riflessa].

Il programma delle GVYTM prevedeva la pubblicazione di un'intera serie di libri, ma tali propositi non si concretizzarono. Mejerchol'd pubblicò insieme ai suoi collaboratori V.M. Bebutov e I.A. Aksenov solo lo straordinario opuscolo *Amplua aktera* [L'emploi dell'attore] (Moskva, GVYRM, 1922), in cui il concetto di eccitabilità è espresso in affinate formulazioni:

La capacità di eccitabilità riflessa è una caratteristica imprescindibile per l'attore. Chi ne è privo non può essere un attore. [...]

L'eccitabilità è la capacità di riprodurre in sentimenti, movimenti e parole un compito ricevuto dall'esterno. [...]

Proprio le manifestazioni coordinate di eccitabilità costituiscono la recitazione di un attore.

Proprio le singole manifestazioni di eccitabilità costituiscono gli elementi della recitazione di un attore.

¹⁴ V.È. Mejerchol'd. *Loskuty dlja kostjuma Arlekina*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 2022, p. 121.

Ciascun elemento della recitazione si compone immancabilmente di tre momenti obbligatori:

- 1) Intenzione.
- 2) Realizzazione.
- 3) Reazione.

L'intenzione è la percezione intellettuale di un compito ricevuto dall'esterno (autore, drammaturgo, regista, iniziativa dell'attore).

La realizzazione è il ciclo di riflessi volitivi*, mimetici e vocali**.

* Il termine 'sentimento' è qui impiegato nel suo significato tecnico-scientifico, privo di qualsiasi connotazione grezza o sentimentalista. Lo stesso dicasi per il termine 'volitivo'. Si adotta una simile modalità di esposizione al fine di distanziarsi, da un lato, dal sistema di recitazione 'd'istinto' (da un narcotismo privo di metodo), e dall'altro, analogamente, dal metodo della 'reviviscenza' (dall'allenamento ipnotico dell'immaginazione).

** 'Riflessi ... mimetici': questo termine indica tutti quei movimenti che insorgono nella periferia del corpo dell'attore, ma anche i movimenti che l'attore compie nello spazio.

La reazione è l'attenuazione del riflesso volitivo che segue la realizzazione dei riflessi mimetici e vocalici e prepara la ricezione di una nuova intenzione (passaggio a un nuovo elemento della recitazione).

L'attore deve essere dotato della capacità di eccitabilità riflessa. L'eccitabilità riflessa consiste nel ridurre al minimo il processo di presa di coscienza del compito ('tempo della reazione semplice').

Una persona che scopre di avere una predisposizione all'eccitabilità può essere o diventare attore e, a seconda delle sue innate caratteristiche fisiche, assumere a teatro un determinato *emploi*, ossia un ruolo definito in base alle funzioni sceniche ad esso attribuite.¹⁵

Si noti come in queste formulazioni venga chiaramente espressa la certezza che chiunque aspiri a lavorare come attore debba necessariamente avere una predisposizione all'eccitabilità. Gli autori dell'opuscolo considerano un'elevata prontezza emotiva quale condizione necessaria per selezionare i candidati idonei per questo lavoro.

Tuttavia, negli appunti delle lezioni di Mejerchol'd compilati dai suoi allievi, è possibile constatare la crescente convinzione del Maestro che praticamente chiunque possa essere formato a diventare attore.

Appunti di Sergej Ėjsenštejn:

Vs. Mejerchol'd. 1/IV-1922.

L'inventiva e la composizione sono ciò che 'scalda' la tecnica, ciò che la ravviva.

L'eccitabilità è il risultato di un materiale adeguatamente utilizzato e addestrato. È il concetto opposto al temperamento ('comincio a emozionarmi e tutto verrà da sé').

¹⁵ V.Ė. Mejerchol'd. *Loskutj dlja kostjuma Arlekina*, cit., pp. 38-40.

Il sudore è l'indicatore del 'qualcosa non va', di una costruzione tecnica scadente.

Il 'piacere', della propria buona tecnica.¹⁶

Poco tempo dopo, il 18 maggio 1922, Mejerchol'd parla di come allenare l'eccitabilità. Chrisanf Chersonskij annota nei suoi appunti:

Innanzitutto, l'attore deve definire la cosiddetta immagine del proprio ruolo. Il concetto di immagine coincide approssimativamente con la definizione letteraria di tipo.

Ci baseremo sulla definizione convenzionale: il tipo è un personaggio che possiede l'insieme dei tratti più caratteristici che definiscono un particolare e caratteristico gruppo di personalità nella sua interezza.

Come fa un attore ad assemblare questo insieme di tratti? Attraverso lo spirito di osservazione!

Ma questa via è instabile e spesso insufficiente, giacché l'attore non può osservare tutta la varietà dei compiti e dei materiali legati al suo ruolo nell'ambiente quotidiano che lo circonda; sarebbe soggetto alle casualità, alla soggettività e alle trascurabili e irrilevanti condizioni della fotografia naturalistica.

Cosa aiuta l'attore a definire il personaggio?

L'*emploi*: uno schema degli *emploi*, in cui vengono sviluppate e distribuite tutte le possibili categorie di materiale personale dell'attore, le funzioni sceniche e le modalità di recitazione caratteristiche di ogni singola circostanza.

Per un corretto utilizzo dell'*emploi* è necessario assimilare alla perfezione i sistemi principali della recitazione.

Sono solo due.

Analogamente ai due sistemi principali in psicologia:

- il vitalismo: la psiche esiste indipendentemente dal corpo,
- il meccanicismo: la psiche dipende esclusivamente dal corpo.

Mejerchol'd imposta il suo sistema sulla base del meccanicismo. Solo da una corretta costruzione della struttura fisica deriva e si determina una corretta costruzione psichica.

In questo modo, la base - la corretta costruzione della struttura - conduce alla necessità della seconda condizione.

Lo studio formale e l'acquisizione della partitura drammatica e registica.

In questo caso a venire in soccorso dell'attore sono il drammaturgo e, soprattutto, il regista.

Il regista deve conoscere la scienza della drammaturgia. Tener conto con precisione di ogni momento, a seconda della partitura formale complessiva dello spettacolo (momenti di 'superbia', 'castigo', 'riconoscimento', 'catastrofe' etc.).

Trovare la corretta distribuzione dei tempi scenici dell'azione generale e di ciascun momento - la musicalità.

Trovare la corretta distribuzione e gestione dello spazio, costruire una corretta partitura dei movimenti.

Quando il regista fa tutto questo, dà all'attore il giusto sostegno, limitandolo nel tempo e nello spazio.

¹⁶ Ivi, p. 376.

Con tali limitazioni, l'attore inizia a orientarsi (sul suo posto all'interno della pièce, sul corso generale dell'azione e sul palcoscenico), e inizia a costruire correttamente la propria struttura fisica e psichica.

Se, sulla base della composizione formale, la costruzione è eseguita correttamente dal punto di vista fisico-materiale, anche tutte le emozioni e le intonazioni saranno corrette.

Mejerchol'd, a differenza della vecchia scuola, non dà consigli del tipo 'più ardente', 'più lirico' etc., ma inventa per l'attore delle scene, dei comportamenti esteriori, affinché queste posizioni e questi movimenti possano esprimere lo stato mentale di cui l'attore necessita. Quindi, assimilando tale ossatura, l'attore fornisce l'immagine adeguata.

Solo quando il corpo dell'attore sarà fisicamente posizionato nello spazio in maniera corretta e sarà mantenuto in ogni momento il corretto legame nei movimenti (angolazione) con tutte le persone e gli oggetti circostanti, qualunque monologo risuonerà correttamente in termini di intonazione e qualunque eccitabilità si manifesterà correttamente.

Tutte le basi di natura psichica risultano parecchio discutibili, poiché si avvalgono sempre di opinioni e impressioni puramente soggettive e ammettono nel lavoro vaghe incongruenze ed esitazioni. A ogni persona corrisponderebbe una diversa percezione psichica, se queste ultime non fossero organizzate in un'ossatura materiale corretta.¹⁷

Al termine del secondo semestre di lezioni, gli apprendisti di Mejerchol'd furono incaricati di redigere degli appunti riepilogativi che compendiassero i punti principali della teoria della recitazione biomeccanica. Ci sono pervenuti tre documenti di questo tipo: il primo appartiene a Èjsenštejn, il secondo è anonimo e il terzo è stato scritto da A.A. Kasatkin. Riporterò alcuni estratti che chiariscono il significato del concetto di 'eccitabilità'.

Dagli appunti riepilogativi di Èjsenštejn:

Osservazioni. Da esse bisogna estrapolare il proprio materiale di riserva (da letture, viaggi, cose viste etc.), da cui inconsciamente si attinge ciò di cui si ha bisogno al momento giusto e senza esser costretti a correre ogni volta con la 'Kodak'.

E senza mai rompere con la vita (sulla fantasia).

L'attore è un uccello, che con un'ala lascia una traccia sulla terra e con l'altra nel cielo. Ne sono un esempio tutta la vita e l'attività di Picasso.

La rottura con la vita sancisce il passaggio dal movimento drammatico alle 'astratte' acrobazie circensi.

Un ballo di Sada Yakko (in Giappone il dramma si basa interamente sulla danza) non è sufficiente. E neanche l'estremo salto mortale di un attore cinese. In mezzo a tutto questo deve risaltare qualcosa di familiare, di conosciuto: la vita.

La caratteristica fondamentale di un attore è l'eccitabilità.

L'immaginazione dovrebbe essere impiegata solo durante il lavoro preparatorio, non nel corso dello spettacolo.

¹⁷ Ivi, pp. 399-401.

Il sistema Stanislavskij è uno sviluppo morboso dell'immaginazione. L'obiettivo è lo stesso della recitazione 'd'istinto', delle droghe: supplire alla mancanza di eccitabilità, aumentarla.¹⁸

Dagli appunti di riepilogo di cui non si conosce la paternità:

Bisogna cancellare una volta per tutte dal lessico teatrale le parole reincarnazione, reviviscenza, indole.

La creazione di un ruolo consiste nella realizzazione del personaggio attraverso la materia (corpo).

L'attore racchiude in sé due individui: il primo è quello che lavora, e il secondo è quello che controlla il lavoro.

L'attore saprà cosa vuole recitare solo quando comprenderà:

- 1) il drammaturgo
- 2) il regista-artista.

Un attore, due personalità. La prima è materiale, la seconda è pensiero, sa. La prima deve lavorare sul palco, la seconda deve vedere il lavoro della prima.

Non è possibile considerare l'attore al di fuori dello spazio scenico. L'attore deve sentirsi come un pittore, uno scultore o un architetto (disporre i propri volumi in un determinato spazio).

L'attore deve considerare il suo corpo nel suo insieme.

Cosa occorre: la prima personalità mette, lascia cadere, piega, e la seconda deve vedere. Ecco da dove bisogna iniziare il lavoro da attore.

I principali aspetti della prima personalità (individuo) consistono nel lavoro creativo del regista-artista sul palco.

Se il materiale dell'attore non viene preparato, non saranno d'aiuto 'sentimenti' e 'riviviscenze' di alcun tipo, l'attore rimarrà a zero.

Non è possibile prendere in considerazione le singole parti del corpo di un attore, come ad esempio un gesto, la mimica etc.

Cosa significa: 'l'attore recita?' Costruisce (organizza in modo creativo). Ha iniziato a interpretare il Principe Rinaldo: un mantello sulle spalle, una posa, un movimento, una parola-grido. Al suo interno una sorta di eccitazione speciale, l'eccitabilità.

L'attore crea una recitazione in movimento (dinamica) attraverso l'eccitazione.¹⁹

Il legame diretto tra il movimento dell'attore, la corretta organizzazione del suo corpo e la sfumatura emotiva delle parole pronunciate è chiaramente espresso. Anche negli appunti riepilogativi di Kasatkina se ne parla:

Coordinazione di corpo e spazio scenico. Si tiene rigorosamente conto del palcoscenico. Quando recita, l'attore disegna sul palco figure geometriche (giullare). Bisogna saper usare il palco nel modo più vantaggioso possibile, affinché l'attore possa svolgere i suoi compiti. Prendere in debita considerazione tutti gli spazi vuoti, se necessari, e organizzare di conseguenza i movimenti degli attori. Nel caso di un'errata coordinazione tra il corpo dell'attore e il palcoscenico, l'eccitabilità non può venir fuori.²⁰

¹⁸ Ivi, p. 408.

¹⁹ Ivi, pp. 416-417.

²⁰ Ivi, p. 422.

Si ricordi il pezzo di carta che Stanislavskij lanciò a Mejerchol'd durante le prove di *Tre sorelle*. L'azione fisica come prerequisito per una corretta intonazione è ugualmente ammissibile in scuole teatrali diverse, contrapposte in qualche modo dal punto di vista metodologico. Anche se, per Mejerchol'd, una perfetta tecnica esteriore viene prima di tutto. Dopo circa un anno dall'inaugurazione dei suoi Laboratori di Mosca, egli giunge alla conclusione che chiunque la possa apprendere, a prescindere dalle proprie capacità. Durante una conferenza tenutasi allo Studio Kul'tur-Liga l'8 maggio 1922, dice:

Mejerchol'd: La base della biomeccanica è il delstismo.

In biomeccanica, si parte dallo sviluppo del corpo, del torso, non degli arti.

All'inizio si impara solo a posizionarsi correttamente, a trovare il baricentro.

Il gesto deve essere l'effetto dell'equilibrio raggiunto. Al Teatro Malyj si esibiscono corpi morti che gesticolano. Lo stesso avviene a livello di parola. Bisogna sempre ricordarsi dell'equilibrio. Il gesto è un dettaglio, un particolare.

Solo se il corpo è posizionato correttamente, il gesto acquisisce espressività.

Per prima cosa bisogna far salpare la nave. Il gesto è l'ultima onda che colpisce la riva.

Persino una persona con scarse abilità può ottenere risultati sorprendenti attraverso l'allenamento.

Domanda di Šapiro: Con l'allenamento si può ottenere tutto, ma c'è qualcosa di impossibile da ottenere con l'allenamento (per un attore)?

Mejerchol'd: Secondo me, non c'è nulla che non si possa ottenere.

Šapiro: Ciò significa che tutti possono essere attori?

Mejerchol'd: Sì, ma non tutti hanno l'inclinazione per il medesimo settore del lavoro produttivo. Selezione professionale.

Skrjabin! Mi invitava ai suoi concerti ed era afflitto per la condizione del suo mignolo, poiché questo mignolo avrebbe dovuto... raccontare... il suo elemento interiore.

Il ruolo è un pretesto per rivelare che tipo di attore è una persona.

La recitazione è l'unione di fisico e intellettuale.

L'attore, a differenza di scultori, intagliatori e pittori, ha dentro di sé sia il creatore sia la materia.

Il fascino dell'arte risiede nell'autolimitazione.

Gli esercizi di biomeccanica sviluppano l'eccitabilità riflessa.²¹

Ciò significa che l'esperienza dell'insegnamento e delle prove (e a questo punto era già stato rappresentato *Velikodušnyj rogonosec* [Il magnifico cornuto]), che aveva dato prova dei risultati dell'allenamento di Mejerchol'd) dimostra che la costante assimilazione degli esercizi biomeccanici disciplina non solo il corpo. L'esecuzione reiterata di movimenti appositamente strutturati sviluppa l'apparato emotivo dell'attore.

²¹ Ivi, p. 426.

Mejerchol'd parlerà del legame tra corpo ed emozioni nel corso del suo intervento pubblico *Akter buduščego i biomechanika* [L'attore del futuro e la biomeccanica], tenutosi il 12 giugno 1922 nella Sala Piccola del Conservatorio di Mosca. I resoconti sull'intervento furono pubblicati su diversi periodici. Vasilij Fedorov, studente presso i Laboratori teatrali, lo riassunse per la rivista «Ėrmitaž», popolare tra gli esponenti del teatro 'di sinistra'. Vi si legge:

Qualsiasi condizione psicologica è condizionata da determinati processi fisiologici. Una volta trovata la giusta soluzione della propria condizione fisica, nell'attore si manifesta una 'eccitabilità' che contagia il pubblico, lo coinvolge nell'interpretazione dell'attore (ciò che prima chiamavamo 'zachvat' [presa]) e che costituisce l'essenza della sua recitazione. Da tutta una serie di posizioni e stati fisici nascono quei 'punti di eccitabilità', che poi si colorano di un dato sentimento. Con questo sistema di induzione del sentimento, l'attore conserva sempre un fondamento ben solido: la premessa fisica.²²

* * *

La questione dell'insegnamento delle professioni creative è sempre avvolta da un certo grado di scetticismo. Qualcuno ritiene che sia impossibile insegnare l'arte, altri credono nella capacità dei maestri di condividere importanti segreti con i principianti, altri insistono su un addestramento meccanico che, quasi con la forza, imprime nella memoria la tecnica. Mejerchol'd ha fondato una scuola gioiosa, e ha creato insieme ai suoi allievi spettacoli allegri e terribili. L'attore-mimo formatosi con lui era in grado di fare molto nell'arte scenica della recitazione convenzionale. A metà degli anni '30, il giovane attore Leonid Agranovič giunse al Teatro Mejerchol'd. In seguito, divenne un famoso cineasta sovietico, visse una lunga vita, scrisse delle memorie²³. In esse, Agranovič ha ricordato che all'interno del teatro, che allora operava in un passaggio angusto e scomodo in via Tverskaja, c'erano solo due camerini: quello maschile e quello femminile. Gli attori sedevano lì in attesa dell'entrata in scena e parlavano di come interpretare al meglio i loro ruoli. Non c'erano altri argomenti. Ogni sera discutevano di vari meccanismi, approcci e tecniche di recitazione. E ogni conversazione si concludeva con una triste constatazione: recitare bene è quasi impossibile. Non si trattava di una manifestazione di pessimismo, non si arrendevano. Tutt'altro. Gli attori di

²² Ivi, p. 436.

²³ Cfr. L.D. Agranovič, *Stop-kadr: Mejerchol'd, Vorkuta i drugoe kino*, Moskva, Sovpadenie, 2004.

Mejerchol'd miravano a un ideale irraggiungibile, rendendosi conto che la loro vita professionale consisteva proprio in quest'aspirazione.

Livia Di Lella

Dal romanzo alla scena: l'adattamento di Jacques Copeau dei Fratelli Karamazov

Verso una nuova forma drammatica

Nel manifesto del 1913, *Un essai de rénovation dramatique*, redatto in occasione della fondazione del Vieux Colombier, in cui Copeau spiegava l'origine, le motivazioni, l'essenza e le finalità del suo tentativo di rinnovamento drammatico, un intero paragrafo era dedicato a delineare la funzione che, all'interno di una tale riforma radicale e in un processo di riconquista ed educazione del pubblico, erano destinati a svolgere i classici. Proposti come antidoto contro il falso gusto degli spettatori, polemicamente contrapposti a quanto si allestiva nei teatri del Boulevard, dominato dai capricci e dai piccoli ricatti delle *vedettes*, nonché dall'opportunismo organizzativo dell'ormai affermata industria dello spettacolo, veniva ribadito il loro ruolo di maestri indiscussi, di modelli di compiutezza artistica, con cui sia gli autori drammatici, sia gli attori contemporanei avrebbero dovuto confrontarsi, traendone insegnamento ed ispirazione.¹ I capolavori del passato, durante tutto il periodo della direzione di Copeau al Vieux Colombier,² a Parigi, a New York, nelle diverse *tournées* della compagnia, furono letti e rappresentati come opere drammatiche vive, capaci di ritrovare sulla scena una nuova forza

¹ J. Copeau, *Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux Colombier*, in «La Nouvelle Revue Française», Paris, a. V, n. 57, premier septembre 1913, pp. 337-353 e 483-486; in J. Copeau, *Registres I: Appels*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 19-32. Nel 1913, nel suo manifesto *Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux Colombier*, Copeau, paragonando la propria impresa di *metteur en scène* a quella degli altri artisti del teatro europeo, dava una sua definizione di 'regia' in cui ancora appariva condizionato da un orientamento drammaturgico e letterario. La messinscena, per quanto dichiaratamente concepita secondo un principio unitario, scaturiva piuttosto dalle pratiche distinte dell'*interprétation* e della *décoration*, l'una drammatica, l'altra figurativa, a cui avrebbe concesso, anche attraverso una voluta semplificazione del *décor*, ben poca importanza.

² Per il suo nuovo teatro Copeau pensò di riadattare il vecchio Athénée Saint-Germain, vicino alla Chiesa di Saint Sulpice, al numero 21 della rue du Vieux Colombier, da cui prese il nome il teatro. Si trattava di una sala con 500 posti che fu ripensata e riorganizzata dal pittore e architetto Francis Jourdain. Sulla fondazione del Vieux Colombier e i nuovi criteri di messinscena cfr. M. I. Aliverti, *La mise en espace du texte*, in *Copeau l'Éveilleur*, atti del colloquio internazionale su Jacques Copeau, organizzato dall'Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire (I.N.J.E.P.), Marly, 29-30 septembre 1994, a cura di P. Pavis e J.M. Thomasseau, in «Bouffonneries», n. 34, 1995, pp. 183-195; cfr. inoltre M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 56-91.

espressiva e suggestiva. Copeau non se ne servì solo, secondo quanto egli stesso affermava, per riportare in teatro, opponendosi all'esercizio di una pratica teatrale snaturata da molti, una riguadagnata dignità, ma anche per dare alla propria operazione culturale basi sicure e legittime. Il suo 'classicismo' fu in parte una risposta all'elaborazione delle più audaci utopie della scena, alle arditezze degli esperimenti scenografici e delle memorabili realizzazioni spettacolari che, dalla fine dell'Ottocento, avevano costellato il panorama teatrale europeo. Una risposta polemica che aveva il sapore di una riduzione all'ordine di quelle sperimentazioni e, al tempo stesso, una premessa, l'unica che gli pareva lo consentisse, per allargare il discorso dalla ricerca, condotta essenzialmente sulla spettacolarità, a quella del teatro inteso nella sua durata, vale a dire del teatro come istituzione culturale.

A partire dal 1904 aveva svolto, con regolarità e abbastanza intensamente, un'attività di critico drammatico su diverse riviste, tra cui «L'Ermitage», «La Grande Revue», «Les Essais» e, dopo il 1909, «La Nouvelle Revue Française». I più importanti di quegli articoli, testimonianza di un impegno consolidatosi in un decennio di esercizio, furono poi raccolti negli anni Venti nelle *Critiques d'un autre temps*, in cui Copeau si imponeva immediatamente come un critico non facile, soggetto a quei fremiti di indignazione, quelle «colères d'Alceste»,³ per citare Anglès, di fronte alle condiscendenze e ai compromessi della critica ufficiale; da parte sua si faceva fautore di una critica militante, cui erano delegate nuove funzioni e responsabilità. La fondazione della «Nouvelle Revue Française» che, con la sua attività, lanciò una vera sfida a quelli che Gide definiva i «mœurs littéraires», i cattivi costumi degli uomini di lettere, abituati all'affettazione, alla piaggeria e all'adulazione, gli offrì un contesto dove esprimere più liberamente e, se possibile, spingere verso un'intransigenza ancora più radicale, le sue convinzioni sull'essenza delle doti, del contegno e della dignità necessari al critico drammatico nell'esercizio del proprio compito. Non erano risparmiati i toni polemici per stigmatizzare lo scarso valore della produzione a lui contemporanea che, dalle riesumazioni della *pièce à thèse*, ai facili effetti del *mélo* e del *vaudeville*, appariva evidentemente cristallizzata nei generi fissi e in ristrette varianti tematico-situazionali, in relazione alle ben definite esigenze consumistiche di fruitori diseducati.⁴

³ A. Anglès, *Jacques Copeau co-fondateur, collaborateur et directeur de «La Nouvelle Revue Française»*, in «Revue de la société d'histoire du théâtre», a. XXXV, n. 137, 1983, pp. 29-41: p. 30.

⁴ «Les Parisiens [...] ont assez coutume de trouver fort désuètes les comédies les plus vivantes du monde et de leur préférer ces éphémères gaudrioles qui les chatouillent et les font pâmer. On s'explique, en partie, leur désaffection. [...] S'ils n'avaient été [...] systématiquement gâtés par l'ordure du vaudeville, la sentimentalité du mélodrame bourgeois, la creuse idéologie des pièces à thèse, signées par des 'penseurs', dont la gloire ne vaudra pas quatre sous trois jours après leur mort, peut-être auraient-ils le goût mieux

Con estremo scetticismo guardava poi a ciò che era comunemente definito «movimento drammatico», un'espressione che giudicava enfatica e impropria, preferendo parlare piuttosto di «sterile agitazione teatrale», perché in tali realtà non individuava tentativi consapevolmente orientati verso la ricerca di nuove espressioni di arte drammatica, ma imprese commerciali, sottomesse alle leggi del mercato, animate solo dal desiderio del profitto e dell'utile.⁵ Diffidenza gli ispiravano pure le formule, anche le più nobili, come l'ultima in ordine cronologico, lanciata dai poeti contro la decadenza e l'oscurantismo del teatro, vale a dire quella del teatro idealista, che dichiarava la supremazia della composizione drammatica in versi, del cosiddetto «teatro poetico». Ogni formula gli appariva riduttiva perché escludeva *a priori* alcuni aspetti della vita, ogni specializzazione significava impoverimento della varietà e della complessità del mondo e implicava l'impossibilità di attingere alla totalità dell'esistenza, nella sua pienezza. Il dramma più che gli altri generi letterari avrebbe dovuto e potuto fornire «un'immagine sintetica dell'umanità», poiché nella creazione teatrale partecipano ed intervengono tutti i mezzi dell'espressione. La drammaturgia, invece, sembrava aver abdicato a questo privilegio intrinseco alla sua natura, staccandosi dalla vita e dalla sensibilità moderna, contaminandosi con la letteratura e il pensiero filosofico.⁶

formé à sentir ce qui est simple, à aimer ce qui est vrai, à reconnaître ce qui est éternel». J. Copeau, *La voix de Molière in Registres II. Molière*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 15-21: p. 17.

⁵ «Si parla qualche volta di *movimento drammatico*. [...] Non corrisponde ad alcuna realtà contemporanea. Confusa abbondanza di produzioni; mischia sempre più grossa di impresari, di autori, di attori [...]. Ma bisogna consentire a chiamare *movimento drammatico* questa inquieta e sterile *agitazione teatrale*? Il primo avrebbe come motivazione l'emulazione dei talenti, come frutto la realizzazione perfetta delle forme sintetiche della vita. Il solo movente della seconda, è la rude concorrenza degli appetiti, la sua unica posta: *il denaro*». J. Copeau, *Lieux communs*, in «L'Ermitage», a. XVI, n. 2, 15 février 1905, pp. 116-123; estratti in *Registres I: Appels*, cit., pp. 93-99, trad. it. in *Il luogo del teatro*, antologia degli scritti a cura di M. I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 23-25: p. 19.

⁶ «Teatro poetico, teatro realista, dramma psicologico, dramma di idee, commedia di costume, commedia di carattere? Altrettante classificazioni inventate secondo l'indigenza dominante delle scuole e dei temperamenti. La specializzazione è lo scacco e non il fine del nostro spirito. Non scartate niente del dramma. La sua capacità è infinita. Vorrei sentire nella generazione emergente un'ambizione *totale*. La natura nella sua confusione; la vita nella sua espansione; la realtà nella sua profondità e nel suo movimento [...]. *Poeta drammatico*: titolo perfetto che bisogna sognare. Ma *teatro poetico* è una locuzione vuota di senso. C'è il *dramma*, immagine sintetica dell'umanità. Che tutti i mezzi di espressione vi collaborino...», J. Copeau, *Lieux communs*, cit., trad. it. in *Il luogo del teatro*, cit., pp. 19-20. Si tratta di una visione tutto sommato romantica dell'esistenza e del mondo, formulata in un linguaggio di matrice ancora dichiaratamente simbolista, così come era tutta di discendenza simbolista l'aspirazione a un dramma mirato all'evocazione unitaria e sintetica degli aspetti diversificati di una vita «molteplice e misteriosa». Un dramma, insomma, capace di riscoprire la grande arte drammatica, la cui essenza risiede più che nella possibilità di suscitare emozioni o di esercitare il pensiero, nel potere di evocare e suggerire, attraverso la creazione di immagini.

Dostoevskij: un nuovo modello letterario

In quest'ottica di critica radicale alla drammaturgia coeva deve essere interpretata la scelta di Copeau che, a partire dal 1912, quando assunse la direzione della «Nouvelle Revue Française», stabilì una nuova divisione delle competenze tra i vari membri della rivista, affidando la cronaca drammatica a Jean Schlumberger e scegliendo di concentrarsi, da parte sua, sulla lettura critica dei romanzi. Perseguendo lo scopo di elevare il teatro ad arte suprema, capace di esprimere e suggerire la vita in tutte le sue forme e manifestazioni, Copeau tendeva al raffinamento e al rafforzamento della tecnica drammatica, anche attraverso l'analisi e la riflessione sui testi narrativi.

Auguste Anglès ha messo in evidenza come in quegli anni Copeau iniziasse a maturare un interesse profondo, una passione sostenuta e condivisa da André Gide, per il romanzo, soprattutto quello inglese di Stevenson e quello russo di Dostoevskij.⁷ Il romanziere russo si era insinuato nel bagaglio comune di letture degli intellettuali che avevano fondato «La Nouvelle Revue Française», un gruppo di amici, personalità del calibro di Henri Ghéon, Jean Schlumberger, Henri Drouin, Léon Blum che, sotto lo sprone e le sollecitazioni di Gide, avevano imparato ad apprezzarne contenuti, stile e modalità narrative.

Jacques Rivière, approfittando di una recensione richiestagli da Copeau, in occasione della prima rappresentazione della sua riduzione drammatica dei *Karamazov*, arrivava ad enucleare e sostenere nuovi principi estetici, partendo proprio da quel romanzo che aveva sollevato così tante perplessità nei lettori francesi. Ridondanza e prolissità non potevano più essere considerate un difetto, ma una componente essenziale della sua bellezza e compiutezza, anzi il valore e l'originalità del testo andavano colti proprio nella sua complessità, contrapposta alla semplicità degli scrittori francesi che, nella maggioranza dei casi, si rivelava piuttosto superficiale genericità e incapacità di analisi. Veniva stigmatizzato quindi l'atteggiamento di quel lettore che, criticando la sovrabbondanza di materia e l'incoerenza dei personaggi nel romanzo dostoevskijano, nascondeva la propria ottusa pigrizia intellettuale e diseducazione al gusto di una complicazione, non fine a se stessa, ma ricercata e coltivata perché rivelatrice di vita autentica.

Mettendo in discussione uno dei dogmi estetici fondamentali che aveva fino allora guidato il giudizio critico sulle opere letterarie e l'arte del romanziere, alla luce dello studio della narrativa russa, si offrivano nuovi modelli d'ispirazione. L'arte del narratore, ma anche quella del drammaturgo, avrebbe dovuto sì rappresentare ed evocare la vita, senza

⁷ Cfr. A. Anglès, *Jacques Copeau co-fondateur, collaborateur et directeur de «La Nouvelle Revue Française»*, cit., pp. 35-36.

però trovare la perfezione e il compimento nella semplicità astratta, perché le scoperte del reale, pur partendo da questa semplicità, avrebbero finito sempre, in quanto scoperte, per sfociare in un'organizzazione complessa e stratificata della materia e complicarsi in mille dettagli strani e contraddittori, tessendo una rete di tratti logicamente ingiustificabili, entrando infine, arditamente, in quelle regioni che Dostoevskij, meglio di tutti, aveva dimostrato di saper esplorare. Indirizzandosi agli uomini di lettere, gli intellettuali della «Nouvelle Revue Française» raccomandavano loro con insistenza di risolvere in fatti, in atti, in parole, tutte le impressioni suscitate dal contatto col reale, per quanto sottili e musicali e perciò vicine all'inesprimibile.

Copeau, da parte sua, nell'introduzione al suo dramma, sottolineava come proprio la capacità dell'autore russo di rappresentare la vita e le emozioni attraverso i fatti, modalità così affine all'arte drammatica, gli avesse suggerito l'idea di un adattamento teatrale. Il precetto di partire sempre dal contatto con il reale, d'altra parte, non coincideva con una concezione limitata e tradizionale di realismo, poiché l'aderenza alla realtà non implicava la rinuncia all'inspiegabile, fornendo piuttosto lo slancio a penetrare fino alle sfere del fantastico e dell'assurdo, l'impulso ad animarsi del sentimento dello sconosciuto e dell'avventura.⁸

Se è vero che dall'osservazione della realtà e del comportamento umano emergeva l'evidenza dell'incoerenza, dell'antinomia e della contraddizione, è pur vero che proprio il carattere irragionevole, autodistruttivo, talvolta forsennato dei personaggi dostoevskijani, mai compiuti e costantemente in divenire, in incessante conflitto con se stessi e con gli altri, ossessionati e scissi, diveniva uno dei motivi che rendevano questo autore così ostico al pubblico. Notava Gide che la loro complessità, l'irrazionalità dell'agire, le loro dicotomie, nonché la costante propensione all'introspezione, apparivano estranee ad una consolidata tradizione letteraria, quella della civiltà occidentale, in cui «le roman [...] ne s'occupe que des relations des hommes entre eux, [...] mais jamais, presque jamais, des rapports de l'individu avec lui-même ou avec Dieu».⁹ Gide ricordava, inoltre, come il primo grande studioso francese di letteratura russa, M. de Vogüé, a cui

⁸ Cfr. J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, in «La Nouvelle Revue Française», mai-juillet 1913, a. V, n. 53, pp. 748-765, n.54, pp. 914-932, n. 55, pp. 56-57. Cfr. anche L. Morino, «*La Nouvelle Revue Française*» dans *L'Histoire des lettres (1908-1937)*, Paris, Gallimard, 1939, p. 75. L'accurata analisi di J. Rivière sul romanzo dostoevskijano evidenzia come fosse maturato nell'ambito della «Nouvelle Revue Française», in pochissimo tempo, il pensiero critico sull'autore russo: molte sue osservazioni appaiono vicine a quanto affermato successivamente da M. Bachtin, che a sua volta ha colto le analogie tra romanzo dostoevskijano e romanzo europeo d'avventura, nell'intreccio e con i suoi personaggi in divenire. Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 134, 138.

⁹ A. Gide, *Allocution lue aux Vieux Colombier*, in A. Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 65-73: p. 69.

attribuiva il merito della scoperta di Dostoevskij, ma pure la responsabilità di una fruizione limitata e superficiale dei suoi romanzi, confessasse che «le désespoir le prenait d'essayer de faire comprendre ce monde au nôtre».¹⁰ Certo riconosceva che il grande autore russo, dopo *Delitto e Castigo*, libro con cui il suo talento aveva decisamente cessato di accrescersi, avesse ancora dato «de grands coups d'ailes», ma si affrettava ad aggiungere che il suo volo era rimasto prigioniero «dans un cercle de brouillard, dans un ciel toujours plus troublé». Arrivando poi ai *Frères Karamazov*, li liquidava come un'«interminable histoire» che «très peu de Russes ont eu le courage de lire jusqu'au bout».¹¹

L'incontro con il testo

Era stato proprio Gide a propiziare l'incontro tra Copeau e l'ultimo tra i romanzi di Dostoevskij, prestandogli, il 26 giugno del 1905, una traduzione francese: «En partant le lundi 26 juin pour un bref saut à Paris, après lui avoir mis *Les Frères Karamazov* entre les mains, son perfide éducateur ménagea un entracte dans leur tête-à-tête».¹² Sebbene si trattasse in realtà di una traduzione molto impoverita,¹³ l'incontro con il testo rappresentò uno stimolo intellettualmente proficuo, e in breve nacque l'idea di ricavarne un dramma.¹⁴ Copeau, che aveva già da tempo cercato, in verità con scarsi risultati, di dedicarsi alla scrittura drammatica, ebbe l'impressione di poter vincere quella difficoltà creativa che fino allora gli aveva impedito la realizzazione di opere compiute o artisticamente riuscite.¹⁵ Il proposito di scrivere la riduzione iniziò a concretizzarsi solo

¹⁰ A. Gide, *Dostoïevski, Articles et causeries*, cit., p. 14.

¹¹ Ivi, pp. 14-15.

¹² A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de «La Nouvelle Revue Française»*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1978-1986, I, p. 54.

¹³ F. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduzione di E. Halpérine-Kaminsky e Ch. Maurice, 2 voll., Paris, Plonger, 1888. In seguito Copeau lesse con attenzione anche un'altra traduzione del romanzo, quella di J. W. Bienstock e Ch. Torquet (1906), che utilizzò soprattutto per i dialoghi e le didascalie della riduzione. Sull'incidenza delle due traduzioni nel lavoro drammaturgico di Copeau si faccia riferimento a L. Di Lella, *À propos de l'adaptation des Frères Karamazov*, in *Copeau l'Éveilleur*, cit., pp. 78-88.

¹⁴ Cfr. F. Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911)*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», a. XXXV, n. 137, janvier-mars 1983, pp. 42-58.

¹⁵ Quando Copeau intraprese, nel 1908, il lavoro di adattamento dei *Karamazov*, aveva ventinove anni, un'intensa attività di critico teatrale e molte velleità letterarie. Risaliva al 1897 il suo primo dramma intitolato *Le Brouillard du Matin*, commedia in tre atti rimasta inedita ma che fu rappresentata al Nouveau Théâtre e poi al Théâtre Réjane. Alcuni anni dopo Copeau aveva cominciato ad elaborare un nuovo testo drammatico, *La Soif*, mai concluso, di cui molto più tardi riprenderà le linee essenziali per la scrittura della *Maison Natale*, terminata solo nel 1923. A questa fase giovanile appartiene anche l'abbozzo di un'opera intitolata *Les Tentations*, titolo poi modificato in *Les Tentatives*, infine in *Les Tentatives passionnées*: niente fu pubblicato con nessuno di questi titoli. Tra il 1905 e il 1906

nel 1908, ancora su sollecitazione di Gide,¹⁶ e il lavoro di analisi del testo e stesura drammaturgica che ne scaturì, da allora in poi, rappresentò un motivo di confronto costante, segnando un avvicinamento non solo intellettuale ma anche amicale tra loro.

Copeau aveva intuito tutto il potenziale innovatore del romanzo, quando in Francia ancora non ne esisteva una traduzione integrale, che sapesse rendere in pieno la complessità dialogica e la tortuosa escavazione interiore dei personaggi e che non snaturasse un romanzo giudicato troppo confuso, complesso, disordinato, 'barbaro', come per lungo tempo erano state considerate anche le opere shakespeariane, così antitetiche e ribelli a un ordine, rigidamente classicista, propugnato da buona parte della critica francese. Dostoevskij poteva pur essere annoverato tra i giganti della letteratura, ma appariva farraginoso e digressivo, tanto possente quanto disordinato e non normalizzabile nelle regole di armonico equilibrio della tradizione occidentale.

Un tale atteggiamento, piuttosto sprezzante e diffuso nei confronti della cultura russa in generale, e di Dostoevskij in particolare, aveva autorizzato i traduttori a sconvolgere il testo originale, modificando, riducendo, sopprimendo, in nome di una maggiore fluidità narrativa rispetto all'originale, reso luttuoso dalla sovrabbondanza di episodi secondari e inutili digressioni. Per i traduttori, quindi, non si era trattato di operare scelte puramente linguistiche, più o meno discutibili, legate alla trasposizione di un testo da una lingua a un'altra, relative all'eleganza o allo stile complessivo, ma di assumersi la responsabilità di radicali cambiamenti, sia nei contenuti, sia nelle tecniche narrative.

L'ammissione di significativi rimaneggiamenti diveniva persino una nota di merito per Halpérine-Kaminsky, quando sottolineava come la sua versione fosse «plus resserrée que le texte de Dostoïevski et complétée par une conclusion qui manque à celui-ci».¹⁷ Si affrettava poi ad aggiungere che non avrebbe saputo offrire una reale giustificazione di tali cambiamenti, ma che probabilmente vi era stato indotto dalla saggia riflessione che oltre le 600 pagine pubblicate in due volumi, «il aurait fallu, pour donner la traduction intégrale du roman un troisième volume de 400 pages, et aucun éditeur ne l'eût admis au moment où Dostoïevski venait à

Copeau si dedicò a un altro lavoro drammatico, *Le Calvaire*, che fu terminato rapidamente; la sua lettura in pubblico, però, procurò all'autore una cocente disillusione, per cui il testo fu sottoposto a un lavoro di revisione che si prolungò fino al 1908.

¹⁶ Copeau scriveva il 4 maggio del 1908 nel suo *Journal*: «Entrepris de tirer un drame des *Karamazov*». In *Correspondance André Gide-Jacques Copeau, Cahiers André Gide*, 2 voll., note e commento di Jean Claude, Paris, Gallimard, 1987, I, p. 265, nota 2.

¹⁷ E. Halpérine-Kaminsky, *Le roman russe sur la scène*, in *Microphiche 14779, Jacques Copeau. Le Théâtre du Vieux Colombier. Répertoire: Les Frères Karamazov*, 1981, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département des Arts du spectacle, Fonds Copeau.

peine d'être révélé au public français». ¹⁸ Le pagine eliminate avrebbero contenuto, a suo dire, solo episodi slegati dall'intreccio e noiose biografie troppo dettagliate. Perciò gli era parsa una soluzione molto più ragionevole aver riassunto e sfrondato, semplificato e ridotto, per esempio, il voluminoso «journal intime du Staretz Zossima, rempli de méditations purement ecclésiastiques, interrompant longuement, sans motif immédiat l'action et qui auraient découragé les lecteurs français de l'époque». ¹⁹

La convinzione dell'illeggibilità dell'opera completa era tanto diffusa e radicata che sembrava naturale e ben fatto che le due traduzioni francesi esistenti, quella di Halpérine-Kaminsky e Charles Maurice e la successiva di J.W. Bienstock e Charles Torquet del 1906, uno scarno riassunto di 489 pagine, più che una vera traduzione, riducessero arbitrariamente il testo e ne scarnificassero i contenuti. Nella traduzione del 1888 era stata eliminata tantissima materia: personaggi, episodi, luoghi, secondo il criterio di una semplificazione e di un riordino che riconducesse il romanzo a una sorta di maggiore compattezza drammatica, quasi di tensione verso un irrealizzabile progetto di unità aristoteliche. ²⁰ Si trattava di modifiche sia nei contenuti che nella struttura: erano stati espunti i capitoli sulla storia di Alëša e tutti i personaggi e i luoghi ad essa relativi e molti racconti biografici, eliminate le figure infantili e ridotta la prospettiva nel panorama sociale, non erano stati presi in considerazione gli elementi metaletterari contenuti nel romanzo (versi di Schiller, canzoni, poesie lette dai personaggi), i dialoghi condensati ed abbreviate le sequenze descrittive; addirittura, come si è visto, era stato aggiunto un epilogo che mancava nell'originale e persino eliminati i titoli dei libri e dei capitoli. Un tale rimaneggiamento aveva la finalità dichiarata di semplificare la narrazione, renderla più coerente ed uniforme.

Necessariamente critico nei confronti di un tale snaturamento, che rompeva il delicato equilibrio e la profonda armonia del romanzo, doveva essere il giudizio di Gide che, in un articolo scritto prima della messinscena del dramma di Copeau, aveva sentito l'esigenza di chiarire quale fosse stato il punto di partenza da cui aveva proceduto il lavoro di riduzione e, a tal fine, offriva una lucida analisi delle caratteristiche e della qualità di quella traduzione di Halpérine-Kaminsky che gli appariva come una «version mutilée», in cui «sous prétexte d'unité extérieure, des chapitres entiers, deci de-là, furent amputés». ²¹ Del resto, se la successiva traduzione del 1906 presentava il vantaggio di offrire, in un volume compatto, l'economia

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi.

²⁰ Gli episodi del romanzo che erano stati eliminati nella traduzione, perché ritenuti non indispensabili alla comprensione della vicenda, nel 1889 furono tradotti da Halpérine-Kaminsky e pubblicati a parte con il titolo *Les Précoces*.

²¹ A. Gide, *Les Frères Karamazov*, in *Dostoïevski. Articles et causeries*, cit., pp. 57-64: p. 61.

generale del romanzo, poiché proponeva la stessa divisione in libri e capitoli ai quali i traduttori avevano restituito i titoli attribuiti da Dostoevskij, e poiché erano state reintegrate quelle parti eliminate nella traduzione del 1888, tali reintegrazioni erano potute avvenire solo a spese di una sistematica ed ulteriore condensazione di ogni capitolo e di una radicale riduzione delle descrizioni. Era ancora Gide a mettere in evidenza i limiti ed i difetti di questo nuovo tentativo:

Il y a quatre ans parut la nouvelle traduction de MM. Bienstock et Nau. Elle offrait ce grand avantage de présenter, en un volume plus serré, l'économie générale du livre: je veux dire qu'elle restituait en leur place les parties que les premiers traducteurs en avaient d'abord éliminées; mais, par une systématique condensation, et j'allais dire congélation de chaque chapitre, ils dépouillaient les dialogues de leur balbutiement et de leur frémissement pathétiques, ils sautaient le tiers des phrases, souvent des paragraphes entiers, et des plus significatifs. Le résultat est net, abrupt, sans ombre, comme serait une gravure sur zinc, ou mieux un dessin au trait d'après un profond portrait de Rembrandt. Quelle vertu n'est donc point celle de ce livre pour demeurer, malgré tant de dégradations, admirable!²²

I pregiudizi e i limiti dei lettori francesi apparivano tanto più gravi, dal momento che in altri Paesi europei le traduzioni integrali esistevano: sia in Germania, dove ogni nuova traduzione gareggiava con la precedente per vigore, minuzia, esattezza, sia in Inghilterra dove, sebbene si accogliessero più prudentemente le opere straniere, l'autore russo era apprezzato ed i suoi testi si andavano diffondendo. Il rammarico di Gide diveniva tanto più profondo per la coscienza dei tratti di provincialismo e di chiusura che la cultura francese era andata assumendo e dolorosamente evidenziava l'atteggiamento di autentico e ammirato apprezzamento assunto dai lettori, critici e traduttori inglesi:

[...] Arnold Bennett, annonçant la traduction [de Mrs Constance Garnett, souhaite que tous les romanciers et nouvellistes anglais puissent se mettre à l'école «des plus puissantes œuvres d'imagination que personne ait jamais écrites»; et, parlant plus spécialement des *Frères Karamazov*: «Là, dit-il, la passion atteint à sa plus haute puissance».²³

Le traduzioni tedesche e inglesi mostravano una conoscenza assolutamente superiore dell'autore e una volontà di aderenza al testo originale. Nelle versioni francesi invece, oltre alle mutilazioni evidenti e persino l'aggiunta arbitraria di un finale di pura invenzione, avveniva un impoverimento sistematico e semplificazione dell'intrigo, dei dialoghi e delle descrizioni, la soppressione o una resa discutibile dei giochi di parole e dell'ironia dei personaggi, per cui risultavano smorzati gli accenti carnevalizzati,

²² Ivi, pp. 61-62.

²³ Ivi, p. 62.

grotteschi, ambivalenti della narrazione ed erano accentuate le tinte fosche, le tonalità tragiche. Era inevitabile che l'approccio e la prima impressione sull'immenso romanzo russo fosse condizionato dalla parzialità di quelle traduzioni che, con cambiamenti sconsiderati ed arbitrari, avevano annientato in parte la profonda armonia del testo originale, di cui solo alcune qualità erano state conservate. Eppure rileggendo e meditando il romanzo, con la sua acuta sensibilità di lettore e di critico, Copeau era riuscito ad individuare, nonostante tutto, peculiarità essenziali delle tecniche narrative dostoevskijane, la pluralità delle sue voci, quelle che Bachtin ha individuato e definito acutamente *polifonia*,²⁴ nonché la profonda affinità tra polifonia e arte drammatica.

La 'qualità' drammatica dei Karamazov

I *Karamazov*, oltre alla ricchezza di avvenimenti e peripezie, presentavano la caratteristica così rilevante nell'arte drammatica, per cui la psicologia dei personaggi, mai data *a priori*, andava via via definendosi nel corso della vicenda, attraverso l'azione.

Tel fut donc notre point de départ: la valeur dramatique en soi de l'œuvre de DOSTOÏEVSKY et, tout particulièrement des *Frères Karamazov* [...]. Non seulement y abondent incidents et péripéties sous une forme directe et qui touche les sens, mais encore toute manifestation psychologique s'y présente en action. En lisant ses romans, on y assiste. Les personnages s'y analysent, s'y expriment uniquement par le dialogue.²⁵

La forza drammatica del romanzo era colta dunque in un'azione che innerva profondamente il tessuto narrativo, per cui tutti i personaggi agiscono l'uno sull'altro, soprattutto con la parola. Le sequenze dialogiche in Dostoevskij, come i dialoghi teatrali, hanno quasi sempre natura performativa, persuasivo-conativa, sostanzialmente intrisi della dinamica dell'azione, anche nella loro essenza di riflessione e confessione, per cui chi parla agisce attraverso il dialogo, indispensabile al procedere della vicenda e alla costruzione del personaggio. In questo senso la scelta di trarre un dramma da un testo narrativo, date le qualità intrinseche del testo stesso, non era in contraddizione con la convinzione del primato assoluto delle leggi del teatro sulle leggi della letteratura, esistendo supporti normativi specifici della scrittura drammatica, senza i quali la costruzione dell'autore, per quanto concepita nei termini della 'sincerità', della verità interiore, della necessità e della spontaneità, avrebbe finito per mancare di solidità. Perciò Copeau aveva messo in guardia contro la chiacchiera letteraria infiltrata nella drammaturgia, in qualunque forma essa si presentasse,

²⁴ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 158, 234.

²⁵ J. Copeau, *Notes sur les Frères Karamazov*, in *Les Frères Karamazov. Drame en cinq actes d'après Dostoïevski* par Jacques Copeau & Jean Croué, Paris, Gallimard, 1946, p. 5.

quale argomentazione filosofica, discorso moraleggiante, velleità ideologica o sentimentalismo melodrammatico, psicologismo lambiccato o estenuato raffinamento dello stile e si dichiarava «nemico di ciò che, nel dramma, vorrebbe indebitamente sostituirsi allo specifico drammatico».²⁶ Di fronte alla confusione estetica della contemporaneità, in un lento processo di riscoperta e di recupero dello specifico drammatico, Copeau proponeva come immutabile modello, quell'organizzazione vincolante che fu il codice strutturato della tradizione classica. Ma non solo: aspirava anche a una nuova drammaturgia che, al di là di formule estetiche o gusti di scuola, consentisse la realizzazione di *pièces* di una «certa qualità drammatica» che, inizialmente piuttosto imprecisata, avrebbe via via assunto i caratteri del gusto letterario copeauviano, in parte rispecchiato nelle produzioni degli scrittori gravitanti intorno alla «Nouvelle Revue Française». La possibilità di tendere ad una tale 'qualità', gli era sembrata insita anche nell'essenza drammatica dei *Karamazov*, di cui avrebbe dovuto tradurre nella riduzione l'intimo legame che unisce lo svolgimento esteriore degli eventi, quindi i movimenti e i gesti dei personaggi, e quello interiore delle passioni e delle emozioni, configurando sulla scena un'azione dei sentimenti e un'azione dei fatti, l'una e l'altra indissolubilmente legate.

Jacques Le Marinel che ha studiato dettagliatamente i criteri seguiti da Copeau nella trasposizione del romanzo alla scena,²⁷ individuava due tipi di dialogo presenti nel tessuto narrativo trasposti nella riduzione: i dialoghi agonistici, in cui i personaggi agiscono gli uni sugli altri nelle scene di confronto o di scontro, attraverso una parola che è azione, e le confessioni, nei momenti di rottura e di svolta, in cui il personaggio si mette a nudo. Copeau, cogliendo tali voci, le lascia parlare nelle repliche della sua scrittura, in cui il dialogo scaturisce dallo sviluppo dei fatti e ne produce altri, azione esso stesso, in un'osmosi ininterrotta tra parola e movimento, sentimenti e drammatizzazione, in una sorta di partitura in cui i gesti e gli spostamenti appaiono i segni armoniosi dei moti interiori, l'azione interna al testo coordinata con il movimento scenico. Copeau aveva concepito la riduzione immaginando la possibilità di una messa in scena tale da rendere il movimento dell'attore da una parte, e lo spazio scenico dall'altra, l'uno il

²⁶ J. Copeau, *Le métier au théâtre*, in «La Nouvelle Revue Française», a. I, n. 4, premier mai 1909, pp. 319-326, in *Critiques d'un autre temps*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 182-188; estratti in J. Copeau, *Registres I: Appels*, cit., pp. 100-104, trad. it. in *Il luogo del teatro*, cit., pp. 23-25: p. 25.

²⁷ J. Le Marinel, *Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des Frères Karamazov par Jacques Copeau*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», a. XLI, n. 3, juillet-septembre 1989, pp. 253-263. Jacques Le Marinel ha individuato e delineato i criteri e la modalità con cui fu realizzata la trasposizione dalle traduzioni del romanzo alla riduzione e i principi che avevano informato il lavoro di adattamento, a partire dall'analisi delle profonde differenze tra romanzo e dramma, che presentano due organizzazioni testuali per molti aspetti opposte.

più libero, il più naturale e il più significativo, l'altro il più reale, il più articolato e il più strutturato possibile.

Raccontava a Gide, il 23 luglio del 1909, questo aspetto del proprio lavoro e condivideva con l'amico la sua riflessione sul dinamismo drammatico dell'arte dostoevskijana: «Il y a une action de sentiments et une action de faits. Il faut que l'une et l'autre soient aussi intimement liées dans le dénouement qu'elles le sont dans la péripétie».²⁸ Non solo Gide aveva offerto il suggerimento iniziale per una lettura stimolante e l'impulso essenziale per intraprendere la trasposizione drammaturgica, ma per tutto l'arco di tempo in cui Copeau fu impegnato nella stesura della riduzione, continuò tra i due uno scambio frequente, anche epistolare, di idee e suggerimenti, di riflessioni ed esegesi testuali.²⁹ Si trattava di cogliere lo spirito del poderoso romanzo che, come si è già chiarito, era stato privato di tutti quegli episodi ed elementi giudicati secondari, digressivi e quindi inutili, sacrificio da alcuni ritenuto necessario per rendere leggibile e godibile un testo altrimenti inaccessibile. Ma si trattava anche di raffinare la conoscenza dei procedimenti e delle tecniche narrative dei *Karamazov* che, nel 1905, quando Copeau ne aveva intrapreso una prima lettura, gli avevano ispirato un giudizio ammirato, ma non senza riserve: «très beau mais le désordre m'en paraît un peu artificiel».³⁰ Decidere di realizzare una riduzione di quel testo, destinata ad essere rappresentata, raggiungendo un vasto pubblico, significava non solo perseguire un fine estetico ed artistico, ma anche divulgativo; inevitabilmente la realizzazione scenica avrebbe spronato alla lettura del romanzo o incoraggiato alla rilettura in una nuova chiave interpretativa. Gli spettatori sarebbero stati indirizzati alla comprensione dell'opera, attraverso la suggestione spettacolare e l'impatto drammatico, che avrebbero reso evidenti quelle sue qualità e caratteristiche che già Gide e Suarès³¹ avevano tentato di analizzare e descrivere, a un livello più intellettualistico e teorico, con una serie di interventi critici destinati a fruitori colti e specializzati.

²⁸ J. Copeau, *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, cit., I, p. 327.

²⁹ Nella sua lettera del 23 agosto 1908, Gide chiariva in che modo contribuisse all'adattamento dei *Karamazov*: «Chaque soir [...] je lis un chapitre des *Karamazov*, concurremment en allemand et en français et couvre de notes les deux livres, de manière à vous faire profiter de tout». Gide aveva sentito la necessità di utilizzare una traduzione in tedesco, più rispettosa del testo originale, per cogliere autenticamente lo spirito del romanzo, proponendosi di fornire all'amico tutte le sue annotazioni ed osservazioni scaturite dalla comparazione tra la versione tedesca e quella francese. Ivi, p. 273.

³⁰ J. Copeau, *Journal, 1901-1915*, Paris, Seghers, 1991, p. 231.

³¹ Cfr. A. Suarès, *Dostoievski*, in «Cahiers de la Quinzaine», huitième cahier de la treizième série, Paris, Julien Crémieu imprimeur, 1911. Si tratta di un lungo e immaginoso saggio su Dostoevskij in cui, tra l'altro, è analizzata la particolarità del personaggio dostoevskijano che, lacerato tra pulsioni e ideali, nella sua enigmaticità e complessità, diviene egli stesso luogo del conflitto e portatore di una molteplicità contraddittoria che è in sé polivalenza drammatica.

Il suo compito di divulgatore era fortemente sentito da Copeau che, nella prefazione della *pièce*, esprimeva il proprio giudizio estetico maturato attraverso l'assidua frequentazione del testo e che correggeva le sue stesse iniziali valutazioni sull'autore.

C'est une opinion communément répandue [...] que les romans russes, nommément ceux de Dostoïevski, ne sont pas 'composés'. Nous ne chercherons à établir ici comment, pour choquer en effet l'idée toute aprioriste et constructive que l'on se fait de la composition, ces livres n'en sont pas moins ordonnés selon les lois d'une harmonie profonde. Il faut admettre, en effet, qu'avec leur complexité et leurs détours, la diversité de leurs épisodes, la profusion en apparence indisciplinée de leur matière, ils ne se prêtent guère à revêtir la forme précise, un peu étroite, presque géométrique que nous imposons ordinairement à nos drames.³²

Il romanzo, quello dostoevskiano in particolare, è soprattutto l'arte dell'analisi, mentre il dramma è arte di sintesi; il primo può utilizzare mezzi più diretti che chiariscono esplicitamente al lettore le relazioni tra i personaggi e i loro sentimenti, tecniche finalizzate ad analizzare la complessità dell'animo, a denunciarne le dicotomie e le incoerenze, ad esplorare l'eccentricità dell'uomo talvolta spinta fino alla follia. Il narratore può penetrare nell'intimo del personaggio, rivelando pensieri ed emozioni, dando parole e imponendo silenzi, confessioni e reticenze alle voci interiori. Quello che l'adattamento di Copeau avrebbe voluto realizzare è dunque l'asintotica conciliazione di due opposte tipologie testuali, tra la diegesi e l'azione drammatica. La sfida del riduttore è stata quella di rendere evidente con l'azione ciò che il narratore aveva potuto raccontare. Per esempio la scena del terzo atto, giocata tra Ivan e Smerdjakov, cominciava con una didascalia, che era parte assolutamente necessaria della scrittura drammatica, disegnando con precisione i movimenti e gli atteggiamenti dei personaggi, riassumendo un lungo passaggio del romanzo e condensando più pagine in qualche riga.

Smerdiakov était allé s'asseoir sur une marche de l'escalier, l'air accablé, la tête dans ses mains. Il reste là, pendant que les deux frères échangent leurs dernières répliques au fond du théâtre. Après avoir quitté Aliocha, Ivan se dispose à regagner sa chambre. Il commence à monter l'escalier et, dans la pénombre, trouve Smerdiakov devant lui, bouchant le passage. Il s'arrête, semble hésiter, attendant que le laquais se dérange. Celui-ci le regarde en dessous avec un sourire vague. [...] Sans se lever, Smerdiakov se recule un peu sur la marche, de manière qu'en passant, Ivan le frôle. Ivan gravit deux marches, puis, comme involontairement, se retourne vers Smerdiakov qui le suivait des yeux avec le même sourire.³³

³² J. Copeau, *Notes sur les Frères Karamazov*, cit., pp. 5-6.

³³ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, Drame en cinq actes par MM. Jacques Copeau & Jean Croué d'après *Dostoïevski* in «L'Illustration théâtrale», n. 179, 6 mai 1911, III, 11, p. 21.

Se nel romanzo il narratore può analizzare i sentimenti contraddittori d'Ivan per Smerdjakov, l'adattamento scenico deve riuscire a esprimere l'interiorità attraverso le indicazioni dei movimenti e della mimica, forse più di quanto non possa fare attraverso un dialogo che si costruisce spesso con reticenze, rotture, frammentazioni, laddove il non detto diviene più rivelatore della parola stessa.

Nello spazio dell'universo dostoevskijano s'intrecciano incessantemente forze centrifughe e centripete che dilanano l'animo dei personaggi e si traducono nelle spezzature e brusche riprese dei dialoghi, ma anche in una cinetica inquieta e contraddittoria, orientata verso un centro, sempre caricato di tensioni negative, che è anche il luogo del pentimento, della confessione, del conflitto e dello scandalo: per esempio durante tutta la lunga confessione di Dmitrij ad Alëša,³⁴ il personaggio alterna movimenti di avvicinamento e di brusco allontanamento, non solo rispetto al suo interlocutore, ma anche al centro della scena, oppure quando, ancora nel primo atto, dopo un lungo e sconclusionato discorso di Fëdor al padre Zosima, il vecchio Karamazov richiama «Ivan qui, hors de lui, se dirige vers la sortie»,³⁵ esasperando un movimento liberatorio, orientato dal centro verso la periferia della cella.

Nello stesso atto, Dmitrij «avisant Smerdiakov, [...] le saisit et l'amène terrifié sur le devant de la scène. [...] Il lâche Smerdiakov qui, tout tremblant, remonte au fond».³⁶ La reazione del servitore di celarsi nell'ombra e di spostarsi ai margini della scena, in questo caso, non solo è determinata dalla volontà di sottrarsi alla tensione del centro, ma è legata soprattutto alla rappresentazione della natura ambigua e criminale del personaggio, che spesso si nasconde ad origliare o spiare.

Alla fine della stessa scena, l'improvvisa uscita di Dmitrij, dopo l'aggressione al padre, equivale all'allontanamento da un centro segnato dalla violenza e dalla malvagità: «Il recule vers l'escalier, puis revient sur ses pas et interpelle Ivan. [...] Il descend l'escalier en courant».³⁷ Nel secondo atto, a conclusione del lungo confronto tra Ivan e Katerina, l'uscita d'Ivan, come egli stesso confesserà poi ad Alëša, quasi un esorcismo liberatorio, sembra aprire la possibilità di una nuova vita: «En sortant de chez elle, tantôt, je me disais: ma jeunesse vaincra tous les obstacles».³⁸

Di solito il centro è ulteriormente caratterizzato dalla presenza di oggetti (poltrone, divani...), che quasi risucchiano il personaggio: «Katherina est demeurée immobile pendant toute la scène précédente. [...] elle porte les mains à son visage et reste ainsi quelque temps. Puis elle se dirige

³⁴ Ivi, I, 2, p. 5.

³⁵ Ivi, I, 9, p. 8.

³⁶ Ivi, I, 10, p. 8.

³⁷ Ivi, I, 10, p. 9.

³⁸ Ivi, III, 10, p. 20.

lentement vers un divan et s’y assied, les coudes aux genoux, le menton reposant sur les paumes». ³⁹ Quando il personaggio soffre o è dilaniato da conflitti interiori, tende ad abbandonarsi su un divano, una poltrona o una sedia, assumendo una posizione di chiusura in se stesso, di raccoglimento delle proprie parti del corpo, con un moto di ripiegamento e di difesa. Nel secondo atto, dopo l’offesa subita da Grušenka, la prostrazione di Katerina Ivanovna si esprime attraverso gesti ed atteggiamenti di chiusura, ancora una volta colti e descritti nelle didascalie: «Son menton s’abat sur sa poitrine et des sanglots silencieux la secouent [...] la tête dans ses mains, sans larmes, avec un râle. - J’ai honte [...] J’ai honte affreusement». ⁴⁰ Così non solo lo spazio tende a strutturarsi in modo concentrico, ma il personaggio stesso diviene un microcosmo in cui predomina una forza centrifuga, introspettiva, che spinge ciascuno a chiudersi o a guardare all’interno di sé (nel testo ne è indice la ricorrenza frequente della preposizione «dans» o «en»). Nel microcosmo rappresentato dalla *chambre*, si muove il personaggio che agisce in un proprio spazio fisico ma che partecipa anche di uno spazio interiore, verso cui è costantemente proiettato: «dans le coeur», «dans mon âme», «dans la tête».

Dall’adattamento alla messinscena

La fitta corrispondenza tra Copeau e Gide, tra il 1908 e il 1911, è ricca di cenni, ma anche di lunghi riferimenti al lavoro di adattamento, tanto da rappresentare una sorta di cronaca delle tappe importanti, dei dubbi, dei momenti di stallo e di difficoltà, delle intuizioni e degli entusiasmi che accompagnarono la realizzazione del testo teatrale.

Nel luglio del 1908 Copeau iniziò a lavorare, associando Jean Croué, attore della Comédie Française, con cui aveva condiviso le prime esperienze teatrali al Lycée Condorcet. ⁴¹ E questa decisione non si rivelò un’idea felice, poiché la loro collaborazione risultò da subito complicata e poco fruttuosa, ⁴² tanto che Copeau preferì procedere in modo quasi autonomo, lasciando pochissimo spazio all’intervento dell’amico, che si limitò ad

³⁹ Ivi, II, 7, p. 15. La scena è priva di dialoghi e si risolve in una lunga didascalia che descrive gli atteggiamenti di Katerina e prepara l’arrivo di Dmitrij, che compare nella penombra del salotto mal rischiarato, inizialmente senza vederla.

⁴⁰ Ivi, II, 5, p. 14.

⁴¹ Il 17 aprile 1908 Jacques Copeau annotava nel suo *Journal*: «Jean [Croué], bien aussi, s’occupe à débrouiller des *Karamazov* un drame que nous voulons écrire ensemble». J. Copeau, *Journal*, cit., p. 405.

⁴² Pruner fornisce una dettagliata analisi del tentativo di collaborazione tra Copeau e Croué all’adattamento dei *Karamazov*, sulla base della corrispondenza inedita tra i due, sostenendo che, date le profonde differenze nell’atteggiamento e nelle competenze critiche e drammaturgiche, si rivelò impossibile un accordo o una qualsiasi intesa intellettuale tra loro, fino all’allontanamento e alla rottura dell’amicizia giovanile. Cfr. F. Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l’adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911)*, cit., p. 42.

abbozzare il quarto atto del dramma. Croué, in realtà, non era mai stato un profondo estimatore di Dostoevskij e il suo giudizio s'inquadrava nella generale resistenza del gusto francese alla letteratura russa. Era inevitabile che nascesse un sostanziale disaccordo e Croué, che pure si era dimostrato più volte un amico devoto, subì un duro trattamento in nome delle esigenze dell'Arte. L'inflessibilità critica che Copeau sentiva come un dovere essenziale, non poteva tener conto di considerazioni sentimentali. Convinto di essere riguardo a se stesso il critico più esigente, e pronto a sottomettere al giudizio di Gide tutto quello che scriveva, trovava naturale passare a un vaglio severo l'operato del suo collaboratore. La decisione iniziale di dividersi il romanzo in modo equo fu ben presto disattesa, così anche se Croué compariva come co-autore della *pièce* nel programma e nelle edizioni dei *Karamazov*, fu Copeau a realizzare quasi l'intera opera.

Il lavoro avanzò con ritmi discontinui e lunghe pause, anche a causa dei molti impegni, per cui solo a partire dall'estate del 1910, dopo aver lasciato il lavoro alla galleria d'arte Georges Petit ed avendo quasi del tutto interrotto la sua collaborazione con la «Nouvelle Revue Française», Copeau iniziò a dedicarsi assiduamente alla stesura della riduzione. Dopo aver pensato di rappresentare la *pièce* al Théâtre Antoine, allora diretto da Firmin Gémier, accettò di metterla in scena al Théâtre des Arts, ma quando, nel 1911, il suo direttore Jacques Rouché manifestò l'intenzione di allestire rapidamente l'adattamento dei *Karamazov*, Copeau mostrò qualche remora, deluso dalla prima realizzazione, *Le Carnaval des enfants* di Saint-Georges de Bouhélier, in quel teatro. Da questo spettacolo aveva preso le distanze in un articolo del gennaio 1911, comparso sulla «Nouvelle Revue Française», perché la sua messinscena gli era parsa eccessiva, non abbastanza sobria ed essenziale.⁴³

Infine, nonostante un evidente disaccordo iniziale, Copeau e Rouché trovarono un possibile compromesso: le scene, dopo il rifiuto di Léon Bakst, a cui si era inizialmente pensato, furono affidate a Maxime Dethomas, mentre la scelta per la regia cadde su Arsène Durec, che già aveva lavorato come attore drammatico al Théâtre Sarah Bernhardt, come collaboratore alla messa in scena al Théâtre des Arts diretto da Robert d'Humières, ed era stato direttore per qualche mese del Petit Théâtre, nel 1910, prima di accettare da Jacques Rouché l'incarico di regista.⁴⁴ Si

⁴³ È interessante confrontare i toni indulgenti della recensione apparsa sulla «Nouvelle Revue Française», a. III, n. 25, janvier 1911, con la durezza del resoconto dello spettacolo che Copeau faceva ad Agnès: «lamentable, grotesque, honteux. Je suis sorti de là écoeuré». Lettera inedita di Copeau a Agnès, 10 gennaio 1911, Archives Marie-Hélène Dasté, in *Correspondance André Gide- Jacques Copeau*, cit., p. 414, nota 2.

⁴⁴ Dal novembre del 1910 Durec, tornato al Théâtre des Arts, fornì un prezioso contributo artistico ed organizzativo al suo direttore Jacques Rouché, fino a quando, al termine delle repliche dei *Karamazov*, iniziò a concepire con Copeau il progetto di aprire un nuovo teatro. I due non si trovarono però d'accordo su tempi e modalità e ci furono difficoltà nel reperire

trattava, quindi, di un giovane e promettente innovatore del teatro, «un homme sincère et violent, [...] qui jouissait déjà d'une jolie réputation»,⁴⁵ che si era distinto nelle rappresentazioni al Théâtre des Arts soprattutto per l'uso dei suoni evocativi, capaci di suggerire orizzonti al di là del quadro scenico e al di là di ogni realismo. Il loro lavoro comune si configurò come un proficuo confronto tra un uomo già abituato a vivere la scena, attore e «homme de métier», e un intellettuale pronto a riflettere su nuove prospettive di rinnovamento teatrale, che si considerava ancora essenzialmente un «écrivain». Copeau e Durec collaborarono strettamente, «en bons camarades», anche nella scelta degli attori, condividendo la ricerca di interpreti semplici e modesti nel lavoro e lontani da ogni insincerità, *cabotinage* e da ogni eccesso virtuosistico.⁴⁶ Fu proprio Durec, quando s'impose la necessità di attribuire il ruolo di Smerdjakov, ad insistere e forzare la volontà di Copeau proponendo un esordiente attore dall'eccezionale talento, Charles Dullin.⁴⁷

Solo dopo molti ritardi e contrattempi, che resero incerta fino alla vigilia la data della prima, il 6 aprile del 1911, sul palcoscenico del Théâtre des Arts prese vita il dramma dei *Karamazov*. Copeau, tuttavia, non ancora completamente soddisfatto, continuò a lavorare sul testo durante tutta l'estate, apportando modifiche anche sostanziali al quinto e, soprattutto, al quarto atto, che era stato scritto da Jean Croué e concepito come un *tableau*, un ritaglio netto compiuto all'interno del romanzo, contraddicendo perciò al concetto di dramma come flusso continuo d'azione, che era stato uno dei criteri principali di quella scrittura drammatica. Il dramma fu poi ripreso il 3 ottobre 1911, per l'apertura della seconda stagione. In seguito la *pièce* sarà più volte rappresentata, scandendo tappe importanti nella carriera registica

fondi e individuare una sala adatta tanto che, nell'aprile del 1912, Copeau rinunciò definitivamente al sodalizio; si trattò comunque di una sorta di 'prova generale', che chiari le idee di Copeau e lo aiutò ulteriormente a definire le premesse teoriche e selezionare i suoi più stretti collaboratori, per l'apertura del Vieux Colombier, nell'ottobre del 1913. Sull'opera di Arsène Durec e sul suo ruolo di artista e regista innovatore e i suoi rapporti con Jacques Copeau cfr. M. Consolini, *Arsène Durec: un metteur en scène oublié du début du XXe siècle. Quelques réflexions à propos d'un métier qui ne laisse pas de traces*, in «Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie», dir. par L. Creton, M. Palmer et J.-P. Sarrazac, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp.187-206; *La Correspondance Jacques Copeau - Arsène Durec (1910-1913)*, lettres réunies et annotées par M. Consolini et J. P. Dauriac, in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 258, avril-juin 2013, pp. 135-172.

⁴⁵ J. Copeau, *Registres III*, cit., p. 29.

⁴⁶ A questo proposito appaiono significativi gli aneddoti che Copeau racconta sul rapporto conflittuale tra Durec e Claude Garry, attore della Comédie-Française di una certa esperienza ma irrimediabilmente *cabotin*, che inizialmente era stato scelto per interpretare il ruolo di Ivan. Una conflittualità che si sarebbe risolta con la decisione di sostituire l'attore con lo stesso Durec. Il 25 marzo del 1911. Copeau notava come il lavoro con gli attori fosse molto più fluido e naturale, senza Garry, che aveva lasciato la scena il giorno prima, in seguito all'ennesima lite con il regista e non si era più presentato alle prove. Cfr. Ivi, p. 32.

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 30.

di Copeau. In modo particolare furono significative le rappresentazioni al Vieux Colombier, il 10 marzo 1914 e il 30 novembre 1921, al Garrick Theatre di New York, il 23 gennaio 1918 e il 20 gennaio 1919, al Guild Theatre di New York, il 3 gennaio 1927.

Tutti i rimaneggiamenti successivi alla prima messinscena furono in parte motivati dal fatto che, se nel procedere alla riduzione del testo letterario Copeau era stato ispirato essenzialmente dai propri principi di critico teatrale e di intellettuale, la prassi lo avrebbe poi più precisamente indirizzato. Da subito si era prefigurato possibili soluzioni di messinscena, anche in relazione a quanto offerto dal mondo teatrale dell'epoca. Inizialmente gli era parsa condivisibile la posizione teorica di Rouché che si proponeva di reintegrare il teatro nell'evoluzione generale dell'arte,⁴⁸ ma ben presto avrebbe criticato questo progetto che prevedeva di rinnovare prevalentemente l'aspetto visivo, a partire dall'assunto che per innalzare l'arte scenica al livello delle arti plastiche sarebbe bastato ideare una scena in cui il pittore non si limitasse a una semplice partecipazione, ma assumesse un ruolo prevalente. La riforma che Rouché proponeva, diversamente da quella totale di Appia o Craig, riguardava essenzialmente l'aspetto decorativo, attraverso una trasformazione dei suoi mezzi e procedimenti. Il rischio era quello di cadere comunque nell'estetismo, in uno stile *décorateur* che rendesse piacevole l'immagine a ogni costo, anche se inutile o nociva. Per Copeau un'autentica riforma teatrale non avrebbe dovuto ridursi al semplice abbellimento scenico, senza coinvolgere ogni componente della messinscena, a partire da un concetto di arte drammatica di matrice wagneriana, come sintesi perfetta di tutte le arti, ottenuta solo attraverso «une étroite liaison du faisceau, d'une égale subordination de tous les éléments», precisando che «si un empiétement, une rupture d'équilibre viennent à se produire, que cela ne soit pas au profit de l'élément plastique!».⁴⁹ Né del resto si dimostrava meno critico rispetto alle esperienze del teatro naturalista con la sua volontà di mimesi, fino al precetto voyeuristico della quarta parete e della *tranche de vie*.

⁴⁸ Cfr. J. Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924.

⁴⁹ J. Copeau, *À propos de L'art théâtral moderne*, in «La Nouvelle Revue Française», premier décembre 1910, a. II, n. 24; in *Registres III. Les Registres du Vieux Colombier I*, a cura di M.H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis, N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1979, pp. 381-383: p. 382. In questo articolo Copeau riconosce gli indiscussi meriti di Rouché che, nella sua opera teorica *L'Art théâtral moderne*, denuncia la scissione tra il teatro e l'arte contemporanea e fa conoscere in Francia i focolai di rinnovamento teatrale che si accendono in tutta Europa. Copeau evidenzia però anche le contraddizioni e le debolezze della riforma teatrale che Rouché proponeva. Su Jacques Rouché cfr. J. Doat, *Jacques Rouché et le Théâtre des Arts*, in *Aux sources de la vérité du Théâtre moderne*, actes du Colloque de London (Canada) 1972, Paris, Minard, 1974, pp. 143-153; cfr. inoltre L. Di Lella, *I principi formulati nell'Art théâtral moderne di Jacques Rouché e la loro applicazione al Théâtre des Arts*, in «Il Castello di Elsinore», a. XIII, n. 38, Torino, Costa & Nolan, 2000, pp. 67-96.

Le scenografie di Maxime Dethomas

Anche le scenografie concepite e realizzate da Maxime Dethomas,⁵⁰ che in ogni caso rappresentavano una scelta ancora di compromesso, erano state ideate conformandosi a tutta una serie di principi che Rouché aveva esposto nel suo testo *L'Art théâtral moderne* e ponendosi in continuità rispetto alle precedenti esperienze al Théâtre des Arts. Il criterio fondamentale fu quello di realizzare scenografie che non adornassero eccessivamente e non deformassero la forza drammatica del testo, ma ne valorizzassero le linee principali e l'intima bellezza: il pittore si sarebbe ispirato prima di tutto al dramma, ai personaggi, ai luoghi, all'orientamento generale dello svolgimento, alle atmosfere suggerite, senza mai perdersi nei dettagli secondari, senza frammentazioni in *tableaux* minuziosi e compositi, poiché la sua finalità non era quella di creare l'immagine esatta, ma di proporre una visione d'insieme sintetica: «le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie, mais comme une œuvre décorative. [...] il sera traité en décoration et non en peinture».⁵¹ Dethomas, commentando le proprie scenografie, le definiva muri nudi, sfondo essenziale e semplificato nello svolgimento di vicende umane:

⁵⁰ Dethomas aveva concepito quattro scenografie di interni (il III e V atto hanno la medesima ambientazione). Nel I atto la scena rappresenta il parlatorio del convento, in comunicazione con la cella dello starec Zosima. Sullo sfondo la scenografia richiama la struttura del 'principale', aprendosi in una porta centrale e due finestroni laterali che lasciano intravedere un porticato con balaustra, prospiciente il giardino fiorito, in cui si scende tramite una scala. Sormonta la porta, sul fondo, un finestrone rotondo, con un'ogiva orientaleggiante; anche i finestroni laterali, muniti di grate, sono sormontati da ogive. Una porta a destra e un'altra a sinistra. Un pavimento con mattonelle romboidali accentua il senso della profondità. Gli oggetti in scena: la poltrona dello starec e uno sgabello. La scena del II atto riproduce l'interno di un salotto: il *boudoir* di Katerina Ivanovna. Sullo sfondo si apre una porta, altre due porte si trovano l'una a destra e l'altra a sinistra. Un divano è collocato sulla destra, su un tappeto dai motivi orientaleggianti; dinanzi al divano un tavolino dalle esili gambe. Un mobile è appoggiato alla parete destra, su cui è appesa un'icona. Sulla sinistra si trovano due sgabelli. L'atto III e V hanno la medesima ambientazione: il salotto di Fëdor Karamazov. A sinistra una porta e una finestra che si aprono sul giardino. Sullo sfondo una porta e dei pilastri dove sono appese immagini sacre; tra i pilastri e la porta sono disposte due panche, sulla destra un'angoliera a tre ripiani. A destra una scala praticabile, con 11 scalini, conduce alle camere di Fëdor e di Ivan. Una ringhiera a rosoni e rombi protegge il lungo ballatoio da cui si accede alle camere. Sulla sinistra del ballatoio si apre una porta-finestra. Al piano inferiore, sulla sinistra, un tavolo con due sedie. L'atto IV è ambientato nella locanda di Trifon. Questo atto, affidato a Croué e poi ampiamente rimaneggiato, rimaneva, e non solo per i dialoghi, la parte del dramma meno aderente ai principi che avevano ispirato Copeau. Anche a livello scenografico appare la scena meno strutturata, in cui più risalta l'elemento decorativo. Sullo sfondo si apre una grande vetrata con un balcone che si affaccia sulla corte dell'albergo. In primo piano a destra, contro il muro, un divano basso sormontato da uno specchio; una tavola davanti al divano, una poltrona e due sedie disposte intorno alla tavola e un'alcova dalle cortine semiaperte.

⁵¹ J. Rouché, *L'Art théâtral moderne*, cit., p. 6.

Mes décors? des murs bien nus «devant lesquels il se passera quelque chose» de belle et puissante littérature. Je souhaite que les héros de Dostoïevski s'y détachent en vigueur. Je les ai fait dater par leurs costumes, car ils ne pouvaient être tout à fait modernes dans cette Russie imaginée; ils deviennent un tant soit peu historiques. Enfin, j'ai voulu qu'une fois de plus au Théâtre des Arts on n'ait pas la sensation d'être les témoins indiscrets d'un drame actuel et trop réel, mais celle d'être les spectateurs d'une histoire humaine un peu plus loin de la rampe que d'habitude.⁵²

Entrando in aperta polemica con gli assunti del naturalismo, ma anche di ogni storicismo e ricostruzione filologica, Dethomas affermava di ricercare l'effetto del colore, la forza e la capacità evocativa dell'oggetto e dell'atmosfera. Era dichiarata la volontà della semplificazione dell'elemento decorativo e di un netto distacco dal realismo, nel tentativo di evocare piuttosto che di riprodurre ed imitare la realtà. Le scenografie erano adeguate al principio di non distrarre l'attenzione e di costituire piuttosto un tramite tra il pubblico e il dramma, per aiutarlo alla comprensione immediata dell'azione: facendo appello alla capacità immaginativa dello spettatore, si cercava di fornirgli i soli elementi decorativi indispensabili all'intelligibilità dell'opera e delle scene, nel modo più suggestivo possibile. Per la rappresentazione erano stati scelti con estrema cura alcuni oggetti tipicamente russi - un *samovar* nel secondo atto, l'icona che, seminascosta, brillava nell'oscurità nel terzo, motivi decorativi ispirati all'arte popolare, nell'albergo di Mokroye, nel quarto atto - oggetti caratterizzanti che assumevano il valore di segno, per cui la Russia veniva ricordata, evocata, non riprodotta. La collocazione funzionale dei mobili e degli accessori, la definizione stilizzata degli ambienti, imponevano alla realtà un'autentica trasposizione simbolico-espressiva.

Tuttavia questa prima messinscena risentiva in parte di un'organizzazione spaziale nota, spesso associata alla rappresentazione di interni di drammi borghesi, anche se a forme abituali corrispondeva un simbolismo più complesso e articolato. Fu proprio l'analogia di soluzioni sceniche, ma anche di temi e contenuti, a determinare la lettura e l'interpretazione di coloro, spettatori e critici, che classificarono la *pièce* come una tragedia («Les Karamazov sont des Atrides»)⁵³ o come un ennesimo frutto del teatro e della letteratura naturalista, dove l'antico fato era sostituito da un destino ineluttabilmente determinato da quei tre fattori, *race, milieu, moment*, teorizzati da Hyppolite Taine, un'ereditarietà familiare, un ambiente

⁵² M. Dethomas, testo incluso in J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit., p. 2 della copertina.

⁵³ C. Le Senne, in «*Le Siècle*», recensione in *Microphiche 14779*, Jacques Copeau. Le Théâtre du Vieux Colombier. Répertoire: *Les Frères Karamazov*, 1981, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département des Arts du spectacle, Fonds Copeau.

sociale e un momento storico, tali da condizionare in modo ineludibile la condotta dei personaggi, la vita umana e gli esiti della storia.

On voit quel tragique peut se dégager des conflits d'intérêts ou de passion qui dresseront les uns contre les autres de tels personnages! [...] Ne vous semble-t-il pas lire quelque effroyable chapitre des Rougon-Macquart? C'est l'histoire naturelle – sinon sociale – d'une famille russe, l'étude des transmissions héréditaires psycho-physiologiques chez des êtres diversement doués et dans les organismes viciés desquels s'implantent et fleurissent vigoureusement les tares.⁵⁴

I criteri del drammaturgo

Si può senz'altro affermare che Copeau, nel suo lavoro di riduzione e adattamento, si sia avvalso di entrambe le traduzioni a sua disposizione, contrariamente a quanto è stato scritto da Pruner,⁵⁵ e nonostante che Halpérine-Kaminsky riconoscesse nello svolgimento degli avvenimenti e nella scelta degli episodi del dramma l'influenza diretta della sua traduzione: «Ma conviction se fonde [...] sur le fait que l'action de leur pièce débute, se déroule et s'achève dans les limites précises de notre version».⁵⁶ Del resto la stampa contemporanea sembrava propendere per l'ipotesi che fosse stata la traduzione più recente, quella del 1906, ad aver influenzato Copeau. Alla luce di quanto emerge dalla corrispondenza con Gide, che racconta i momenti in cui la traduzione in due volumi di Halpérine-Kaminsky era stata inizialmente prestata da Gide e poi restituita da Copeau,⁵⁷ si può concludere che il primo progetto drammaturgico in effetti si fosse su di essa modellato. A partire da questa certezza, il confronto puntuale tra i dialoghi e le didascalie della riduzione con le due traduzioni, evidenzia come il riduttore si sia servito sincreticamente di entrambe: per l'economia generale della *pièce*, dei volumi di Halpérine-Kaminsky, soprattutto della traduzione di Bienstock Torquet per le didascalie.

La materia smisurata dell'opera, per quanto ridimensionata dai traduttori, rappresentava un ostacolo quasi insormontabile e, come notava Jacques Rivière, «des mille raisons qui semblaient rendre impossible la transcription dramatique des *Frères Karamazov*, voici [...] la plus grave: l'abondance extraordinaire du roman est un des éléments essentiels de sa

⁵⁴ (s.n.t), *ivi*.

⁵⁵ «Copeau et Croué [...] resteront fidèles à la traduction Halpérine qui théâtralement parlant présentait l'avantage d'un resserrement de l'intrigue, conforme aux habitudes françaises et d'une exactitude des propos tenus par les personnages», F. Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov*, cit., p. 44.

⁵⁶ E. Halpérine-Kaminsky, *Le roman russe sur la scène*, in *Microphiche 14779*, cit.

⁵⁷ Cfr. *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, cit., p. 274.

beauté». ⁵⁸ Da qui la necessità di semplificare le vicissitudini e scegliere solo gli episodi ritenuti indispensabili allo svolgimento del dramma, ma a patto di servirsi di precisi criteri scaturiti da una riflessione critica ed esegetica.

Nella riduzione gli avvenimenti di quattro atti si sviluppano durante 24 ore, il giorno stesso dell'omicidio, riprendendo episodi importanti del romanzo che in realtà si svolgevano in quattro giorni, fino all'arresto di Dmitrij e all'istruttoria preliminare. Il quinto atto si colloca temporalmente due mesi dopo la morte di Fëdor e l'arresto di Dmitrij e, durante una mattinata, si succedono a ritmo serrato fatti che nel romanzo accadevano prima e dopo il processo e la condanna di Dmitrij.

Radicale fu la semplificazione nella scelta dei luoghi, utilizzando il procedimento della concentrazione di dialoghi ed episodi che nel romanzo si svolgevano in spazi differenti e, a partire dall'opposizione fondamentale tra esterno ed interno, solo alcuni interni erano rappresentati e agiti, mentre l'esterno immaginato o evocato: la cella dello starec da cui si intravede il giardino del convento sul fondo (atto I); il *boudoir* di Katerina Ivanovna (atto II), il salone della casa del vecchio Karamazov (atto III e V), la camera della locanda dalla tappezzeria azzurra (atto IV). Lo spazio esterno, un 'altrove' rispetto allo spazio scenico, verso cui l'eroe tende nei momenti di tensione più alta, diveniva il luogo dello scampo e della liberazione, l'alternativa al crimine e alla colpa.

Dei personaggi furono scelti solo quelli più importanti, necessari allo sviluppo delle linee essenziali della trama che era stata ridotta, procedendo per condensazione dell'azione e del tempo, con cambiamenti frequenti nell'ordine cronologico, finalizzati ad evidenziare, preparandoli e situandoli in un'atmosfera sempre più cupa, i conflitti tra i personaggi, e ad intensificare l'effetto drammatico. Per esempio l'anticipo dell'arrivo di Dmitrij e del servo Smerdjakov al convento nel I atto, funzionale anche a mettere al corrente lo spettatore di una parte della vicenda, così come l'anticipazione della partenza di Ivan per Mosca e del crimine, contribuivano alla scansione di un ritmo incalzante che preparasse alla drammaticità dell'epilogo. In questo lavoro di estrema condensazione, Copeau non aveva voluto procedere alla scelta dei momenti più significativi, limitandosi ad estrapolarli dal tessuto narrativo, ma aveva cercato una nuova scrittura rielaborata del testo nel suo complesso, che appariva ricomposto e ridotto, nel tentativo di coglierne la struttura profonda e le dinamiche tra i personaggi.

[...] MM. Jacques Copeau e Jean Croué ont fait preuve d'une habilité et d'une intelligence profondes. Ils ont su trouver l'équivalent dramatique de la

⁵⁸ J. Rivière, *Les Frères Karamazov, par Jacques Copeau et Jean Croué (d'après Dostoïevski) au Théâtre des Arts*, in «La Nouvelle Revue Française», a. III, n. 29, mai 1911, pp. 757-760; estratto in *Registres III*, cit., Appendice B, p. 384.

complexité de Dostoïevski. Ils n'ont essayé ni de transporter sur la scène l'œuvre complète ni de l'analyser jusqu'à n'en avoir plus que l'extrait tragique. [...] C'est parce que les auteurs ont su donner à chaque personnage toute sa complexité, que la complexité des événements est si facile à démêler.⁵⁹

Proprio perseguendo lo scopo dell'intensificazione drammatica e riconoscendo in essi l'acme dell'arte dostoevskijana, Copeau aveva ritenuto opportuno enfatizzare i dialoghi tra Ivan e Smerdjakov, i cui incontri/scontri verbali disegnano una sorta di equilibrata geometria nella struttura della riduzione. Si tratta di due personaggi che si specchiano l'uno nell'altro: il desiderio del parricidio ispira ad Ivan discorsi fascinosamente istigatori, trasposti dal romanzo alla *pièce*. Un desiderio delittuoso, latente, negato, che aveva colpito la sensibilità del riduttore quanto quella di Smerdjakov, che vive le parole e le discettazioni di Ivan come una complicità, un larvato assentimento all'omicidio. L'intuito del subdolo servitore aveva percepito la presenza di voci molteplici, dissonanti ma dialoganti nell'intimo di Ivan, tali da spingerlo in direzioni diverse, in laceranti oscillazioni tra desiderio del parricidio e senso di colpa.⁶⁰ La coscienza di questi dilanianti contrasti è ciò che offre la possibilità ad Alëša di assolvere il fratello nella scena quinta dell'ultimo atto, con un'attitudine di cristiana compassione, specularne all'intuizione feroce di Smerdjakov e alla sua accusa spietata: «Je n'ai tué qu'avec vous, Ivan Feodorovitch! Dmitri est complètement innocent... C'est vous qui m'avez inspiré le crime. Je n'ai fait que l'accomplir».⁶¹

La qualità drammatica del testo dostoevskijano, così evidente nei dialoghi, può essere colta anche nelle sequenze descrittive e narrative del romanzo che individuano con precisione luoghi, spostamenti e movimenti, costruendo uno spazio quasi prepotentemente occupato dagli oggetti e dai personaggi, con una funzione analoga a quella di un'accurata didascalia: «le texte non dialogué fait souvent penser à des indications scéniques intercalées entre les répliques».⁶² Copeau aveva quindi cercato di decifrare il senso di una tale precisione descrittiva e di trasporlo nelle didascalie del suo dramma, che forniscono indicazioni sugli stati d'animo, definiscono il luogo dell'azione, individuando inoltre uno spazio scenico ben precisato, che nel corso del tempo e della sua prassi teatrale sarebbe divenuto quello di una scena architettonicamente strutturata, piuttosto che pittoricamente decorata.

⁵⁹ Ivi, pp. 384-385.

⁶⁰ Sulle implicazioni psicanalitiche dell'omicidio di Fëdor Karamazov cfr. S. Freud, *Dostoievskij e il parricidio* (1927), in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, pp. 321-343.

⁶¹ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit. V, 7, p. 31.

⁶² J. Copeau, *Notes sur les Frères Karamazov*, cit., p. 5.

L'accuratezza delle didascalie, ben lungi dall'essere indice della volontà di una messinscena realistica e mimetica della realtà, come avveniva nel teatro naturalista, assumeva la funzione di disegnare uno spazio in cui i movimenti degli attori avrebbero potuto variare e complicarsi in vere geometrie dettate da passioni e sentimenti, traccia della forza drammatica del testo, assolutamente necessari al procedere degli eventi e stimolo dei movimenti successivi. Una tale necessità cogente nella relazione tra dramma, gioco attoriale e spazio, rappresentava un ulteriore aspetto dell'onestà del *metteur en scène*, che pur ricercando nel pubblico una complicità e un assenso totali, nulla concedeva al virtuosismo, al *cabotinage* o al *coup de théâtre* fine a se stesso.

I 'luoghi di soglia': dal romanzo alla riduzione

La pienezza di vita e 'qualità' drammatica che Copeau riconosceva solo ai classici, che auspicava per una drammaturgia ancora da venire, e che aveva intuito nel romanziere russo, doveva essere rivelata al grande pubblico. Mettere in scena Dostoevskij significava, anche programmaticamente, distaccarsi da un certo tipo di teatro, spingersi oltre rispetto all'esperienza naturalista, ma non solo. L'impegno drammaturgico gli aveva imposto la necessità di scrivere un testo capace di tradursi in movimento e le didascalie, con indicatori di luoghi e spazi, così come i riferimenti spaziali contenuti nei dialoghi, fornivano i suggerimenti essenziali per la realizzazione della messinscena, nonché una chiave interpretativa sulla lettura del testo.

Il teatro naturalista aveva abituato lo spettatore a considerare la scena come la rappresentazione più fedele possibile di un luogo reale, evitando ogni incrinatura del patto mimetico, ma il luogo scenico, oltre a configurarsi come la simbolizzazione per eccellenza degli spazi socio-culturali, area riconosciuta per la simulazione dei rapporti sociali, è soprattutto uno spazio reale, con le sue delimitazioni e i suoi limiti, con la sua superficie, la sua profondità e gli oggetti che lo occupano. Uno spazio che vive in una propria dimensione, con leggi e regole peculiari: non solo riproduzione frammentaria del mondo, la cui organizzazione spaziale rispecchia le immagini comunemente accettate dei rapporti di una determinata società e cultura e dei conflitti legati a questi rapporti, ma esso stesso mondo altro, alternativo, autonomo, in cui il mimetismo non è più un valore. Ecco perché la letteratura carnevalizzata esercitò un fascino irresistibile su Copeau che aveva saputo cogliere l'autonoma esistenza dell'universo dostoevskijano rispetto alla realtà, così come aveva colto l'alterità e autosufficienza del mondo teatrale, criticando duramente ogni tentativo di simulazione teso a negare la rappresentazione in quanto tale. In quest'ottica non era rifiutata *a priori* ogni forma di realismo, semplicemente del realismo era rifiutata la perniciosa dipendenza dal mondo reale, per cui la

scena pericolosamente subordinata alla realtà, ne diveniva un doppio degradato. Nello svolgimento di un dramma naturalista, per il procedere della rappresentazione era indispensabile la definizione dello sfondo, del contesto e dell'ambiente: oggetti e luoghi perdevano gran parte della loro forza suggestiva, legata alle potenzialità di un simbolismo polisemico intrinseco all'arte drammatica, e tendevano a denotarsi come funzionali.

Copeau non negava, anzi considerava assolutamente necessaria, per la naturalezza sulla scena, l'esistenza sul palcoscenico di cose reali ma, se nella concezione naturalistica l'oggetto, prima di tutto immagine di un oggetto, rappresentava se stesso e la sua funzione, nella realizzazione scenica dei *Karamazov*, spazio, luoghi ed elementi scenografici, abitualmente utilizzati, subivano una risemantizzazione, acquistando in forza simbolica, definendosi come luoghi e immagini archetipali, non solo contingenti e storici, ma propri di un patrimonio culturale universale, non borghese, non occidentale, cosmologico. E questa operazione di risemantizzazione, di enfaticizzazione del simbolo, fu resa possibile proprio dalla straordinaria complessità del testo dostoevskijano, in cui emergeva la polivalenza semantica dell'oggetto simbolico e dei luoghi di soglia (porta, scale, salone...).

L'indagine condotta sulle didascalie, con le indicazioni degli spostamenti degli attori nello spazio, con le precise annotazioni dei gesti e dei movimenti, ha consentito di isolare una serie di costanti trasposte dal romanzo alla scena. Sono stati ricercati e individuati tutti gli elementi assimilabili a una determinazione locale, anche figurata: nomi di luoghi, elementi lessicali appartenenti al campo semantico dello spazio, deittici con i loro sostituti, oggetti nel senso più ampio, vale a dire tutto quello che potrebbe essere rappresentabile, fino al limite estremo delle parti del corpo dei personaggi.⁶³ Da una tale ricerca e classificazione è emerso come il riduttore abbia scelto di valorizzare luoghi, spazi, oggetti che, caricati nel romanzo di una forza simbolica evidentemente desueta, conservavano questa forza sulla scena, moltiplicando *en abyme* il loro valore significante e simbolico.

Con una sensibilità straordinaria Copeau, già nell'organizzazione scenica, per quanto ancora imperfetta, della prima rappresentazione del 1911, privilegiò proprio quegli ambienti e quei luoghi di soglia di cui aveva intuito e tradotto la funzione. Gli interni dei romanzi dostoevskijani non sono i vietati e abituali interni di abitazioni e stanze, né i *Karamazov* sono un testo incentrato su vicende solo casalinghe o familiari, nonostante le apparenze, nonostante il titolo che sembra preannunciare proprio una tale materia, né i suoi personaggi vivono un tempo e una vita biografici: non si narra il passare del tempo che trascina con sé storie di generazioni, perché

⁶³ Cfr. L. Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau*, in «Teatro e Storia», a XII, n. 19, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 201-228.

in esso non si invecchia e non ci si evolve, almeno non nel senso tradizionale. L'azione si concentra nei punti di soglia «dove avviene la crisi e la frattura, o sulla piazza, sostituita di solito dal salotto (sala, stanza da pranzo), dove avviene la catastrofe e lo scandalo».⁶⁴ Il salotto o le scale, nella dimensione carnevalesca non sono il semplice luogo spaziale e sociale, ma si caricano di un ulteriore valore simbolico, divenendo il posto delle questioni universali e dei contrasti ideologici.⁶⁵

Come nel romanzo, anche nella riduzione si ritrovava una perfetta corrispondenza tra salotto e luogo dello scandalo, nel momento della familiarizzazione in cui tutte le leggi, i divieti, le prescrizioni regolatrici della vita sociale e le forme ad esso collegate di terrore, devozione, pietà, educazione venivano abolite, scomparendo l'ordinamento gerarchico e infranti i codici prescritti dalla consuetudine. Vi appariva evidente, inoltre, la trasformazione di un *topos*, per cui l'interno casalingo, che avrebbe potuto essere letto come un *cliché* inscrivibile nell'ambito degli stereotipi del dramma borghese o naturalista, subiva un'enfaticizzazione simbolica, fino all'antifrasi e al rovesciamento. L'interno borghese, con la sua chiusura e con la sua rigida etichetta, si apriva, confondendosi con la piazza, dove quello che accade è improvviso, inopportuno, inconciliabile con l'andamento consueto e normale della vita.

Copeau aveva compreso la funzione dei colpi di scena e delle azioni tumultuose che vi avvenivano, come i momenti di brusco confronto, di scandalo, agnizione, violenta minaccia, con il loro fascino dissacrante e ambivalente ed era rimasto impressionato dalla loro forza drammatica. Si pensi agli scandali nella cella dello starec, nel primo atto, e nel salotto di Katerina, nel secondo, o all'arresto di Dmitrij nel quarto. Nella *pièce* sono frequenti non solo episodi evidentemente inscrivibili nelle categorie del bizzarro e dello scandaloso, ma anche dialoghi e scambi di battute repentini, incalzanti, irriverenti, in cui appaiono enfaticizzate dalla scelta sincretica dell'adattatore tutte quelle confessioni inopportune all'interno di una norma sociale (esclamazioni, ingiurie, maledizioni), mentre tutta la vicenda progressivamente tende verso lo scandalo terribile del parricidio e quello supremo della ragione che cede alla follia, la pazzia di Ivan destinata ad esplodere nell'ultima scena del quinto atto. Non si tratta di una scelta modellata sul gusto del *coup de théâtre* fine a se stesso, ma piuttosto

⁶⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 195. Per i concetti di 'carnevalizzazione', 'familiarizzazione', 'scoronazione' e 'luoghi di soglia' si faccia riferimento in particolare al cap. IV del testo.

⁶⁵ Sui luoghi di soglia nella riduzione e nella messinscena dei *Karamazov* di Copeau si veda M. Marchetti, *Regia e romanzo. Una questione storiografica alla prova dei fatti* in «Mimesis Journal», a. IX, n. 1, Milano, Mimesis edizioni, 2020, pp. 39-56. La studiosa sottolinea e dimostra come, sia nel romanzo che nella riduzione di Copeau, la finestra, che assume valenza simbolica e metaforica ma che è anche un referente socio-culturale specifico, sia da considerarsi come luogo di soglia e quindi cronotopo letterario e scenico, fondamentale nello svolgimento dell'azione e della vicenda dei *Karamazov*.

finalizzata a cogliere l'essenza di creature irrequiete e bisognose di certezza, alla ricerca dell'Assoluto, di una verità su cui fondare l'esistenza, nell'universale relatività della vita e del mondo, indipendentemente dall'angoscia di un'assenza di Dio, per cui infine «tout est permis». Si tratta di una scelta motivata, inoltre, dall'intuizione della necessità di esprimere un duplice dinamismo, interiore del personaggio ed esteriore dell'attore, chiamato a vivere e semantizzare lo spazio scenico.

Durante lo scandalo il rapporto libero e familiare si effonde su tutto, i valori, i pensieri, i fenomeni e le cose: quello che la concezione gerarchica del mondo teneva isolato deve entrare necessariamente in contatto nelle numerose combinazioni offerte dalla vita carnevalesca, laddove gli opposti tendono ad incontrarsi e vivere conflittualmente, ma senza risolversi in alcuna sintesi, contrapponendosi o sovrapponendosi l'uno all'altro, il sacro e il profano, il sublime e l'infimo, il grandioso e il meschino, il saggio e lo stolto e così via. Le opposizioni che s'intrecciavano e coesistevano nel tessuto narrativo del romanzo, esistenti le une accanto alle altre, nella riduzione e successivamente nella messinscena tendono a tradursi in accostamenti fisici *in presentia*: l'insolente Smerdjakov propone di nascondere proprio dietro una sacra icona i soldi destinati a Grušenka, qualora la donna si fosse mostrata compiacente alle voglie del vecchio Karamazov. L'accostamento, anche fisico, irriverente ed oltraggioso tra il pacchetto di rubli, oltretutto destinati a pagare i favori di una cortigiana e l'oggetto di culto, suscita le sonore risate di Fëdor che intuisce una perversa e blasfema contaminazione tra sacro e profano. La pericolosa vicinanza degli estremi e degli opposti, icasticamente ostentata, introduce proprio la categoria carnevalesca della profanazione. Copeau non aveva potuto fare a meno di rappresentare questo aspetto profanatorio e dissacrante del testo anche nell'atto primo, in cui tutta la scena al convento appare decisamente sacrilega, più che sconveniente, non solo perché vengono infrante le regole del vivere civile, ma perché si irrompe in un mondo alla rovescia dove insulti, accuse su una vita sessuale dissoluta, ammiccamenti osceni, sono pronunciati in un luogo sacro destinato alla preghiera e meditazione, alla presenza del venerabile starec Zosima.

Le didascalie della *pièce* descrivono e valorizzano i luoghi di soglia, così come la dinamica del conflitto e della relazione e l'urgenza dell'attraversamento, dove i personaggi mai uguali a se stessi vivono in un istante di sospensione tra vita e morte, sogno e realtà, menzogna e verità, raziocinio e follia. Come nel testo dostoevskijano la porta assume una valenza quasi magica, varco liberatorio, alternativa all'attrazione di un centro cattivo, inerte, violento, via di fuga a una condizione opprimente o a una tensione troppo alta, così le entrate e le uscite dei personaggi dalla scena appaiono fondamentali quanto lo spostamento dell'allontanamento dell'eroe nella fiaba, o il viaggio nei testi incentrati sulle peregrinazioni,

determinando l'evoluzione e il precipitare della vicenda verso il crimine, il sacrificio di sé, il riscatto, la follia.

Anche le azioni dell'origliare o dello spiare si associano spesso all'immagine della porta, quando il personaggio ascolta appoggiando l'orecchio o guarda e, in generale, come tutte le azioni consumate nell'ombra di nascosto, in disparte, ai margini della scena, sono compiute da Smerdjakov, figura ambigua, doppio inquietante e degradato di Ivan. Per esempio nel terzo atto, poco prima dell'omicidio «Smerdiakov reste collé contre la porte, à écouter. Puis il regarde au carreau. On entend Feodor appeler d'en haut. Alors, sans bruit, Smerdiakov souffle la lampe et sort furtivement à droite en renfermant la porte derrière lui».⁶⁶ All'immagine della porta è associata quella della soglia che tende ad ospitare l'attimo di sospensione, la dilatazione temporale assoluta, in cui il personaggio, manifestandosi come un'apparizione, rimane esitante, sospeso e scisso o pronuncia parole estreme, come l'anatema di Dmitrij, che maledice il padre proprio dalla soglia della cella: «du seuil, élevant la voix.- C'est moi qui vous maudis!».⁶⁷

La 'danza' dei Karamazov

Nel 1914 Copeau, nello spazio austero ed essenziale del Vieux Colombier, il teatro sulla *rive gauche*, di cui aveva assunto la direzione, dopo una totale ristrutturazione ad opera di Francis Jourdain, rappresentò i *Karamazov*, adattando alla nuova scena i costumi e parte delle vecchie scenografie ma imponendo anche cambiamenti sostanziali.⁶⁸ Benché non avesse ancora elaborato un'organica teoria del teatro, in quanto fu la pratica e la messinscena a fargli scoprire sia tutti i meccanismi del testo, con le sue qualità letterarie, preletterarie ed extraletterarie, sia a far evolvere la sua primitiva idea di regia,⁶⁹ poche certezze lo guidavano in una direzione ben precisa e lo spingevano senza esitazione verso il rifiuto di ogni eccesso decorativo, verso l'austerità e nudità della scena. Sfruttando la struttura del Vieux Colombier e i limiti stessi del suo spazio, rinunciava con soddisfazione all'impatto di una scenografia pomposa attuando, anche nella resa scenica, quello a cui aveva aspirato realizzando la riduzione, cioè che il testo con la sua forza drammatica creasse e imponesse il proprio spazio: la semplicità del *décor* avrebbe esaltato la centralità dell'attore.

⁶⁶ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit., III, 11, p. 22.

⁶⁷ Ivi, I, 10, p. 8.

⁶⁸ Lo spettacolo andò in scena al Théâtre Vieux-Colombier dal 10 marzo al 17 maggio 1914 per un totale di 32 rappresentazioni. Tra gli attori: Blanche Albane (Katerina Ivanovna); V. Tessier (Grušenka), L. Jouvet (Fëdor Karamazov), P. Oettly (Dmitrij Karamazov), J. Copeau (Ivan Karamazov); A. Tallier (Alëša Karamazov) C. Dullin (Smerdjakov); C. Bourrin (Padre Zosima).

⁶⁹ Cfr. M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., pp. 80-83.

Fabrizio Cruciani ha colto nelle esperienze sceniche del Vieux Colombier l'evidente volontà di «rendere all'uomo il suo posto al centro dell'universo»: l'attore, muovendosi sul palcoscenico nudo, diventava «centro e creatore della realtà scenica».⁷⁰ Il palcoscenico, con il suo spazio, il più vuoto possibile, appariva concepito in funzione dell'attore, applicando quel precetto che era stato di Appia, per cui l'arte scenica doveva essere ideata a partire dalla sola realtà degna del teatro, il corpo umano.⁷¹ La totale libertà nel gioco attoriale, ottenibile con la completa soppressione degli artifici scenografici che distolgono ordinariamente l'attenzione dello spettatore, era ricercata in uno spazio vuoto, una sorta di campo di forza, configurato e semantizzato dai rapporti fisici e dai movimenti degli attori.

Su questa scena rinnovata prese una nuova vita anche il testo dei *Karamazov*, in cui tutta l'azione, tutti i conflitti tra i personaggi (o i conflitti interni di uno stesso personaggio) si risolvevano in modo ancora più percepibile in un conflitto di spazi, attraverso spostamenti tali da rendere visibili le tensioni reciproche, tradotte in gesti, azioni, movimenti ricorrenti e quindi in figure quasi graficamente rappresentabili, una danza delle passioni.⁷² Diveniva ancora più evidente, per esempio, come lo spostamento dalla periferia della scena al suo centro corrispondesse a un atto di resa, al cedere del personaggio al proprio destino, mentre ogni allontanamento verso la periferia marcasse un tentativo di fuga e la velleità della salvezza; lo spazio suggerito dalla partitura drammaturgica e dalla ritmica drammatica si configurava come struttura concentrica, con aumento della connotazione negativa, avvicinandosi progressivamente al centro, sorta di fulcro attrattivo di male. La forza centripeta che spinge verso il centro della scena è identificabile nel testo della riduzione con quello spirito terrestre dei *Karamazov* che ben riposa «dans la honte» o «dans le fange», ma anche con quell'inesausto sguardo rivolto all'interno di sé, a cogliere e disvelare una complessa interiorità.

Il camminare su e giù, incessantemente, è collegato il più delle volte a un principio attivo, come i pensieri, le emozioni, l'agitazione che preludono a un'azione successiva. Ivan cammina febbrilmente, mentre si arrovela sul da farsi, se rimanere o lasciare la casa, sollecitato dal padre: «Je t'en prie, Ivan, pars ce soir pour Tchermachnia... Je t'en prie... (Ivan, qui marche

⁷⁰ Scrive Cruciani: «Sarà però proprio l'intuizione del 'tréteau nu' scaturita dal suo umanesimo (rifiuto della dispersione a favore della concentrazione sul personaggio, attore-personaggio al centro della scena, teatro inteso come azione drammatica) a costituire il punto centrale e fecondo della poetica di Copeau, attraverso il quale i suoi principi artistici e le sue esigenze etiche troveranno la loro realizzazione sulla scena». F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 81.

⁷¹ Cfr. J. Copeau, *Un essai de rénovation dramatique*, cit.; in *Registres I: Appels*, cit., p. 31.

⁷² Sui cambiamenti scenografici di questa prima realizzazione al Vieux Colombier cfr. M. Marchetti, *Regia e romanzo. Una questione storiografica alla prova dei fatti*, cit.

fiévreusement de long en large, fait: non, de la tête)»,⁷³ e più avanti: «quand Feodor a disparu, Aliocha porte son regard sur Ivan qui continue d'aller et venir en silence. Puis il baisse les yeux, comme pris de gêne, de honte, de crainte».⁷⁴

I continui spostamenti, gli improvvisi arresti, con conseguente rilassamento o innalzamento della tensione generale, possono verificarsi attraverso una violenta proiezione, anche non volontaria, del personaggio sulla scena. A questo tipo di movimento si lega il suo contrario, la fuga o l'allontanamento, come nel quinto atto:

IVAN, élevant la voix.- Ouvre! SMERDIAKOV, entr'ouvrant la porte.- Je suis malade monsieur. Laissez-moi en repos, je vous prie. IVAN, le saisissant.- Je ne te laisserai pas. Tu parleras. (Il le pousse devant lui sur l'escalier) Descends!... Tu parleras! Je te forcerai bien... SMERDIAKOV, descendant devant Ivan.- Pourquoi vous tourmenter ainsi?⁷⁵

La forte tensione tra i due personaggi avrebbe raggiunto il culmine nella confessione di Smerdjakov che, accusandosi dell'assassinio di Fëdor Karamazov, si dichiarava però solo l'esecutore materiale e non il vero colpevole, in quanto soggiogato dalle teorie atee ed amorali di Ivan, di cui era convinto di aver portato a compimento i segreti pensieri e desideri. La scena si chiudeva poi, con una fuga che appariva la scelta di uno spazio alternativo rispetto a quello rappresentato e che dava al personaggio una possibilità di liberazione, in questo caso definitiva, dato che Smerdjakov si affrettava verso la morte volontaria, il suicidio: «il se sauve et grimpe l'escalier en courant avec effort»,⁷⁶ sfuggendo all'attrazione del 'quí', del centro della scena.

La scala nella scena architettonica del Vieux Colombier

Nelle rappresentazioni dei *Karamazov* al Vieux Colombier, ripresi a partire dalla fine di novembre del 1921,⁷⁷ l'ideazione e la realizzazione della nuova scena architettonica, sul cui fondo era collocata una *loggia*, come elemento fisso, sormontata da praticabili e fiancheggiata da scale, permise di esprimere con evidenza ancora maggiore tutte le potenzialità e il dinamismo della riduzione, perché la nuova organizzazione scenica offriva

⁷³ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit., III, 9, p. 19.

⁷⁴ Ivi, III, 10, p. 19.

⁷⁵ Ivi, V, 7, p. 30.

⁷⁶ Ivi, V, 7, p. 32.

⁷⁷ La pièce *fu messa* di nuovo in scena al Vieux-Colombier a partire dal 28 novembre 1921, per un totale di 53 rappresentazioni. Tra gli attori: L. Noro (Katerina Ivanovna); V. Tessier (Grušenka), L. Jouvet (Fëdor Karamazov), P. Oettly (Dmitrij Karamazov), J. Copeau (Ivan Karamazov); F. Vibert (Alëša); J. Le Goff (Smerdjakov); L. Boverio (Padre Zosima).

la possibilità di un movimento articolato e complesso.⁷⁸ Divenendo la scala un elemento strutturale, in un contesto architettonicamente concepito, si configurava come un luogo reale, in cui lo scendere o il salire, non solo azioni simboliche o espressive, diventavano anche azioni che impegnavano fisicamente l'attore, attraverso una confermata riscoperta della centralità del corpo umano a teatro. Elemento a tre dimensioni, l'attore si muoveva su una scena a tre dimensioni: un principio fondamentale che aveva motivato tutti i cambiamenti apportati nell'ideazione dello spazio, in cui ogni dettaglio appariva come un solido.

Dal rifiuto della scenografia dipinta, in rottura con la tradizione per cui la decorazione teatrale si limitava all'arte di dipingere uno scenario, via via Copeau aveva fatto dell'architetto, come del poeta, dell'attore o del regista un nuovo elemento del corpo teatrale. Partendo dalla condanna della scenografia realista, che cercava di offrire l'illusione delle cose e dall'intuizione di una scenografia schematica e sintetica, Copeau era approdato inizialmente alla scelta della semplificazione e poi a soluzioni sempre più complesse. Il primo obiettivo era stato quello di purificare, senza affidarsi ad alcuna formula decorativa, rifiutandosi di attribuire «à la toile, au carton peint, à la disposition des lumières, une place usurpée».⁷⁹ Seguendo questi principi, nei suoi esperimenti più maturi, era arrivato alla realizzazione di una scena che si richiamava esplicitamente a quella elisabettiana o dei misteri medioevali.

Come avveniva nel teatro elisabettiano, anche la riduzione dei *Karamazov* era stata concepita, nell'ottica di un'organizzazione spaziale che consentisse di rappresentare la molteplicità di luoghi, nel rispetto dell'unità dell'opera e secondo la continuità della progressione drammatica. Sulla scena architettonica si realizzava pienamente quella qualità del dramma il cui svolgimento era stato pensato in uno spazio articolato su due piani, con una scala praticabile, che costituiva la costante spaziale di maggiore interesse, come emerge dalle didascalie della riduzione che descrivono la scenografia del I e del III atto.⁸⁰ Già nel 1911, nell'idea di messinscena di Copeau, i personaggi si sarebbero spostati sulla scala, enfatizzando con i

⁷⁸ Sull'evoluzione e la ristrutturazione dello spazio scenico del Vieux Colombier si faccia riferimento a M.I. Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., pp. 56-67.

⁷⁹ J. Copeau, *Un essai de rénovation dramatique*, cit., in *Registres I: Appels*, cit., p. 31.

⁸⁰ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit., I, p. 2 e III, p. 16. Atto I: «L'ermitage d'un monastère, aux environs de Moscou. La scène représente un parloir attenant à la cellule du Starets Zossima. Au fond règne une galerie ouverte qui laisse apercevoir les jardins du monastère, tout fleuris. On y descend par un escalier de bois. À gauche, l'entrée d'une chapelle. À droite, une porte conduisant à la cellule du Père Zossima». Atto III: «Chez Feodor Pavlovitch Karamazov. Un grand salon blanc et or. Mélange de luxe et de délabrement. Une petite lampe brûle devant l'icône. À gauche, premier plan, une fenêtre; second plan, une porte donnant sur le jardin. Au fond, porte conduisant à l'office. Porte à droite, second plan, sous la cage d'un escalier aboutissant à une galerie de bois sur laquelle s'ouvrent les chambres».

loro movimenti la funzione di questo luogo di soglia ricorrente nel romanzo e che in teatro è al tempo stesso reale e simbolico, lo spazio su cui tutto deve passare. Dethomas, da parte sua, nella sua suggestiva creazione scenografica, aveva comunque previsto ed inserito una scala praticabile di undici gradini.

Le note di regia del 1921⁸¹ e i disegni relativi al III atto all'interno del *Livre de conduite*,⁸² evidenziano, nel rinnovato dispositivo scenico del Vieux Colombier, la centralità della scala, articolata in due rampe di dodici e sei gradini ciascuna, con due ballatoi, che conduce a un piano sopraelevato praticabile ed arredato. Gli attori si sarebbero mossi non solo orizzontalmente, ma anche verticalmente, e la loro fuga dalla tensione del centro avrebbe potuto attuarsi secondo la duplice alternativa di un movimento verso la periferia, i margini della scena, o salendo i gradini della scala. La periferia, data l'articolazione su due piani si configurava, cioè, come limite dello spazio scenico o come maggiore altezza raggiunta dall'attore.

Le scene undici e dodici del terzo atto si svolgono quasi interamente sulla scala, sui cui gradini i personaggi si muovono come se quel luogo divenisse un catalizzatore dell'azione.

Feodor sort de sa chambre, un bougeoir allumé à la main. [...] Il descend l'escalier. Ses gestes à mesure que dure le silence, se font de plus en plus fiévreux. Il va à droite, à gauche. Visiblement, l'inquiétude le gagne. Il ouvre la porte de gauche, puis celle de droite, appelant, jurant. Enfin, il monte vivement à la chambre d'Ivan, frappe à la porte, l'ouvre, entre, en ressort et murmure, en redescendant l'escalier.⁸³

La scala, grazie agli spostamenti dei personaggi, determinava nel primo atto anche un complesso simbolismo collegato all'opposizione basso-alto, in cui la verticalizzazione rientra solo in parte in uno schema di elevazione e avvaloramento. La salvezza è rappresentata dalla cella dello starec, luogo di santità, vita mistica e contemplativa. Alëša sale le scale con Zosima in un

⁸¹ Les Frères Karamazov. Mise en scène. Saison 1921-22, Fol-Col-1/287. Si tratta di 25 fogli dattiloscritti non rilegati con la notazione della messinscena dei primi tre atti. Fonds Jacques Copeau, Bibliothèque Nationale de France, Départements des Arts du spectacle.

⁸² Les Frères Karamazov de Jacques Copeau et Jean Croué. Livre de conduite, Fol-Col-1/851. Viene utilizzata la seconda edizione della «Nouvelle Revue Française» del 1911, rilegata in tela con simbolo del Vieux-Colombier, con annotazioni a matita e a penna. Si tratta del testo usato dal régisseur generale per organizzare la realizzazione tecnica dello spettacolo, in cui sono riportati il disegno dell'impianto scenico prima di ogni atto, la lista degli accessori, delle parrucche e le indicazioni di intensità luminosa. Questo testo fu sicuramente utilizzato per la stagione del Vieux-Colombier del 1921-'22, come si deduce dall'annotazione manoscritta che indica la distribuzione degli attori. Fonds Jacques Copeau, Bibliothèque Nationale de France, Départements des Arts du spectacle.

⁸³ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit., III, 12, p. 22.

atto ascensionale, di allontanamento da terra, simbolicamente verso una dimensione più elevata, una maggiore perfezione spirituale:

Au lever du rideau, la scène est vide. Mais, dans le jardin, paraît le Père Zossima [...] il marche très lentement, avec peine, et s'appuie à l'épaule d'Aliocha. Tous deux gravissent l'escalier. Parvenu à la dernière marche, le Père Zossima s'arrête pour reprendre haleine. [...] il fait quelques pas vers sa cellule et s'arrête encore. [...] Ils sont parvenus au seuil de la cellule. [...] Aliocha s'incline et baise la main du Starets qui le bénit, puis entre dans la cellule.⁸⁴

Gli spazi citati nella didascalia sono ancora luoghi di soglia: le scale, il pianerottolo, la soglia della cella, la cella stessa che è luogo di preghiera ma anche d'incontro, di scandalo e di profanazione, quindi con una funzione analoga a quella della piazza carnevalesca.

Se la scala nella simbologia occidentale rappresenta la visualizzazione, attraverso la verticalizzazione degli spazi, della valutazione e differenziazione sociale o morale dei personaggi, nel romanzo di Dostoevskij, però, la sua simbologia non deve essere interpretata come pura visualizzazione degli ordini gerarchici, né sempre si tratta della semplice valorizzazione dell'alto, come segno di elevazione spirituale e sociale, legata a un'immagine del cielo quale sorgente del valore e dell'autorità: la scala è un luogo di soglia dove azione e personaggi sostano o passano in una dimensione alterata o sospesa. A volte occuparne il gradino più alto non è un privilegio, ma uno stato di allontanamento dalla salvezza: ancora una volta si tratta di un'evoluzione enfaticamente del simbolo fino al rovesciamento. In uno scambio di battute tra Dmitrij e Alëša, dialogo in realtà assente nella riduzione, ma presente nel romanzo e probabilmente anche nella memoria di Copeau quando scriveva il suo dramma, il giovane novizio confessava al fratello: «Ce n'est pas toi qui me fais rougir. Je rougis, parce que je suis comme toi [...] nous sommes dans le même escalier, toi en haut et moi en bas. Alors, vois-tu qui a foulé la première marche les foulera toutes».⁸⁵ Non a caso, nella *pièce*, l'incontro tra i due fratelli avveniva sulla scala del romitorio, mentre le parole di Alëša erano condensate nella battuta: «Je suis, comme toi, un Karamazov».⁸⁶

Conclusioni

Proprio la rappresentazione dei *Karamazov* che era stata salutata e vissuta da Copeau stesso come l'esordio promettente di un futuro drammaturgo, lo indirizzò su una strada diversa. Il contatto con la realtà teatrale gli rivelò improvvisamente che, per risollevare le sorti del teatro, non sarebbe stata

⁸⁴ Ivi, I, 1, pp. 2-3.

⁸⁵ J. W. Bienstock-Ch. Torquet, *Les Frères Karamazov*, Paris, Fasquelle, 1906. Libro III, capitolo IV. *La confession d'un coeur ardent. Anecdotes*, p. 71.

⁸⁶ J. Copeau, *Les Frères Karamazov*, cit., I, 2, p. 3.

sufficiente la composizione di opere drammatiche nuove. Troppi compromessi, troppe meschinità, troppi interessi economici, troppo orgoglio degli attori, infirmavano l'incidenza di un testo teatrale, qualunque fosse il suo valore intrinseco. Tutto quello che era strettamente legato alla messinscena, con la sua grettezza, annientava l'opera e la sua poesia. In qualità di critico teatrale non aveva colto fino in fondo la gravità della situazione, poi la prassi, l'esperienza diretta, legata alla realizzazione della messinscena, per di più di un testo che era la sua prima drammaturgia compiuta, lo aveva rafforzato nella convinzione che il problema non fosse risolvibile con una qualunque formula di rinnovamento, ma che andasse rivisto tutto il mondo teatrale, per arrivare anche alla rieducazione, non solo professionale, dell'attore.

Il confronto diretto con la scena e con tutti i suoi compromessi contribuì a renderlo cosciente che la vera limitazione del teatro era legata essenzialmente alle condizioni di una rappresentazione artificiosa e non solo alla debolezza della drammaturgia coeva. Da questa intuizione Copeau, rovesciando quanto aveva inizialmente ipotizzato, arrivò ad affermare, nel corso degli anni, che da un nuovo tipo di scena sarebbe nato anche un nuovo tipo di creazione drammatica, ribadendo l'intima implicazione tra testo e rappresentazione.

La conseguenza più significativa dell'esperienza dei *Karamazov*, che segnò il vero punto di approdo all'universo del teatro, fu proprio il progetto, poi realizzato grazie al sostegno dei suoi amici della «Nouvelle Revue Française» e alla collaborazione di Arsène Durec e Charles Dullin, di fondare il Vieux Colombier. All'inizio di questo nuovo tentativo di rinnovamento, che inseriva di fatto la Francia nel movimento europeo del teatro d'arte e di regia che rifiutava sia la scena realista, sia il teatro all'italiana, gli era parsa indispensabile che la nuova scena possedesse particolari requisiti, prima con la totale semplificazione e poi con l'articolazione, configurandosi come un organismo plastico, capace di accogliere il testo, di metterne in spazio le forze opposte o conflittuali: «*Il faut une scène nouvelle. Le pur instrument du spectacle, modelé par le drame, par la spiritualité du drame*».⁸⁷

Copeau aveva colto l'intima relazione tra testo e spazio scenico e come le diverse modalità della messinscena influenzassero il fattore di rendimento e la qualità della comunicazione testuale, per cui modificando la realizzazione scenica si sarebbero inevitabilmente modificati la percezione e l'impatto sul pubblico. Questa consapevolezza che diventerà il punto di partenza di una inesausta riflessione, con un costante ripensamento e successive puntualizzazioni, fino alle sue più tarde teorizzazioni, iniziò a delinearsi già dalla prima rappresentazione dei *Karamazov* del 1911, quando prendeva forma anche un'idea di teatro come mondo perfetto,

⁸⁷ J. Copeau, *Registres III*, cit., p. 69.

realtà autonoma in continua comunicazione con il mondo reale, da cui assumere le forme, i colori e gli accenti, ma a cui era necessario restituire un'immagine nuova ed onesta, ricomposta con i mezzi, le leggi e le armonie ad esso peculiari. Le scenografie, con la semplificazione dei *décors*, con l'idea di un'articolazione su due piani e la volontà di imporre un palcoscenico anche come uno spazio reale, segnarono il punto di partenza, seppur non ancora adeguato, sufficiente e soddisfacente, di ristrutturazione dei criteri di concezione della scena e della sua funzione, che Copeau andò poi elaborando negli anni.

A partire dalla sua posizione di amaro scetticismo rispetto a ogni soluzione coeva di rinnovamento teatrale, probabilmente non gli fu da subito ben chiaro in quale direzione dovesse procedere il cambiamento,⁸⁸ ma proprio dall'analisi delle rappresentazioni di un testo come quello dei *Karamazov*, ricco di potenzialità, di 'qualità' drammatica, successive a quelle del 1911, con la progressiva evoluzione dei criteri di messinscena e di strutturazione dello spazio scenico, diventa evidente come sia perdurata costantemente l'attenzione del *metteur en scène* di tradurre il testo teatrale in uno spazio capace di ospitare l'attore, un luogo scenico in cui muoversi liberamente, subendone al tempo stesso la *contrainte*.⁸⁹

L'intuizione della necessità di una scena composita, l'idea di un suo spazio costruito su tre dimensioni, contrapposto al *trompe-l'oeil*, all'illusionismo imposto dalla tradizione cinquecentesca italiana, generò infine la concezione di una scena fissa con un dispositivo architettonico permanente, inteso come organismo drammatico completo ed autosufficiente.

Nelle note di regia redatte nei suoi anni più tardi, Copeau arriverà a concepire una scena ancora più complessa, fino all'esito estremo del concetto di *champ dramatique*.⁹⁰ Il campo drammatico, non riducendosi alla semplice scena con il suo dispositivo, assumeva l'articolazione di un evento totale, quasi mistico, in grado di coinvolgere il momento teatrale nel suo insieme, comprendendo l'attore che, con la sua fisicità e con i suoi movimenti, s'impadronisce dello spazio e ne aumenta il valore semantico, includendo in una relazione osmotica e complessa il pubblico che concede la sua complicità, un assenso totale all'evento spettacolare, come un bambino che sa donarsi interamente al gioco.

⁸⁸ Cfr. M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., pp. 6-8.

⁸⁹ Gustave Lanson, storico e critico letterario, dopo la rappresentazione al Théâtre des Arts, metteva in evidenza come gli autori della riduzione avessero saputo utilizzare e valorizzare le *contraintes* imposte dalla scena. Cfr. G. Lanson in «La Grande Revue», a. XV, n. 8, 25 avril 1911, pp. 849-855; in *Registres III*, cit., p. 386.

⁹⁰ I concetti di *mise en espace* e *champ dramatique* sono evidenziati e chiariti da M.I. Aliverti, *La mise en espace du texte*, cit., pp. 183-195.

Federica Mazzocchi

Fra i ciliegi di Čechov. Luchino Visconti al Teatro di Roma (1965)*

Il nodo di Roma

Non rappresenta certo una sorpresa affermare che gli enti teatrali e le strutture produttive siano fattori essenziali nella vita materiale del teatro. Gli aspetti gestionali, gli equilibri di cartellone, gli orientamenti politici e culturali influenzano il lavoro degli artisti e fanno sentire il loro peso nella storia concreta degli spettacoli. Pertanto, prima di riannodare i fili delle ragioni poetiche occorre allargare lo sguardo alle ragioni di contesto che, nel caso del *Giardino dei ciliegi* di Visconti, coincidono con il tempo della complessa fondazione del Teatro di Roma.

Quando nel 1964 Vito Pandolfi ottiene l'incarico di direttore artistico del neonato Teatro Stabile di Roma - inaugurato l'anno successivo appunto da *Il giardino dei ciliegi* di Čechov con la compagnia Morelli-Stoppa e la regia di Visconti - sa bene che si troverà a operare su una piazza difficile.¹ Le basi per un teatro pubblico a Roma sono messe nel 1962, con la prima giunta di centro sinistra a traino Democrazia Cristiana e Partito Socialista, con l'appoggio di socialdemocratici e repubblicani. La capitale è in ritardo,

* Alla fine dell'articolo segue «*Il giardino dei ciliegi*» di Visconti, un *fotoromanzo*.

¹ *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, traduzione di Gerardo Guerrieri, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Luchino Visconti e Ferdinando Scarfiotti, assistente alla regia Paolo Radaelli, con Rina Morelli (Liubòv Andreievna Ranievskaja), Ottavia Piccolo (Ania, sua figlia), Lucilla Morlacchi (Varia, sua figlia adottiva), Paolo Stoppa (Leonid Andreievic Gaiev), Tino Carraro (Lopachin Iermolai Alexieievic), Massimo Girotti (Trofimov Pjotr Serghieievic), Armando Migliari (Simeonov Pis'cik Boris Borisovic), Marisa Quattrini (Carlotta Ivanovna), Ezio Marano (Iepichòdov Simeion Pantielieievic), Donatella Ceccarello (Duniàscia), Sergio Tofano (Firs), Alberto Terrani (Iascia), Adalberto Maria Merli (un vagabondo), Luigi La Monaca (il capostazione), Vittorio Di Prima (l'impiegato postale). Produzione Teatro Stabile di Roma. Debutto: Roma, Teatro Valle, 26 ottobre 1965. Il copione di Rina Morelli e quello di Paolo Stoppa sono conservati presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Il copione di Visconti si trova presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma. Il Museo conserva altresì un'audioregistrazione dello spettacolo viscontiano e le foto di scena del fondo Gastone Bosio. Ringrazio Giandomenico Ricaldone, responsabile dell'archivio del Museo per l'autorizzazione alla pubblicazione delle foto di scena e di estratti della traccia audio. L'ampia rassegna stampa su questo spettacolo e sugli altri Čechov di Visconti, citata nel presente articolo, è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Ringrazio Anna Peyron, responsabile del Centro per l'aiuto nel reperimento dei materiali.

l'ultima fra i grandi centri a dotarsi di un proprio teatro stabile a gestione pubblica.² Nelle città del triangolo industriale, cioè Milano, Genova e Torino (senza contare alcune città più piccole), gli stabili sono realtà da almeno dieci anni, che diventano quasi venti nel caso del Piccolo Teatro di Milano fondato nel 1947. In più, il modello produttivo municipale, con la diretta partecipazione degli enti locali come soci fondatori e contributo dello Stato, sembrava all'epoca già datato e bisognoso di riforme, oltre a suscitare allarme il rischio dell'ingerenza politica e delle sue logiche spartitorie. Intanto, sul fronte della scena off, le nubi delle contestazioni del Nuovo Teatro si stanno addensando e il temporale scoppierà, com'è noto, pochi anni dopo, con il Convegno di Ivrea del 1967.³

In quel torno di tempo, Roma non è povera di offerta teatrale. Sarà sufficiente ricordare, fra i diversi e magari opposti orientamenti, l'Accademia d'Arte Drammatica, centro di formazione per attori e registi fin dal 1935, le grandi realtà del privato (fra cui spicca il Teatro Eliseo diretto dalla figura importante, quanto misconosciuta, di Vincenzo Torraca),⁴ il fenomeno in forte ascesa delle 'cantine romane' e di Carmelo Bene,⁵ il debutto di Luca Ronconi, in questa fase in ditta con Gianmaria Volonté e altri, che dalla fine degli anni Sessanta diventerà il volto della nuova regia con *Orlando Furioso*.⁶ Tuttavia, suona anche per la capitale l'ora dell'ente pubblico.

A posteriori, Vito Pandolfi appare la figura più giusta e più sbagliata per quell'incarico. Più giusta, perché non era facile trovare qualcuno con il suo profilo. Antifascista da sempre, Pandolfi era un critico militante, un regista di teatro e di cinema, un traduttore e uno studioso di vasti interessi (il primo nella storia dell'università italiana a conseguire, nel 1962, la libera

² Il tentativo fatto nel 1948 da Orazio Costa e Silvio d'Amico con il Piccolo Teatro della Città di Roma, impostato con logiche da stabile, si era interrotto nel 1954.

³ Cfr. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 103-111; *Società e Teatri Stabili*, atti del Convegno della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Firenze, 20-22 ottobre 1965, Bologna, Il Mulino, 1967; l'importante indagine consuntiva sulle criticità dei teatri stabili nel numero monografico della rivista «Il Ponte» intitolato *Teatro aperto*, curato da G. Favati, A. Mango, R. Mazzucco, n. 6-7, giugno-luglio 1969. Si segnala in particolare il lungo saggio d'apertura di A. Mango, *A proposito di strutture. Punto e daccapo*, pp. 831-852, e la nota di R. Jacobbi, *La crisi degli stabili*, pp. 875-888. Nello stesso anno «Il Dramma» avvia un'inchiesta, a cura di M. Raimondo, dal titolo *Il teatro contestato e la contestazione contestabile*, n. 4, gennaio 1969. Le risposte di Pandolfi si trovano a p. 62.

⁴ Torraca dirige l'Eliseo dal 1937 al 1977. Per un suo profilo, cfr. M. Giammusso, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti - Roma 1900-1990*, Roma, Gremese, 1989.

⁵ Cfr. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 137-162; L. Cavaglieri, D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, 2018, p. 157.

⁶ Ronconi esordisce come regista nel 1963 al Teatro Valle con il dittico goldoniano *La putta onorata* e *La buona moglie*. Cfr. L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 95-97.

docenza in Storia del teatro e dello spettacolo). Nel corso degli anni Cinquanta aveva lavorato, ai margini del sistema teatrale e in posizioni pressoché isolate, per costruire un contro canone teatrale, alternativo soprattutto alle posizioni di d'Amico, che rimettesse al centro l'attore e la dimensione non letteraria del teatro. I punti di riferimento, nella sua idea di scena sempre legata alle dinamiche storico-sociali, erano rappresentati dalla Commedia dell'Arte, dai Grandi Attori ottocenteschi, dalle Avanguardie storiche, dalla scena popolare e dialettale, dai maestri della regia europea, da Brecht e Artaud, dal teatro dell'esistenzialismo e dell'assurdo. Era un outsider, scrive Claudio Meldolesi, «l'intellettuale della negazione fecondatrice» ovvero di una negazione per «ricerca di maggiore libertà», con cui spingere la regia italiana ad allargare «gli orizzonti previsti» (e appunto così, come «promemoria delle mancanze registiche in Italia», Meldolesi invita a leggere uno dei libri più originali di Pandolfi, *Spettacolo del secolo* del 1953).⁷

Era, viceversa, la figura più sbagliata, perché, a parità di preparazione culturale, Pandolfi non poteva contare né sugli appoggi né sul talento diplomatico di Paolo Grassi a Milano o di Ivo Chiesa a Genova, ben più temprati nell'arte della mediazione politica. Nella distribuzione degli incarichi, i partiti si accordano per un amministratore delegato in quota DC, e un direttore artistico gradito al PSI e ai partiti laici minori. Evidentemente, però, il legame di Pandolfi con il Partito Socialista (cui senz'altro una personalità con la sua indole e la sua storia aveva aderito per convinzione e non per interesse) non si dimostra abbastanza forte. Dopo il primo mandato, durato dal 1964 al 1969, non sarà riconfermato.

Fin dall'inizio – scrive Pandolfi in un'amara memoria sulla rivista «Il Ponte» a bilancio dell'esperienza – il PSI romano appare lacerato dalle lotte di corrente, dal frazionismo e da problemi politici di vasta portata, ed è pertanto poco disponibile ad affrontare con la dovuta attenzione le questioni culturali.⁸ Inoltre, negli organi di gestione del teatro i partiti piazzano spesso figure di secondo piano, in transito verso incarichi più allettanti, e con una preparazione non sempre all'altezza. La stessa direzione culturale del PSI, scrive sbalordito Pandolfi, era stata affidata a un politico evidentemente esperto in altri ambiti («il suo maggior problema

⁷ C. Meldolesi, "Spettacolo del secolo" in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, p. 16. Cfr. questo volume anche per un panorama bio-bibliografico su Pandolfi. Si segnala altresì lo scritto di C. Tiempo, *Con Alessandro Fersen fondatore del Teatro Ebraico in Italia*, [1953], a cura di G. Ricaldone, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, 2010. Lo scritto rievoca la storia di Pandolfi in tempo di guerra, in particolare l'episodio in cui si era gettato dalla finestra di un carcere fascista rimanendo permanentemente menomato a un braccio.

⁸ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, «Il Ponte», Rivista mensile di politica e letteratura fondata da Pietro Calamandrei, 31 ottobre 1969, n.10, La Nuova Italia, Firenze, p. 1320.

è costituito dallo smercio delle arance di Fondi», suo collegio elettorale) e «tale personaggio avrebbe dovuto giudicare gli uomini di cultura del partito socialista»,⁹ cioè Pandolfi stesso.

Nel fascio di lettere a Lucio Ridenti, amico personale e direttore della rivista torinese «Il Dramma» su cui Pandolfi scriveva regolarmente, questi confida i retroscena della complicata trattativa per la direzione, cominciata dopo il veto del PSI posto sul nome del drammaturgo e politico democristiano Diego Fabbri, che inizialmente la DC voleva a dirigere l'ente.¹⁰ Nel tempo che intercorre tra le prime voci ufficiose su Pandolfi (gennaio 1963) e l'incarico ufficiale (luglio 1964) il mondo politico e l'ambiente teatrale entrano in fibrillazione, si creano fronti contrapposti e nella partita intervengono anche le gerarchie ecclesiastiche. Oltre al sostegno dei socialisti, scrive Pandolfi,

ho trovato un forte appoggio in De Pirro e De Biase [della Direzione generale dello spettacolo del Ministero]. De Pirro per aiutarmi ha perfino inventato episodi della mia gioventù. Così anche in Vaticano. Le ostilità principali le ho trovate in Tian e De Feo legati a doppio filo col gruppo Visconti-De Lullo-Valli-Stoppa, e da De Chiara legato a Gassman.¹¹

Pochi mesi dopo, conferma che «De Pirro ha lavorato molto per l'istituzione. Ciampi (SIAE) contro (chi sa perché?). In Vaticano (così, mio caro Lucio): mons. Maccari (Azione Cattolica) contro («poi faranno il *Galileo* di Brecht!»), mons. Dell'Acqua (vicesegretario di Stato) pro».¹² Intanto, in via ufficiosa, si muovono gli attori. Vittorio Gassman, scrive Pandolfi, è fra i più agitati, fra «coloro che pretendono tutto e poi tutto: regia in cinema e in teatro, primi attori in cinema e in teatro e in televisione, perfino autori, perfino recordman in matrimoni».¹³ A poco era valsa, evidentemente, la limpida nota che Achille Mango, in questi anni stretto collaboratore di Pandolfi, fa uscire su «Il Dramma» nel febbraio del 1963 per cercare di calmare gli animi. Mango scrive al condizionale (perché un direttore ufficiale ancora non c'è), tuttavia sta già riassumendo le linee guida con cui Pandolfi si prepara a operare. Il direttore non avrà compiti artistici diretti,

⁹ Ivi.

¹⁰ Le lettere relative alla fondazione dello Stabile di Roma, conservate presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, sono datate 19 gennaio 1963; 30 gennaio 1963; 10 marzo 1963; 15 marzo 1963; 3 luglio 1963; 26 luglio 1963; 4 novembre 1963; 8 febbraio 1964; 15 marzo 1964; 26 aprile 1964 (telegramma); 22 luglio 1964. Tali lettere sono state già in parte esaminate nel mio articolo *Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di F. Mazzocchi, S. Mei, A. Petrini, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. 99-134.

¹¹ Lettera del 3 luglio 1963.

¹² Lettera del 26 luglio 1963.

¹³ Lettera del 3 marzo 1963.

egli precisa, ma si incaricherà di selezionare le proposte teatrali di qualità per la composizione delle stagioni:

Secondo il nostro personale parere, come nei teatri d'Opera, i dirigenti [cioè il direttore artistico] qui non potrebbero, né dovrebbero avere funzioni artistiche nel teatro, né come registi, né come attori, né come autori. A Roma praticamente hanno stanza i maggiori complessi italiani: la Morelli-Stoppa, il Teatro Popolare di Gassman, la Compagnia detta «dei giovani», per non parlare di forze come Salvo Randone, Enrico Maria Salerno, il gruppo Sbragia-Garrani. [...]. Alla direzione artistica sarebbe sostanzialmente demandato il compito di formare il cartellone, affidandone l'esecuzione a questi gruppi [...]. L'orientamento potrebbe venir indirizzato verso un repertorio prevalentemente classico, capace di attirare un vasto e nuovo pubblico [...]. Successivamente si istituirebbe un teatro da camera dove rappresentare novità italiane e straniere [...].

A quanto sembra, nelle sue intenzioni il teatro di Roma eviterebbe il monopolio di una personalità (come la «Scala» non si affida a un solo direttore di orchestra), per accogliere e temperare le più notevoli, di volta in volta.

Bisogna oltre a tutto tenere realisticamente conto che le nostre personalità [...], e facciamo il nome veramente indiscutibile di Luchino Visconti, hanno una tale messe di impegni cinematografici o presso teatri stranieri, che non potrebbero dedicare completamente la loro attività a un teatro da impiantare ex novo [...]. Mentre è logico che la loro partecipazione sia invece essenziale allo svolgimento degli spettacoli. [...] le discussioni in merito, utilissime, non debbono però mettere in pericolo la nascita dell'iniziativa, assumendo un tono fazioso, reclamando il monopolio di Tizio o di Caio. Occorrerebbe dare la possibilità di un avvicendamento equilibrato di registi e attori principali nell'allestimento degli spettacoli, a seconda delle loro capacità. Questa, oltre ad essere la formula più giusta nella situazione di Roma, in definitiva sarebbe quella che meglio accontenterebbe gli interessi di ciascuno, e soprattutto del pubblico¹⁴

Le linee progettuali sono chiare: un repertorio equilibrato tra classici e novità, il coinvolgimento dei maggiori attori e registi (ma senza monopoli) e soprattutto un direttore artistico con funzione di selezionatore di produzioni altrui, e non autore di propri progetti. Se mai, retrospettivamente, appaiono fin troppo caute, quasi da manuale Cencelli. Negli anni della sua direzione, Pandolfi sarà criticato appunto per «la mancanza di una tendenza» e per la scarsa apertura alla sperimentazione, come lucidamente riconosce – critiche cui però risponde che, se avesse potuto esprimere fino in fondo la propria tendenza, per esempio arruolando Luca Ronconi, «non avrei esitato, per quello che dipendeva da me».¹⁵ Il contesto gli impone di rassicurare, di agire con spirito di prudenza, con l'assillo della cattura del pubblico. La mentalità da Stabile gli sembrerà viziata all'origine: «D'altra parte sta nella logica dei fatti che il

¹⁴ A. Mango, *Nasce il teatro stabile a Roma*, «Il Dramma», n. 317, febbraio 1963, p. 4.

¹⁵ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, cit., p. 1324.

committente chieda una controparte. Pensare a un potere che non chieda contropartite per i suoi finanziamenti appare utopistico, finché di potere si parla». ¹⁶ Andrà avanti coltivando l'illusione di poter trattare, come scrive nella citata memoria in «Il Ponte», e realizzando comunque, negli anni, cartelloni più che rispettabili. ¹⁷

In ogni caso, le tensioni nel mondo dei teatranti proseguono, anche perché un direttore ufficiale continua a non esserci. Gli attori riuniti nella SAI (Società Attori Italiani) sono preoccupati, e non del tutto a torto, che i giochi si facciano malgrado loro. Così, un anno dopo, con la situazione ancora confusa, esce una lettera in cui sono espressi i timori che le sorti del teatro di Roma siano decise per via solo politica, senza la partecipazione di chi il teatro materialmente lo fa. Fra i firmatari ci sono gli attori di Visconti, cioè Rina Morelli e Paolo Stoppa, oltre a Gassman, Santuccio, Sbragia, Buazzelli, Cervi e altri. ¹⁸ Il Partito Comunista, all'opposizione e come tale escluso dalle nomine, cavalca la protesta e segue l'iter del teatro di Roma attraverso Antonello Trombadori, funzionario politico di primo piano, demandato ai rapporti con il mondo culturale e artistico, molto vicino a Visconti. ¹⁹

Il direttore in pectore ribadisce a Ridenti che le contestazioni nascono da una non conoscenza dello statuto dello Stabile (in un telegramma scrive: «mia funzione est soltanto culturale et consultiva escludendo ogni mia partecipazione registica»). ²⁰ Lo statuto sarà la spina nel fianco di Pandolfi che, nonostante gli sforzi, non riuscirà a far modificare. Dal suo punto di vista, era concepito per «neutralizzare del tutto l'autonomia del direttore artistico» sottoposto, fra le altre cose, al giudizio del comitato artistico, all'epoca a maggioranza democristiana, che aveva «la possibilità di respingere e bocciare i programmi». ²¹ Anche per le specificità di questo statuto-capestro, Giorgio Strehler non accetterà di succedere a Pandolfi nel 1969. ²²

Finalmente, il 15 luglio 1964 la nomina di Pandolfi è ufficiale. Adesso occorre affrontare il problema di quale sede assegnare al teatro. Proprio su questo punto si determina la decisione di affidare alla Morelli-Stoppa e a Visconti lo spettacolo inaugurale. Il nome di Visconti circolava già (sia nelle lettere personali di Pandolfi a Ridenti, sia nella nota di Mango sopra

¹⁶ Ivi, p. 1328.

¹⁷ Per il contesto politico culturale e la programmazione del Teatro di Roma sotto la direzione di Pandolfi, cfr. M. Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi...*, cit., pp. 69-74.

¹⁸ *Gli attori chiedono garanzie per la Stabile romana*, «L'Unità», 22 aprile 1964.

¹⁹ Cfr. gli interventi di Antonello Trombadori su «L'Unità»: *Una «Stabile» degna di Roma* (12 aprile 1964); *«Stabile» romana: nessuna decisione* (15 aprile 1964); *Dietro le quinte del Teatro Stabile* (7 giugno 1964).

²⁰ Telegramma del 26 aprile 1964.

²¹ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, cit., p. 1319.

²² Achille Mango ricostruisce la vicenda nell'articolo *Il comune di Roma si diverte*, «Il Ponte», n. 10, 31 ottobre 1969, pp. 1364-1366.

citata) come quello di una personalità troppo rilevante per non essere coinvolta.

Per parte sua, Visconti era stato sempre molto critico nei confronti di un teatro stabile a Roma. Vale la pena ricordare che, durante la lavorazione del film *Il Gattopardo* (1963), Visconti, Stoppa, Morelli e Valli decidono di tentare la fusione delle rispettive compagnie proprio per fare concorrenza al costituendo Stabile. Il progetto del Gruppo del Teatro Libero di Roma, dal nome allusivamente polemico, alla fine è affossato dai dissidi interni e dalla mancanza di adeguati finanziamenti. Le attività dovevano essere aperte da una nuova edizione viscontiana di *Troilo e Cressida* (già diretto in una monumentale edizione ai Giardini di Boboli nel 1949), che sarà poi il titolo che Visconti proporrà in prima istanza a Pandolfi.²³ Tuttavia, nell'articolo consuntivo *Vent'anni di teatro* (1966), scritto a margine della felice esperienza del *Giardino*, Visconti si dimostra disponibile a rivedere il proprio giudizio:

Ci fu un momento in cui mi dichiarai apertamente contrario alla creazione di un teatro stabile a Roma, forse per eccesso di pessimismo. Mi sembrava un'iniziativa decisamente negativa, per il pericolo di un condizionamento politico. Invece Vito Pandolfi, realizzandola fra molte difficoltà, ha dimostrato, fino a oggi, che i miei timori erano per lo meno infondati.²⁴

Come mai alla fine sia proprio Visconti ad aprire l'attività dello Stabile di Roma si comprende – al di là dell'«indiscutibile» profilo artistico, come scriveva Mango – se si considera la situazione del Teatro Argentina, di cui si attendeva l'avvio dei restauri, previsti però su tempi molto lunghi. «Intanto l'Argentina è abbandonato come un rudere. Tra poco ne ritroveremo le rovine», scrive Pandolfi a Ridenti nel 1963, «il teatro più bello di Roma sta lì, chiuso, abitato solo dai topi».²⁵ La sede principale dello Stabile è allora individuata nel Teatro Valle (gestito dall'ETI) in quel momento inagibile per necessità di qualche restauro di minore entità. È Pandolfi stesso a spiegare come sono andate le cose:

Per ottenerne la riapertura [del Valle], fu necessario scritturare la coppia dei ben noti Morelli-Stoppa con cui la gestione ETI aveva un pesante impegno

²³ Il Gruppo del Teatro Libero di Roma, doveva nascere dalla fusione della Morelli-Stoppa e dell'ex Compagnia dei Giovani (Valli, De Lullo, Falk, Albani), con i finanziamenti degli attori stessi e di Visconti, dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) e dell'editore Cappelli. Il programma prevedeva *Troilo e Cressida* di Shakespeare, con regia di Visconti, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, con co-regia di Visconti e Giorgio De Lullo, e *L'albergo del libero scambio* di Feydeau con regia di De Lullo. La vicenda è ricostruita da Visconti in «Il Dramma», n. 329, febbraio 1964, pp. 90-91.

²⁴ L. Visconti, *Vent'anni di teatro*, «L'Europeo», n. 13, 24 marzo 1966, e n. 14, 31 marzo 1966; cito il saggio ripubblicato integralmente in appendice a L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 121.

²⁵ Lettera del 3 luglio 1963.

contrattuale che non le conveniva affatto, dal punto di vista finanziario, assolvere. Se ne liberò attuando il restauro e cedendo l'esercizio del Teatro Valle al Teatro stabile e assieme ottenendo dalla coppia Morelli-Stoppa, scritturata da noi, la volontaria rinuncia all'impegno.²⁶

In breve, arruolare la compagnia Morelli-Stoppa e Visconti permetteva allo Stabile e all'ETI di togliersi dai rispettivi impacci. *Il giardino dei ciliegi* però non era la prima proposta. Ben prima che la nomina di Pandolfi fosse ufficiale, erano cominciate le ricognizioni per costruire il cartellone e, come detto, Visconti voleva tornare a lavorare su *Troilo e Cressida* di Shakespeare (che non aveva potuto fare causa morte prematura del Gruppo del Teatro Libero). A seguire avrebbe dovuto esserci *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Ugo Betti affidato alle cure registiche di Orazio Costa. Con un regista di sinistra (Visconti) e un regista cattolico (Costa) il bilanciamento degli orientamenti ideologici è salvo. Il programma sembra ormai pronto, ma tutto si rimescola, perché nel frattempo il testo di Shakespeare è realizzato allo Stabile di Genova da Luigi Squarzina (19 novembre 1964) e il testo di Betti a Torino da Gianfranco De Bosio (28 gennaio 1965). Costa a quel punto si sfilava, Pandolfi cerca di scritturare Franco Zeffirelli senza successo, e infine chiude i contratti di Ettore Giannini (*Il mercante di Venezia*) e di Giuseppe Patroni Griffi (*Vestire gli ignudi*), mentre Visconti mantiene il ruolo di apripista, sostituendo Shakespeare con Čechov. Nell'autunno del 1965, la prima stagione del Teatro di Roma può infine partire, distribuita su due sale. Al Valle si recitano i classici, al Teatro Centrale le novità.²⁷ Alcuni critici più tradizionalisti storcono il naso, chiedendosi perché inaugurare Roma con un testo non italiano, ma di un autore del Novecento russo.²⁸ Per Visconti, viceversa, era il migliore fra i ripieghi possibili.

Oltre il giardino. I percorsi čechoviani di Visconti

Insieme a Dostoevskij, Čechov è l'autore d'elezione nel rapporto tra Visconti e la cultura russa.²⁹ Negli anni della seconda guerra mondiale,

²⁶ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, cit., p. 1320.

²⁷ Al Teatro Centrale il cartellone è composto da *Il governo di Verre*, di Mario Prosperi da Cicerone, regia di Renzo Giovanpietro; *L'isola* di Fabio Mauri, regia di Alberto Bonucci e Fabio Mauri; *L'arbitro* di Gennaro Pistilli, regia di Gennaro Magliulo; *I quattro cavalieri* di Guglielmo Biraghi, regia di Roberto Guicciardini.

²⁸ Fra i critici che poco apprezzano la scelta, G. M. Guglielmino, *Nel «Giardino dei ciliegi» di Čechov Visconti ha piantato alberi autentici*, «Gazzetta del Popolo» 27 ottobre 1965; C. Terron, *Visconti rovescia il mito di Čechov*, «Corriere Lombardo», 27-28 ottobre 1965; G. Prosperi, *Varato lo Stabile con il «Giardino» di Čechov*, «Il Tempo», 1965. Il rumore delle polemiche è ricordato da R. De Monticelli, *Più razionale che poetico questo Čechov*, «Il Giorno», 27 ottobre 1965.

²⁹ *Delitto e castigo* del 1946, spettacolo di apertura delle attività della Compagnia Italiana di Prosa, la prima compagnia di Visconti (già con Rina Morelli e Paolo Stoppa) è basato sull'adattamento teatrale del regista francese Gaston Baty. Lo spettacolo segna una tappa importante nella storia scenica di Visconti per la densità della ricerca visiva in direzione di

nominare Čechov – per il gruppo della rivista «Cinema» cui Visconti si era unito – era un altro modo per dire antifascismo.³⁰ La grande stagione del neorealismo italiano, di cui Visconti con il film *Ossessione* (1943) è stato fra gli anticipatori e i maggiori esponenti, matura anche in quest'alveo.³¹ Quando Mario Alicata e Giuseppe De Santis, in un articolo del 1941, inseriscono Čechov in una lista di modelli di riferimento, stanno sollecitando il cinema italiano a tornare a raccontare il proprio tempo sull'esempio degli autori del realismo ottocentesco. Un orientamento verso la 'realtà' che suonava sospetto, ma persino il fascismo non poteva non riconoscere come imprescindibili quei nomi.

Resta dunque evidente che quando il cinema comincia a costruire i suoi primi personaggi e a veder risolversi l'anima degli uomini nei suoi concreti rapporti con l'ambiente, esso subisce necessariamente il fascino del realismo europeo dell'Ottocento che da Flaubert a Cecof [sic], da Maupassant a Verga, da Dickens a Ibsen, sembrava consegnare una perfetta sintassi psicologica e sentimentale e insieme una poetica immagine della società ad essi contemporanea.³²

Gli uomini nei loro concreti rapporti con l'ambiente – è già il punto di vista poi precisato da Visconti nel suo celebre manifesto di poetica *Cinema antropomorfo* uscito su «Cinema» nell'autunno del 1943, quando Mussolini era già caduto e al nord era cominciata la Resistenza. Per Visconti, se il

un realismo onirico e allucinato. Nel cinema, oltre all'adattamento del romanzo breve *Le notti bianche* (1957), si riconoscono diretti pescaggi dostoevskiani almeno in *Rocco e i suoi fratelli* del 1960 (la figura di Rocco è in parte modellata sul protagonista di *L'Idiota*) e in *La caduta degli dei* (1969), nell'episodio della bambina che si suicida in seguito a uno stupro, ispirato alla confessione di Stavroghin ne *I demoni*.

Com'è noto, la bibliografia su Visconti e Čechov è copiosa. Mi limito a segnalare: *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006; L. Allegri, *Ma i ciliagi erano finti. Il "realismo" di Visconti e la drammaturgia russa*, in *Luchino Visconti e il suo teatro*, a cura di N. Palazzo, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 83-101; C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij. Conquiste iniziali di un'altra arte della memoria* e A. Santi, "Il giardino dei ciliegi" secondo Visconti, entrambi nel numero monografico di «Ariel» dedicato a Visconti, n. 1-3, gennaio-dicembre 2007, rispettivamente a pp.67-74 e a pp. 319-364; C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij 2: dagli esordi intuì possibile per via attoriale lo stesso Nuovo teatro*, in AA.VV., *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, atti del convegno del Dams dell'Università di Torino, a cura di F. Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 259-269.

³⁰ Benché fosse diretta da Vittorio Mussolini, figlio del duce, la rivista divenne uno spazio d'opposizione e pensiero antifascista grazie agli interventi di Mario Alicata, Pietro Ingrao, Giuseppe De Santis, i fratelli Puccini, Visconti stesso e numerosi altri.

³¹ Fra gli studi più recenti sul neorealismo segnalò, anche per la relativa bibliografia, *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Atti del Convegno (Torino, 1-3 dicembre 2015), a cura di G. Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, Milano, Scalpendi Editore, 2017.

³² M. Alicata, G. De Santis, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n. 217, 10 ottobre 1941, p. 216.

cinema rompe «ogni concreto legame sociale [...] finisce sovente col prestarsi a colpevoli evasioni dalla realtà, e in parole più crude: al trasformarsi in una vile astensione».³³ È un approccio artistico e ideologico che Visconti non cambierà, alla base anche del *Giardino* di oltre un ventennio dopo, in piena Italia repubblicana. Čechov rimarrà sempre per Visconti l'autore di un teatro «antropomorfo», dunque politico nel senso pieno del termine, in cui gli esseri umani sono ritratti nella loro vita totale. Il 1943 è appunto anche l'anno di *Ossessione*, che esce in maggio, scritto con Alicata, De Santis e Gianni Puccini, la cui traccia narrativa principale è derivata dal romanzo americano *Il postino suona sempre due volte* di James Cain. Fra i sottotesti del film, lo studioso Sandro Bernardi nota la presenza di *Il gabbiano* di Čechov. Il personaggio più politico, cioè lo Spagnolo, il vagabondo libertario e forse omosessuale che tenta di distogliere Gino dall'amore distruttivo di Giovanna, descrive la città di Genova con parole che ricordano quelle del dottor Dorn nel dramma čechoviano.³⁴ Senz'altro lo Spagnolo cita Genova, perché era una città operaia e antifascista (nel dopoguerra Genova otterrà la medaglia al valore per il suo ruolo nella Resistenza), ma è non meno indicativo l'uso del materiale čechoviano in una direzione contraria rispetto alla vulgata del Čechov delle impotenze e delle immobilità. L'autore russo è letto come un suscitatore di dinamiche critiche e d'indirette spinte all'azione, secondo un approccio che Visconti mette a fuoco appunto in questi primissimi contatti e che confermerà nel tempo a venire.

Sembrerebbe allora una contraddizione che poco tempo dopo, nel 1948, Visconti includa proprio Čechov fra gli autori la cui stella appare in declino. Il regista si sta difendendo dalle critiche che da più parti piovono sul suo primo spettacolo shakespeariano, *Rosalinda o Come vi piace* che, oltre ai costi esorbitanti (cinquanta attori in scena, scenografie di Salvador Dalí), era stato tacciato di essersi allontanato troppo dal realismo intensificato delle prime regie. In questa fase, Visconti sta lavorando su altre direttrici – musica, danza, immagini oniriche, fiaba, aperture al fantastico – riprendendo un percorso che aveva in parte esplorato con *Il matrimonio di*

³³ L. Visconti, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», n. 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, pp. 108-109; in appendice a L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 100.

³⁴ Scrive Bernardi: «Lo Spagnolo parla letteralmente con le parole di un personaggio di Čechov: "Sei mai stato a Genova? A Genova si può camminare per ore intere sulla banchina. È come una strada. Ci si incontrano tanti amici, perché a Genova ci vanno tutti...". È la Genova de *Il gabbiano*, la città di cui Dorn, il dottore, nel quarto atto parla in modo altrettanto suggestivo: "C'è una magnifica folla nelle sue strade. Quando esci, la sera, dall'albergo, sono tutte gremite di gente. Ti muovi in mezzo alla folla senza una meta, su e giù, a zig zag, vivi della sua vita, ti fondi con essa psichicamente e cominci a credere che in realtà sia possibile un'unica anima universale"». S. Bernardi, *Il vecchio e il nuovo. Citazioni e sottotesti nel primo film di Visconti*, «Drammaturgia», numero monografico dedicato a Visconti, n. 7, 2000, p. 35.

Figaro (1946), risolto come un vaudeville politico con danze e canzoni (il protagonista era Vittorio De Sica). È soprattutto in rapporto al lavoro dell'attore, per rompere alcune convenzioni dell'interprete di prosa, che si comprende la presa di distanza da Čechov nella nota difensiva *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, che Visconti pubblica sulla rivista «Rinascita».

Gli attori di prosa erano ancorati, fino a ieri, alla sedia, alla poltrona, al tavolo dell'eterno «salotto in casa...». Io li ho fatti muovere, agitare, ballare. Lo spettacolo moderno tende alla danza non in senso estetico, ma come movimento «liberato». Forse è tramontata l'età di Ibsen e Čechov, e ci si apre davanti il secolo dello spettacolo in cui il personaggio si esprimerà in modo più completo e naturale, e più sincero, che in quello grigio e lambiccato della commedia borghese.³⁵

Di quale Čechov sta parlando Visconti? Non certo dell'autore il cui nome avrebbe voluto sulla propria tomba, accanto a quelli di William Shakespeare e Giuseppe Verdi.³⁶ Per altro, già dal 1948, era in trattative con Torraca del Teatro Eliseo per la produzione di *Tre sorelle*. L'obiettivo polemico non è Čechov in sé, bensì la tradizione scenica del crepuscolarismo italiano, il Čechov dei mezzi toni, delle attese e dei languori. Quando nel 1952 comincia la preparazione del suo primo Čechov, *Tre sorelle*, un collaboratore decisivo sarà Gerardo Guerrieri, grande traduttore e *dramaturg*, per il quale la focale tragico-melodrammatica, cioè la cifra viscontiana maggiore, è la strada giusta. In un'importante lettera, gli scrive che lo scopo è «dimostrare che [Čechov] è di carne, e non è cerebrale, un intellettuale, un crepuscolare: insomma non è Marino Moretti», e che il melodramma, cioè il sistema di «sensazioni e passioni», è la rete sottotestuale delle relazioni e degli andamenti scenici.³⁷

Non temere di melodrammatizzare, cioè di attribuire ai personaggi sensazioni e passioni che nella *convenzione čechoviana* corrente non hanno. Čechov è partito dal melodramma, ed è arrivato ai suoi capolavori non abolendo il melodramma ma raffinandolo, non abolendo il duello ma facendone arrivare il contraccolpo attraverso un colpo di pistola, e così è per tutto, per i sentimenti, per gli stati d'animo, per gli istinti. I personaggi di Čechov hanno istinti violenti: le manifestazioni che ci arrivano di essi non sono violente. Ma per me è un errore costruire i loro istinti dalle loro parole. I loro istinti sono

³⁵ L. Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, «Rinascita», 12 dicembre 1948, in appendice a Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit., p. 104.

³⁶ «Stendhal avrebbe voluto sulla propria tomba l'epigrafe: *Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare*. La mia epigrafe potrebbe essere: *Cechov, Shakespeare e Verdi*». L. Visconti, intervista a cura di S. Marion, [1964], in *Leggere Visconti*, a cura di G. Callegari e N. Lodato, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976, p. 103.

³⁷ Lettera a L. Visconti in *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006, p. 99.

rivestiti di inibizioni di classe, sociali: e le parole ci portano proprio il rivestimento, offrono il manto dietro cui [gli istinti] si nascondono.³⁸

Il percorso si sviluppa in risonanza con quello su Goldoni. *La locandiera* e *Tre sorelle* debuttano nel 1952 a pochi mesi l'uno dall'altro, quasi con la stessa compagnia (in entrambi recitano Morelli, Stoppa, Mastroianni, De Lullo, Falk, Tedeschi). Anche *La Locandiera* è progettata in aperta opposizione al goldonismo italiano 'delle trine e dei minuetti', scoprendo, per via attorale, la disponibilità della scrittura di Goldoni a un vero dei comportamenti e dei moti psichici.³⁹ Una ricerca in cui il coevo studio su Čechov aveva avuto una parte notevole, ma che non di meno aveva subito l'influenza di quella che, a rischio di forzature, può essere definita una riscrittura americana di *Il giardino dei ciliegi*, cioè *Un tram che si chiama Desiderio* di Tennessee Williams (spettacolo che nel 1947 a Broadway aveva rivelato Marlon Brando quale icona di un nuovo eros scenico), di cui Visconti aveva firmato la sua seconda edizione nel 1951 anche in questo caso lavorando quasi con gli stessi attori di *Tre sorelle* e *La locandiera*.⁴⁰

Lo studio del copione di *Tre sorelle* è condotto in parallelo alla documentazione sul Teatro d'Arte di Mosca. La memoria – un tema a ragione sempre evocato in rapporto a Visconti – implica in questo caso lavorare sulle tracce documentali, sulle biografie intrecciate di Čechov e di Stanislavskij, sui carteggi e le fonti rare, sulle immagini di scena del Teatro d'Arte. Una ricerca realizzata ancora con la collaborazione di Guerrieri, che conosceva il russo e che nel 1956 curerà la prima edizione italiana di *Il lavoro dell'attore* di Stanislavskij per Laterza, oltre ai programmi di sala dei Čechov viscontiani.⁴¹ Il rapporto di Visconti con Stanislavskij si precisa – insieme al realismo degli spazi scenici e ai tempi lunghi di prova (trentuno giorni per il *Giardino*) –⁴² nell'impulso creativo con l'attore. Come ci ricorda Claudio Meldolesi,

³⁸ Ivi, pp.100-101.

³⁹ Mi permetto di rimandare al mio "*La Locandiera*" di Goldoni per Luchino Visconti, Pisa, ETS, 2003 per la bibliografia di riferimento.

⁴⁰ Per un approfondimento sui legami tra Williams, Goldoni e Čechov in Visconti, analizzati soprattutto dal punto di vista delle drammaturgie recitative, rimando all'illuminante saggio di S. Ferrone, "*La locandiera*" di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, atti del convegno del Bicentenario, a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 357-367.

⁴¹ I programmi sono fascicoletti monografici dedicati a Čechov nel suo tempo storico e teatrale, organizzati come montaggi di lettere, cronologie, brani dalle memorie di Stanislavskij, ritratti dell'autore nei luoghi della sua vita e foto di scena delle regie al Teatro d'Arte. Sono assenti scritti di o su Visconti. Il materiale mira a inscrivere i Čechov di Visconti in una linea europea, e sempre in dialogo con la grande esperienza del Teatro d'Arte, anche eventualmente per criticarla e distaccarsene come nel caso di *Il giardino dei ciliegi*. I programmi di sala da me consultati si trovano presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

⁴² Cfr. ag. sa. [A. Savioli], *Visconti cerca il vero Cechov*, «L'Unità», 12 ottobre 1965.

Visconti si riferisce a Stanislavskij tornando alle sue dinamiche duplicatrici delle azioni e promuovendo la conoscenza del suo metodo psico-fisico. Nel concreto, tutto fa supporre che guardasse al Teatro d'Arte di Mosca come a un esempio assoluto per tante organiche aperture al vero dall'intimo.⁴³

È una dialettica basata sul *training* che l'attore deve condurre al di là della scena, che il maestro russo esemplificava nell'allenamento quotidiano per esempio del musicista, e il maestro italiano in quello del boxeur.⁴⁴ Anche la regia deve compiere un analogo lavoro su di sé. Leggere i testi non basta, scrive Visconti nel 1947 al regista Mario Ferrero, occorre «allenare – ginnasticare – le nostre facoltà emotive nella vita».⁴⁵ Così, l'attivazione della «memoria emotiva» riguarda in primo luogo la creatività registica. «Domani ti manderò alcune fotografie. Alcune sono personaggi čechoviani del Teatro d'Arte di Mosca, nelle primissime o addirittura la prima edizione delle *Tre sorelle*. Le altre sono fotografie di mia madre», scrive Visconti al costumista Marcel Escoffier.⁴⁶ La linea critica della tragedia, in cui per Visconti si assiste al «crollo d'un mondo [...] privo della luce della coscienza»,⁴⁷ si snoda in relazione a una duplice dimensione della memoria, quella storica del Teatro d'Arte, come «ritorno ai padri fondatori, un imitare per capire» dice ancora Meldolesi,⁴⁸ e quella autobiografica del Visconti bambino, che riscalda i personaggi al calore degli affetti per le cose ricordate, per «partecipare alle loro vicende con animo sospeso e amico».⁴⁹ Ennio Flaiano, in una recensione importante su *Il giardino dei ciliegi*,

⁴³ C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij 2: dagli esordi intuì possibile per via attorale lo stesso Nuovo teatro*, cit., p. 265.

⁴⁴ «Quanto maggiore è il talento, tanto più questo richiede tecnica ed esercizio [...]. Qualcuno mi sa spiegare perché un violinista [...] deve esercitarsi ogni giorno per ore e ore? [...]» e così un ballerino, un pittore o uno scultore, «mentre l'attore può non fare niente [...]?». Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 405-406. «La base della formazione dell'attore dovrebbe essere questa: non è certamente questione soltanto di disciplina, di essere puntuali alle prove, bensì, nelle ore in cui non si è a teatro, è questione di studiare, approfondire i testi, migliorare le proprie capacità. L'attore è come un pugilatore che ha come obiettivo di diventare campione del mondo, e perciò si allena sette, otto, dieci ore al giorno». I «giovani attori», invece, spesso «non fanno un beato niente». L. Visconti, «Sipario», n. 236, dicembre 1965, p. 13.

⁴⁵ L. Visconti, lettera a M. Ferrero, datata Ischia 22 agosto 1947, in F. Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a «Morte di un commesso viaggiatore»*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 174.

⁴⁶ L. Visconti, lettera a M. Escoffier, 12 maggio 1952, in L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, vol. I, p. 217.

⁴⁷ *Visconti a Venezia*, intervista a cura di L. Lucignani, «L'Unità», edizione romana, 4 settembre 1952.

⁴⁸ C. Meldolesi, *Un innovatore incompreso*, intervista a cura di M. Marino, «Hystrio», ottobre-dicembre 2006, p. 54.

⁴⁹ L. Visconti, Lettera a M. Escoffier, 12 maggio 1952, in L. Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. I, p. 217.

riconosce in questa riattivazione delle memorie concrete il ponte tra il primo Čechov di Visconti e l'ultimo:

Ciò che del teatro di Čechov avvince e sprona maggiormente Visconti mi sembra la possibilità che gli offre di poterlo considerare un teatro della memoria, qualcosa di intravisto felicemente nell'infanzia e che ama ricreare in immagini sostanziali, precise, talvolta un po' ricche: una villa, il suo arredamento, i domestici, perfino le valigie.⁵⁰

Con l'ambivalenza di questa doppia focale, tra critica e pietà, giudizio e affetto, Visconti osserva i personaggi čechoviani negli anni. *Il giardino dei ciliegi*, poi, gli offrirà l'occasione, alla luce del percorso fatto, di una revisione del modello stanislavskijano per tornare alle ragioni di Čechov, che nelle lettere affermava di aver scritto non un dramma, ma una commedia, quasi una farsa. Visconti era entrato in contatto con il peculiare umorismo di Čechov attraverso *Il tabacco fa male* (1953), monologo della comicità e dello struggimento che aveva cucito addosso all'estro anarchico di Memo Benassi;⁵¹ ma anche nel successivo *Zio Vania* (1955) comincia a emergere una ricerca sul comico per via attorale grazie soprattutto a Stoppa (Vania), Mastroianni (Astrov) e Mario Pisu (Serebriakov), capaci di creare una cerniera tra dramma e ironia, con punte di ridicolo e di grottesco.⁵²

Questo terzo Čechov viscontiano, meno compattamente tragico di *Tre sorelle*, più disponibile alla cattura del potenziale ironico, conferma in ogni caso, nei suoi assetti generali, gli orientamenti di *Tre sorelle* per un Čechov anticrepuscolare e politico in senso ampio. Niente cadenze monotone, balbettii, uniformità di ritmo. Le passioni, le malinconie, le solitudini, i moti del pensiero trovano «gesti precisi, sicuri, un po' teatrali».⁵³ È una tentazione forte, scrive Sandro De Feo, «assumere a protagonista quello *spleen* mortale, quel pulviscolo di noia sospeso a mezz'aria, e di collocarvi i personaggi come ombre incerte, ignave».⁵⁴ All'opposto, qui «l'aria si taglia col coltello».⁵⁵ Visconti realizza una «regia nervosa»,⁵⁶ tesa a liberare «l'enorme carica di realismo, la potenzialità quasi ininterrotta di energia».⁵⁷ Nelle bianche scenografie fine ottocentesche di Piero Tosi, ispirate alle case abitate da Čechov, e con microcitazioni dei costumi stanislavskiani (Vania

⁵⁰ E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 278.

⁵¹ Visconti mette in scena *Il tabacco fa male* e *Medea* di Euripide in un'unica serata per tenere fede agli impegni contrattuali presi con Memo Benassi e Sarah Ferrati.

⁵² Cfr. l'audioregistrazione dello spettacolo conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, e l'analisi in F. Mazzocchi, *Il teatro delle passioni. Appunti su "Zio Vania" di Luchino Visconti*, «Il Castello di Elsinore», n. 60, giugno 2009, pp. 31-49.

⁵³ a.b., «Zio Vania» di Čechov al Carignano, «La Nuova Stampa», 3 maggio 1956.

⁵⁴ S. De Feo, *Visconti ci rivela uno Zio Vania stoico*, «L'Espresso», 25 dicembre 1955.

⁵⁵ G. Prospero, «Zio Vania» di A. Čechov presentato da Visconti all'Eliseo, «Il Tempo», 21 dicembre 1955.

⁵⁶ E. Muzii, *Čechov e Visconti*, «Il Contemporaneo», 31 dicembre 1955.

⁵⁷ S. De Feo, *Visconti ci rivela uno Zio Vania stoico*, cit.

con il fazzoletto in testa come nella messinscena del Teatro d'Arte), la dimensione critica scaturisce dall'oggettività dell'occhio čechoviano («indifferente come la neve, come la tormenta», scriveva Gorkij a Čechov in una lettera celebre),⁵⁸ uno sguardo fermo, che non condanna, ma che tutto osserva, e che mobilita nello spettatore spinte contrarie di pietà e di ribellione per quell'umanità marginale e dimenticata.

In cerca del 'vero' Čechov

Come tutte le letture radicali, anche quella del grande drammaturgo David Mamet, pubblicata in *Note in margine a una tovaglia*, sprigiona un notevole fascino persuasivo. Mamet esamina le azioni concrete nell'opera e ne conclude che «a nessun personaggio importa un accidente del giardino dei ciliegi»,⁵⁹ il titolo è solo di facciata e non sta succedendo «nulla che abbia a che fare con gli alberi».⁶⁰ Il vero tema delle azioni in *Il giardino dei ciliegi* è «la sessualità, e in particolare la sessualità frustrata».⁶¹ Amiamo questo testo, non perché parli della Russia zarista morente, di valori al tramonto, della condizione sociale dei personaggi, «cose che, in fondo, ci separano dal dramma»,⁶² ma perché ci parla d'amore, stimolando direttamente il nostro subconscio. È infatti «nel subconscio che percepiamo con piacere l'azione ripetuta della stessa scena: due persone in disaccordo, ognuna delle quali cerca di appagare la propria sessualità frustrata».⁶³

⁵⁸ «Nell'ultimo atto di Vania, quando il dottore dopo una lunga pausa, parla del caldo dell'Africa, io mi sono messo a tremare d'estasi davanti al vostro genio e di spavento davanti all'umanità, davanti alla nostra vita incolore e miserabile. Come e con che forza colpite al cuore, e come colpite giusto! Voi avete un talento enorme. Ma ditemi, che chiodi pensate di piantare con tali colpi? Forse che resusciterete l'uomo in questo modo? Noi siamo esseri lacrimevoli, sì, proprio così, fastidiosi. Noiosi, ripugnanti; e bisogna essere un mostro di virtù per amare, compiangere, aiutare a vivere queste nullità, questi sacchi di trippa che siamo. Ma non per questo gli uomini fanno meno pietà. Io che sono lontano dall'essere un uomo virtuoso, singhiozzavo vedendo Vania e l'altra gente, benché sia assolutamente idiota singhiozzare e più ancora dirlo. A me pare, vedete, che in questa vostra commedia voi trattiate gli uomini con la freddezza del demonio. Voi siete indifferente come la neve, come la tormenta». Lettera di Gorkij a Čechov, novembre 1898, in programma di sala di *Zio Vania*, a cura di G. Guerrieri, Teatro Eliseo di Roma, 1955, p. non numerata.

⁵⁹ D. Mamet, *In nota al "Giardino dei ciliegi"*, [1986], in id., *Note in margine a una tovaglia. Scrivere (e vivere) per il cinema e per il teatro*, Roma, Edizioni minimum fax, 2004, p.157.

⁶⁰ Ivi, p. 160.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi, p. 165.

⁶³ Ivi. Si potrebbe eccepire che almeno una coppia in accordo c'è, cioè Anja e l'eterno studente Trofimov. Mamet però ritiene questi «troppo represso» per fare alcunché (Ivi, p.161). Per parte loro, Pis'cik, Gaev e Firs sono definiti «macchiette», figure accessorie e, in un certo senso, felici, perché, essendo privi di legami sessuali e amorosi, «non sono coinvolti nell'unica e spesso reiterata azione della commedia: consumare, chiarire o modificare una situazione sessualmente infelice» (Ivi, p. 162).

Per capire il punto di vista di Visconti occorre rovesciare la prospettiva di Mamet. Per il regista milanese, privato e pubblico, corpo e spazio sociale sono facce di una stessa medaglia. L'impegno politico e la rappresentazione della sessualità sono strettamente intrecciati, e l'amore e il sesso non possono essere scissi dal groviglio delle più ampie ragioni collettive.⁶⁴ In questo senso, la sconfitta – il macrotema viscontiano a teatro e al cinema – è narrata attraverso storie di fallimenti individuali, sul piano sentimentale, sessuale, familiare, che sono sempre anche fallimenti storici e determinati dalle circostanze storiche.⁶⁵ Visconti tornerà a precisarlo ancora poco prima della morte, in un'intervista del 1976 – «Io amo raccontare delle tragedie, le tragedie delle grandi famiglie il cui crollo coincide con il crollo di un'epoca» –⁶⁶ in cui ricorre la parola «crollo» che aveva già usato nel 1952 a proposito di *Tre sorelle*.⁶⁷ Attraverso questi crolli epocali, che sono, non di meno, crolli della possibilità di un appagamento della libido (la sessualità frustrata di cui scrive Mamet), Visconti crea uno spazio drammaturgico in dialogo con gli snodi del secondo Novecento. Dagli stagnanti anni Cinquanta democristiani, con la Guerra Fredda e la paranoia maccartista in America,⁶⁸ agli anni Sessanta dei venti di contestazione sollevati dalle aporie del boom economico italiano e dall'inizio della guerra del Vietnam, i personaggi čechoviani, privi di «un legame operante con la vita»,⁶⁹ riappaiono nel teatro di Visconti a cadenza regolare, come campanelli d'allarme. Gli intellettuali finiti ai margini (*Zio Vania*), le élites aristocratiche o altoborghesi (*Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi*) incapaci di creare comunità, come diceva il regista Massimo Castri,⁷⁰ sono le figure di

⁶⁴ Sul tema, cfr. M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Il Libraccio – Lampi di Stampa, 2011, anche per la bibliografia di riferimento.

⁶⁵ Micciché scrive che la sconfitta dei personaggi «non è mai, in quasi nessun caso, il risultato di un processo interno alla loro esistenza individuale, ma appare determinata dalla pressione dell' "altro da sé" ovvero dalle forze, attuali o passate, di classe o comunque socialmente determinate, che li respingono come estranei al divenire storico, appunto, come gente in ritardo (talora in anticipo: Giovanna Bragana [di *Ossessione*], forse, re Ludwig in un certo senso) rispetto all'epoca, e al rapporto tra forze sociali, in cui è costretta a vivere». L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit. p. 79.

⁶⁶ C. Costantini, *L'ultimo Visconti*, Milano, SugarCo, 1976, p. 46.

⁶⁷ *Visconti a Venezia*, cit.

⁶⁸ Nell'anno di *Tre sorelle*, Visconti scrive una lettera pubblica a Charlie Chaplin che, in seguito all'accusa di attività antiamericane e di adesione al comunismo, aveva deciso di lasciare gli Stati Uniti per la Svizzera. L. Visconti, *Benvenuto a Chaplin*, «L'Unità», 19 dicembre 1952.

⁶⁹ E. Muzii, *Čechov e Visconti*, «Il Contemporaneo», 31 dicembre 1955.

⁷⁰ A proposito di *Tre sorelle*, e in generale dei grandi testi dell'ultima fase čechoviana, Castri dichiara: «Questi personaggi falliscono in ciò che è più essenziale all'uomo, la capacità di consociarsi, di farsi "societas", di dare luogo a una comunità. Questo è davvero disperatamente tragico e avviene per una profonda incapacità di vivere di ognuno di questi singoli individui che pure sono tutti assolutamente normali, nessuno di loro è un mostro». M. Castri, intervista a cura di G. Capitta, in programma dello spettacolo *Tre sorelle*, Teatro di Roma, 2007 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

un'ideologia sottotraccia che Visconti considera più penetrante e definitiva di quella 'sfacciata' di Brecht. Così dichiara nella citata intervista del 1976:

In ogni caso, io preferisco quelle opere in cui l'elemento ideologico sia nascosto. Per me ogni opera valida è un'opera ideologica. Io, ad esempio, trovo Cecov [sic] uno scrittore eminentemente ideologico. Quando dico Cecov, dico uno dei teatri più ideologici ai quali si possa pensare. La profondità ideologica che c'è in Cecov supera qualsiasi dichiarazione aperta o programmatica. Il vero teatro ideologico è Cecov. In Cecov c'è l'analisi di un mondo in crisi, in fase di trapasso. L'ideologia è dentro, è nel testo. *Il giardino dei ciliegi* è molto più polemico ideologicamente di Brecht. Questa potrebbe essere un'eresia ma non lo è.⁷¹

La riflessione ci consegna la chiave metodologica con cui Visconti ha trattato *Il giardino dei ciliegi*, cioè come un testo politico, l'affresco di una crisi storica (le fasi terminali della Russia zarista mentre si avvicina la rivoluzione) raccontata attraverso le vicende personali di una famiglia che si disperde.⁷² Tuttavia, per Visconti l'ideologia 'implicita' di Čechov può emergere in tutte le sue implicazioni solo se si torna alle ragioni dell'autore, svincolandosi dall'ingombrante eredità di Stanislavskij e del *Giardino del Teatro d'Arte* nel 1904. Il grande regista russo avrebbe impresso al testo un'impronta tragica e una dilatazione ritmica divergente rispetto a quanto Čechov pensava del proprio lavoro. «Tutta la commedia sarà allegra, spensierata», scrive Čechov a Ol'ga Knipper, primattrice del Teatro d'Arte e sua moglie;⁷³ «M'è venuto fuori non un dramma, ma una commedia, in certi punti una farsa addirittura», scrive a Marija Alekseeva, attrice del Teatro d'Arte e moglie di Stanislavskij;⁷⁴ ancora a Ol'ga Knipper: «È da un pezzo che ho voglia di scrivere un *vaudeville* dei più stupidi»;⁷⁵ e infine, la celebre lettera del 1904, sempre a Ol'ga Knipper, in cui Čechov critica la messinscena del Teatro d'Arte:

Lulù e K. L. sono stati al *Giardino dei ciliegi* in marzo; tutti e due dicono che nel quarto atto Stanislavskij [che interpretava il personaggio di Gaev] recita in modo orrendo, che tira tormentosamente in lungo. Che cosa terribile! Un atto

⁷¹ C. Costantini, *L'ultimo Visconti*, cit., p. 46.

⁷² Čechov muore nel 1904, non assisterà alla rivoluzione bolscevica, le cui istanze forse non avrebbe condiviso, secondo quanto scrive Natalia Ginzburg: «Gorkij era marxista, e sognava la rivoluzione. Čechov vedeva invece la salvezza in una trasformazione lenta. Ma non aveva alcuna fiducia nel popolo russo». A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1989, p. L.

⁷³ Lettera del 21 settembre 1903, citata in *Il giardino dei ciliegi*, programma dello spettacolo diretto da Luchino Visconti, Teatro di Roma, p. 12.

⁷⁴ Lettera del 15 settembre 1903, in A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 296.

⁷⁵ Lettera del 21 ottobre 1903, Ivi, p. 301. Il testo di cui parla Čechov non è *Il giardino dei ciliegi*. Si tratta di un altro testo per il quale, dice Čechov alla moglie, ha già preso accordi con una rivista teatrale di Pietroburgo per la pubblicazione. La lettera è utile, perché racconta il tipo di clima creativo in cui si trova Čechov in quel momento.

che deve prolungarsi *maximum* dodici minuti, dura da voi quaranta minuti. Una cosa sola posso dire: Stanislavskij m'ha rovinato il lavoro.⁷⁶

Insomma, *Il giardino dei ciliegi* non sarebbe una tragedia, né andrebbe messo in scena come tale. È stata l'autorevolezza di Stanislavskij a fondare il canone scenico, divenuto prassi anche nel teatro italiano. Rimuovendo il filtro di Stanislavskij, Visconti accredita il proprio spettacolo come più aderente alle indicazioni čechoviane - come afferma in un'intervista del 1965:

Sarà un *Giardino dei ciliegi* completamente diverso da quelli, pur tutti rispettabili, che ho avuto modo di vedere in Italia; dell'opera čechoviana ricordo le regie di Guido Salvini, di Giorgio Strehler al Piccolo di Milano, e, più recentemente, di Mario Ferrero. Mi sembra non si sia sfuggiti finora, in genere, ad un grosso equivoco, che risale d'altronde alla tradizione stanislavskiana, del Teatro d'Arte. Si è voluto vedere nel *Giardino dei ciliegi*, sempre o quasi sempre, una «grande tragedia», rigettando le indicazioni dello stesso Čechov che, seppur con qualche forzatura polemica, parlava, per i suoi drammi, di vaudeville. La tragedia del *Giardino dei ciliegi* è nel mondo, nella società le cui profonde trasformazioni i personaggi della vicenda non comprendono, o non vogliono comprendere; nei loro atteggiamenti prevalgono dunque spensieratezza, incoscienza: essi non sono capaci di misurarsi con i fatti fondamentali che si compiono o si preparano, e perciò sono destinati a soccombere.⁷⁷

È la famosa linea del 'vaudeville' (nei termini sopra precisati da Visconti), cioè della leggerezza, della spensieratezza e dell'incoscienza di personaggi che camminano sul ciglio del burrone con cui il regista voleva aprire un nuovo filone interpretativo, alla ricerca di una supposta 'autenticità' čechoviana e in polemica con la regia italiana del suo tempo. Il programma di sala riporta le citazioni dalle lettere di Čechov, e alcune pagine di *La mia vita nell'arte* in cui Stanislavskij rievoca i problemi legati alla preparazione del *Giardino*. Nel 1985, in alcuni appunti personali, Gerardo Guerrieri tornerà a riflettere su quella proposta cui aveva aderito, anche per metterne in luce i limiti e per raccontare il disagio di allora, quando Visconti cercava, fra vari tentativi, una via più fertile per dire la complessità čechoviana. Vent'anni dopo, quella lettura gli appare parziale quanto l'altra. Così, scrive Guerrieri, occorre liberare

Čechov dalla teoria che ne fa soprattutto un autore di vaudeville e di farse, teorie cui tutti abbiamo un po' sottoscritto, e che sembrava essere un po' la chiave di volta della sua interpretazione più 'aggiornata'. Questa teoria ci era parsa l'uovo di Colombo (l'aveva lanciata Čechov stesso, ed era la base del suo cosiddetto antistanislavskismo noi l'avevamo fatta nostra, a parte per il 'verba magistri', per protestare contro la desolante letteralità con cui Čechov

⁷⁶Lettera del 29 marzo 1904, Ivi, p. 311.

⁷⁷ ag. sa. [A. Savioli], *Visconti cerca il vero Čechov*, «L'Unità», 12 ottobre 1965.

veniva rappresentato. Sentivamo che c'era ben altro che quella crepuscolare sfilata di lamenti che ci veniva propinata. Lo sentivamo confusamente, ma non sapevamo come risolvere il problema. La risposta era nella profonda ricchezza del sottosuolo čechoviano).⁷⁸

Documenti e memorie del «Giardino»

La prima stagione dello Stabile di Roma è un successo. Pandolfi chiude il bilancio in pareggio,⁷⁹ gli spettatori affollano le recite di *Il giardino dei ciliegi* negli oltre due mesi di tenitura (77 repliche) con una serie di tutti esauriti. I quotidiani danno cifre a vari zeri (11.000 abbonati allo Stabile secondo «Il Giorno», 18.000 prenotazioni per le date torinesi secondo «La Stampa»⁸⁰). La Morelli-Stoppa andrà in tournée per quasi due anni. Era una compagnia molto amata, fra gli ultimi esempi di un divismo teatrale ormai scomparso. L'applauso a scena aperta che saluta l'ingresso di Rina Morelli (fissato nella traccia audio) è un gesto di rispecchiamento pubblico-performer che oggi esiste solo sulla scena musicale o sul tappeto rosso dei festival. Non di meno, il nome di Visconti era una garanzia, i suoi spettacoli erano sempre eventi. Vale la pena ricordare che da poco erano cessati i clamori della bufera censoria che aveva colpito il suo precedente spettacolo, *L'Arialdà* (1960) di Giovanni Testori, sempre realizzato con la Morelli-Stoppa, costato all'editore Feltrinelli e all'autore Testori un processo per oscenità durato quattro anni.

Come già precisato, il tema del *Giardino* è il «crollo», la morte di una vita precedente, qualcosa che finisce, ma senza lo schianto del tragico, perché, dice Visconti, «i personaggi non hanno piena consapevolezza della realtà che vivono, quindi non la soffrono fino in fondo».⁸¹ Attraverso la linea che ha chiamato del 'vaudeville', ovvero di una certa allegria dell'incoscienza, il regista mostra una catena di dissipazioni (di intelligenze, di volontà, di progettualità, di denaro), che ha fra i suoi anelli anche la 'sterilità', la dispersione erotica e affettiva. Tuttavia come intendere questo 'vaudeville' o non-tragico che all'epoca, scrive Guerrieri, era sembrato «l'uovo di Colombo»? Che cosa hanno visto gli spettatori?

Intanto, il testo è messo in scena nella sua integrità, con tutti i personaggi presenti nella tavola, compresi il capostazione e l'impiegato delle poste che legge l'inizio di *La peccatrice* di Tolstoj (atto III). Volendo «smitizzare

⁷⁸ G. Guerrieri, *Due giorni in dicembre (1985)*, in *Pagine di teatro*, a cura di S. Geraci, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1990, pp. 55-56.

⁷⁹ Cfr. *La Stagione Teatrale 1965-1966 in cifre*, «Il Dramma», n. 359-360, agosto-settembre 1966, p. 105.

⁸⁰ C. Giovetti, *Ciliegi autentici per Visconti*, «Il Giorno», 24 ottobre 1965; G. Calcagno, *Luchino Visconti, polemico col teatro italiano presenta oggi a Torino «Il giardino dei ciliegi»*, «La Stampa», 4 novembre 1966.

⁸¹ L. M., *Visconti prepara il "suo" Cechov in un'insolita atmosfera di idillio*, «Stampa Sera», 22-23 ottobre 1965.

Čechov»,⁸² dice Visconti, e i cliché čechoviani delle attese e dei silenzi, la sua soluzione è accelerare i ritmi, eliminare le stasi, far marciare lo spettacolo a cadenza sostenuta. Il risultato piace moltissimo al pubblico, molto meno ai critici. L'impressione generale è che Čechov ne esca diminuito. De Monticelli nota «un *Giardino* molto serrato con poche pause e una recitazione un po' buttata via», e una partenza finale «al gran galoppo», tutta «trepestio» e «dinamismo».⁸³ L'ultimo atto non dura proprio i dodici minuti che voleva Čechov nella lettera, ma sta dentro i venti minuti di cui informa il personaggio di Lopachin: «Fra venti minuti bisogna stare alla stazione. Sbrigarsi!».⁸⁴ Giorgio Strehler farà durare l'ultimo atto del suo *Giardino* del 1974 almeno il doppio. Visconti, invece, prende alla lettera la corsa contro il tempo, leitmotiv di tutto l'atto IV. Liuba, ad esempio, ha «ancora cinque minuti»⁸⁵ per sistemare due questioni non piccole, far portare Firs all'ospedale e combinare il matrimonio di Varia con Lopachin, fallendole entrambe. Il rintocco del tempo, del resto, scorre in tutto il testo fin dall'atto I, perché si sa che il giardino e la casa andranno all'asta.

Nel riportare i personaggi sulla terra, a una misura umana e prosaica, la regia non convince tutti, perché così «razionalizzata», scrive ancora De Monticelli, l'opera «non riesce più a comunicare, alla fine, quel misto di felicità e di disperazione».⁸⁶ Il 'rimpicciolimento' del dramma è un commento ricorrente,⁸⁷ insieme all'impressione «di una vivacità sbrigativa», con «sempre qualcosa di artificioso».⁸⁸ Giovanni Calendoli («Il Dramma»)⁸⁹ davanti allo spettacolo prova «la sensazione di contemplare in una giornata di sole un paesaggio che si era sempre veduto nella nebbia», e apprezza il rigore con cui Visconti ha svolto «questa operazione di denudamento della realtà e di oggettivazione dei suoi contorni». Le pause e i silenzi sono soppressi «senza pietà», se non davvero motivati. Intenzioni e corpi vengono in primo piano. Tuttavia, non è nelle parole, secondo il critico, il luogo della complessità di Čechov (anche per Guerrieri «l'errore

⁸² E. Ronza, *A colloquio con Luchino Visconti regista del «Giardino dei ciliegi»*, «Gazzetta del Popolo», 4 novembre 1966.

⁸³ R. De Monticelli, *Più razionale che poetico questo Cechov*, «Il Giorno» 27 ottobre 1965.

⁸⁴ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, traduzione di G. Guerrieri, Torino, Einaudi, 1970, atto IV, p. 58.

⁸⁵ Ivi, p. 63.

⁸⁶ R. De Monticelli, *Più razionale che poetico questo Cechov*, cit.

⁸⁷ Cfr., per esempio, C. Terron, *Visconti rovescia il mito di Cechov*, «Corriere Lombardo», 27-28 ottobre 1965.

⁸⁸ G. M. Guglielmino, *Nel «Giardino dei ciliegi» di Cechov Visconti ha piantato alberi autentici*, «Gazzetta del Popolo», 27 ottobre 1965; G. M. Guglielmino, *Una regia polemica di Visconti toglie a Cechov la sua malinconia*, «Gazzetta del Popolo», 5 novembre 1966.

⁸⁹ G. Calendoli, *Il giardino dei ciliegi*, «Il Dramma», n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 53-55.

più grande è “recitare il testo”»⁹⁰. I personaggi sono «disancorati» dalle parole, «presi da una corrente invisibile che li trascina pigramente», così «le alonature, le atmosfere, i silenzi» non sarebbero clichés, ma conseguenze di un dialogo «continuamente “sganciato”». È un tipo di poesia su cui è difficile «compiere un lavoro di oggettivazione senza disseccarla e senza impoverirla».

Lo spettacolo è un esperimento interpretativo (sta qui per Calendoli il suo valore), condotto «fino alle estreme conseguenze», ma non svela «un nuovo punto di vista più vicino alla sensibilità contemporanea», che rappresenti «l’angoscia e lo smarrimento». In più, fa diventare i personaggi «antipatici, odiosi». Liubov la «visionaria», per esempio, rischia «di trasformarsi in una donniciuola isterica e testarda» se non ci fosse l’arte di Rina Morelli a rendere il personaggio «teatralmente appassionante», «tutta sui nervi, con una suscettibilità epidemica»⁹¹. Un’antipatia registrata anche da Ghigo De Chiara sull’«Avanti!» (quotidiano del Partito Socialista) che però la accoglie come una liberazione. Spezzando i processi empatici, le figure non commuovono più, e «i colpi di scure [...] non solo non inducono alla pietà per la sorte dei proprietari spodestati, ma hanno un suono allegro come di macchine che avviano una realtà nuova»⁹². La critica ‘progressista’ di De Chiara, lanciata ottimisticamente verso l’avvenire, è in parte condivisa da Bruno Schacherl sul mensile comunista «Rinascita»⁹³. La velocità, l’irrequietezza sono il riflesso di «un’intuizione poetica di Čechov morente», una «grande verità storica: ossia l’incalzare quasi frenetico di un tempo ormai maturo su un vecchio mondo». Nel finale, «la gente corre di qua e di là» con «un’allegria che è morte, ma anche senso di qualcosa che comincia, chissà dove, chissà per chi».

In questo processo di ‘normalizzazione’ dei personaggi, critica «L’Unità», «tutti finiscono un po’ sulla stessa barca»⁹⁴, formando un gruppo compatto da cui non si staglia con il dovuto risalto lo studente Trofimov, che per il quotidiano comunista sarebbe il personaggio positivo, profetico dei tempi rivoluzionari in arrivo. In più, l’attore Massimo Girotti (alle soglie dei cinquant’anni e truccato per limitare la sua ancora evidente bellezza) è troppo vecchio per incarnare un qualsiasi futuro in cammino. E così Lopachin, il self made man figlio di servi della gleba, che già nel testo non è un capitalista senz’anima, qui si carica del calore umano e della simpatia naturale di un attore come Tino Carraro.

Pur tenendo conto della parzialità del documento, l’estratto della traccia audio con il monologo di Liuba del II atto recitato da Rina Morelli – messo

⁹⁰ G. Guerrieri, *Pagine di teatro*, cit., p. 56.

⁹¹ G. Calendoli, *Il giardino dei ciliegi*, cit., p. 55.

⁹² G. De Chiara, *Un Cechov nuovo per Visconti*, «Avanti!», 27 ottobre 1965.

⁹³ B. Schacherl, *Il nuovo Cechov di Luchino Visconti*, «Rinascita», n. 43, 30 ottobre 1965, pp. 15-16.

⁹⁴ A. Savioli, *Irrompe la Russia nel giardino dei ciliegi*, «L’Unità», 27 ottobre 1965.

a confronto con lo stesso pezzo recitato da Valentina Cortese nell'edizione RAI del *Giardino dei ciliegi* strehleriano (1978) – permette di cogliere con più chiarezza i criteri viscontiani. Detto in termini un po' apodittici, Morelli recita una donna (audio 1), Cortese una 'maschera' (video 1). Smitizzando il *Giardino* come voleva Visconti, Morelli incarna un personaggio-persona con i tempi e i modi del verosimile scenico di cui è stata una grande maestra. Il suo copione ci restituisce un tracciato di azioni semplici. Si mette il profumo quando parla dei propri peccati e delle «spese pazze». Poi tiene lo sguardo fisso su Lopachin mentre racconta della propria fuga con l'amante e della morte del figlioletto Griscia; fa qualche passo sul palcoscenico; prende il fazzoletto per asciugarsi le lacrime.⁹⁵ La sobrietà realistica e la demitizzazione in 'vaudeville' (nei termini precisati sopra) si esprimono nell'asciuttezza, nell'assenza di enfasi, nella laconicità con cui Liuba ricorda il suo passato.

Cortese è l'esatto opposto, è un clown triste. Con lei il monologo diventa quasi un canto e, tra pause e gesti tenuti, i tempi di esecuzione si dilatano. Cortese non è mai naturale, esibisce sempre il dispositivo attorico. Non abita lo spazio come Morelli, cioè con l'attitudine propria di una signora primi Novecento che parla ai suoi interlocutori, ma recita il monologo a terra, le gambe incrociate, sempre rivolta al pubblico. Il suo registro non è la verosimiglianza, ma il doppio, cioè la dialettica tra iper teatralità dei segni e calibrate rotture dell'artificio, così da far emergere più livelli del personaggio, e arrivare con la sua inverosimile Liuba a una paradossale credibilità. Grazie a questa dialettica, l'attrice irretisce lo spettatore in un gioco falso/vero di grande impatto, in cui è evidente l'esperienza maturata con Strehler al Piccolo Teatro di Milano, in particolare su Brecht e sulla Commedia dell'Arte – di cui la gestualità arabescata e didascalica in questo estratto è un ripensamento e un distillato. Così, mentre per la Liuba di Morelli il 'vaudeville' è un'intelaiatura esterna, riguarda il ritmo complessivo dello spettacolo in cui la figura scenica s'inscrive con la sua sobria 'normalità', per la Liuba di Cortese il «vaudeville-tragedia-commedia-farsa-dramma», come Strehler definiva *Il giardino dei ciliegi*,⁹⁶ è interno al personaggio, un prodotto dei segni di performance dell'attrice.

Al pari delle interpretazioni di Morelli e di Cortese, anche i diversissimi Firs recitati da Renzo Ricci e da Sergio Tofano sono con ragione considerati dei modelli, realizzati da due grandi attori rispettivamente nel tragico e nel

⁹⁵ Cfr. Il copione di Rina Morelli conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (II atto).

⁹⁶ Secondo Strehler, che a sua volta si è interrogato sul senso delle indicazioni čechoviane, «"vaudeville" sta per "non lacrimoso" e non "grave alla russa", "lento alla russa". Tutto qui. Siate più leggeri, più fluidi, più semplici, meno fatalistici, meno drammatici, siate anche più allegri, come nella vita. Vita trasposta, ma vita». G. Strehler, *Appunti di regia "Il giardino dei ciliegi"*, 1974, Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=19&imm=1&contatore=4&real=0>

comico. Per il finale, in cui il «vecchio cameriere, di ottantasette anni», dimenticato nella casa sbarrata, si stende sul divano in attesa della morte, la risposta dei registi è opposta. Il finale di Strehler è cupo, monolitico, quasi macabro, costruito sulle specificità tragiche di Ricci e sul suo respiro di moribondo (video 2). Il finale viscontiano, invece, buffo e straziante, è affidato alla comicità lieve, pudica e fantasiosa dell'attore-autore Tofano. Dolce, senilmente strambo, riesce a rendere quasi divertente anche un malato terminale (audio 2). Il vaudeville, nel senso che Visconti voleva, Tofano lo portava come un fatto naturale, nella propria storia d'attore.

L'ombrellino della Duse. Una conclusione sullo spazio

Steso sul divano dopo il trasloco, Firs è «una macchia della tappezzeria e non più un uomo»,⁹⁷ scrive Calendoli, descrivendo un'immagine di vuoto che si collega ad altri 'vuoti' di cui Visconti «fu impareggiabile evocatore»,⁹⁸ come la partenza dei comici in *L'impresario delle Smirne* di Goldoni (1957) o il salone di casa Rosani in *Come le foglie* di Giacosa (1954). Lo svuotamento conclusivo è il rovescio della saturazione e del pieno degli atti precedenti che Visconti – disegnando le scene con Ferdinando Scarfiotti – volle a fedele ricalco storico delle didascalie čechoviane. Il tridimensionale e il costruito è stata la forma maggiore della sua drammaturgia dello spazio fin dalle prime regie degli anni Quaranta, e le scenografie di *Il giardino dei ciliegi* non fanno eccezione. Si precisano come un grande consuntivo di quegli «spazi della realtà» con cui Visconti immergeva attori e spettatori in un mondo di dettagli pregnanti. È uno spazio che, pur nella sua evidente bellezza, sembra guardare indietro, a un altro tempo teatrale (oltre che ad altri linguaggi, quello del cinema e del teatro d'opera) per la densità delle stanze d'epoca tutte arredate di cui scriveva Flaiano, e con i famosi alberi di ciliegio 'veri', che poi veri non erano.⁹⁹ Negli anni Sessanta dello spazio vuoto e del teatro povero, la

⁹⁷ G. Calendoli, *Il giardino dei ciliegi*, cit., p. 55.

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ Si trattava di alberi 'veri' perché tridimensionali, ma non di autentici ciliegi trasferiti in scena. Secondo Carlo Giovetti, invece, «quattordici alberi sono autentici, Luchino li ha sventrati (lasciando intatta la corteccia) per fissarli ai carrelli che consentono un rapido cambiamento di scena», *Ciliegi autentici per Visconti*, «Il Giorno», 24 ottobre 1965. Più presumibilmente erano in cartapesta come quelli di *Tre sorelle* per i quali è rimasto il preventivo di spesa di Petrassi e Valentini (Fondazione Istituto Gramsci di Roma). Un'immagine del montaggio delle scene mi sembra confermare l'ipotesi della cartapesta (cfr. *Un giardino sulla scena del Nuovo*, «Stampa Sera», 4-5 novembre 1966). La storia degli alberi veri era una strategia di comunicazione del press agent Enrico Lucherini: «Quelle cose le inventavo io, d'accordo sempre con Luchino. Io ne avevo inventate alcune, e lui si divertiva molto. *Il giardino dei ciliegi*, per esempio [...], dissi ai giornalisti che i ciliegi venivano dal Giappone! E i giornalisti lo scrissero!». *Candele elettriche. Intervista con Enrico Lucherini*, in A. Anile, M. G. Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"*, Genova, Le Mani, 2013, p. 354. Il critico

letteralità storica di Visconti e il grande segno visivo di *Il giardino dei ciliegi* rappresentano l'apice di un percorso prossimo a chiudersi sul piano dell'evoluzione del pensiero scenografico, e non di meno nella stessa storia scenica di Visconti, che in seguito progetterà spettacoli più aggettati verso la nuova sensibilità, essenziale e nuda, del contemporaneo – come per esempio *Old Times* (1973) di Harold Pinter, realizzato con scarni elementi metonimici e con gli attori totalmente esposti nel palcoscenico spostato in platea.

In *Il giardino dei ciliegi*, attraverso la puntualizzazione realistica degli spazi e dei costumi, Visconti può riattivare più dimensioni della propria «memoria emotiva» come in *Tre sorelle*. Nel finale, quando Morelli si copre il volto con il voile, torna l'immagine della madre, Carla Erba, in un gesto che Visconti le aveva visto fare.¹⁰⁰ Fra gli alberi del secondo atto, si affaccia il ricordo di Eleonora Duse. Visconti l'aveva vista da ragazzo, nel 1921, nell'anno del ritorno alle scene della grande attrice, un'esperienza che ha rubricato «nella categoria ristrettissima delle impressioni definitive».¹⁰¹ In *La donna del mare*, Duse stava in scena con una tale naturalezza che non sembrava recitare. «Diceva delle cose, faceva dei disegni in terra con l'ombrellino», seguendo una partitura così fuori dalle prassi abituali che Visconti si era girato verso la madre per chiedere: «Ma sta recitando, o parla con Zacconi, che fa?».¹⁰² La stessa azione è ripetuta da Rina Morelli, che «scrive in terra con l'ombrello» (il movimento è annotato nel copione e fissato in una foto di scena) persa nelle proprie fantasticherie, mentre Lopachin cerca di scuotere gli aristocratici dalla loro inerzia: «Scusatemi, io non ho mai visto gente così

Mosca si sofferma sulla questione degli alberi, cfr. *Veri, ma paiono finti*, «Corriere d'Informazione», 27-28 ottobre 1965.

La prospettiva dei ciliegi a perdita d'occhio, invece, era ottenuta montando un fondale dipinto dietro i tronchi tridimensionali, con un effetto per alcuni poco naturale, cfr. a. bl. [Alberto Blandi], «*Il giardino dei ciliegi* ha aperto il nuovo Teatro Stabile di Roma», «La Stampa», 27 ottobre 1965; e P. Perona, «*Il giardino dei ciliegi* prima della Rivoluzione», «Il Nostro Tempo», 13 novembre 1966.

¹⁰⁰ Lo stesso gesto è fatto anche da Silvana Mangano nel film *Morte a Venezia* (1971). Ha dichiarato l'attrice: «Appena ci siamo incontrati, ha parlato di questo personaggio e, più parlava, più mi impaurivo, perché pretendeva che io fossi sua madre. Non me ne parlava mai direttamente, però capivo, ne raccontava. Raccontava come la mamma si metteva il voile, voleva vedere se ero capace di metterlo da sola. Mi eccitavo e nello stesso tempo m'impaurivo sempre di più, e non solo per l'emozione di interpretare in *Morte a Venezia* la madre di Tadzio, la madre della bellezza e della morte. Alla fine, mi disse: "Nel mio ricordo sarai per sempre abbinata a mia madre"». Dichiarazione trascritta dal film documentario *Luchino Visconti. La vita come un romanzo* di Carlo Lizzani (1999 e 2008).

¹⁰¹ *Il fantasma di Luchino Visconti*, intervista a cura di G. Calendoli, «Il Giorno», 3 ottobre 1958, e in M. Schino, *Il Teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione ampliata, Roma, Bulzoni, 2008, p. 332.

¹⁰² L. Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 204.

apatica, così spensierata come voi! Signori, vi sto dicendo che la vostra proprietà va all'asta! Che lingua parlo?».¹⁰³

Visconti modella lo spettacolo con la densità concreta di un piccolo *Gattopardo* (aveva realizzato l'adattamento cinematografico del romanzo di Tomasi di Lampedusa nel 1963). Il Principe di Salina studia le stelle, e anche i personaggi di *Il giardino dei ciliegi* vorrebbero parlare dei pianeti, e poi parlano di orgoglio (atto II), che è la postura che segna la condanna della classe sociale di Salina, di Liuba e Gaev, quella dei signori abituati a vivere «in un universo particolare».¹⁰⁴ I personaggi di Čechov stanno in quelle giornate d'agosto come se tutto dovesse durare 'per sempre', nel tempo fermo dell'infanzia, delle costellazioni e del retaggio, e poi ballano nel salone sperando nel lieto fine. Quella scenografia 'inattuale' è la forma visiva del mondo al tramonto che Visconti consegna agli spettatori del Teatro Valle. Il suo «realismo vistoso»¹⁰⁵ può darsi che ostacolasse «l'allusività čechoviana», come scrive De Monticelli, e più liberi percorsi di elaborazione fantastica, ma ha saputo imporsi con una chiarezza e uno spessore raramente eguagliati.

¹⁰³ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, atto II, copione Morelli, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

¹⁰⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 230.

¹⁰⁵ R. De Monticelli, *Visconti ha frenato il lirismo di Cechov*, cit. Anche per E. Fadini «il verismo impressionante del secondo atto con i famosi ciliegi "veri" sulla scena è un segno e un limite abbastanza preoccupante», *Applaudito al «Nuovo» il «Giardino» di Cechov*, «L'Unità», 5 novembre 1966.

«Il giardino dei ciliegi» di Visconti, un fotoromanzo

Traduzione di Gerardo Guerrieri (Einaudi, Torino, 1966).

Scene di Luchino Visconti e Ferdinando Scarfiotti

Attori e interpreti: Rina Morelli (Liubov Andrèievna Ranievskaja), Ottavia Piccolo (Ania, sua figlia), Lucilla Morlacchi (Varia, sua figlia adottiva), Paolo Stoppa (Leonid Andreievic Gaiev), Tino Carraro (Lopachin Iermolai Alexieievic), Massimo Girotti (Trofimov Piotor Serghieievic), Armando Migliari (Simeonov Pis'cik Boris Borisovic), Marisa Quattrini (Charlotta Ivanovna), Ezio Marano (Iepichòdov Simeion Pantielieievic), Donatella Ceccarello (Duniàscia), Sergio Tofano (Firs), Alberto Terrani (Iascia), Adalberto Maria Merli (un vagabondo), Luigi La Monaca (il capostazione), Vittorio Di Prima (l'impiegato postale). Produzione Teatro Stabile di Roma. Debutto: Roma, Teatro Valle, 26 ottobre 1965.

Le foto di scena sono del Fondo Gastone Bosio, per gentile concessione del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

In colore blu, le note manoscritte dal copione di Rina Morelli, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Atto I



(Fig. 1) LIUBOV ... Bevo il caffè e poi ce ne andiamo tutti (*Firs le mette un cuscinetto sotto i piedi*). Grazie, come sei caro. Sono così abituata al caffè. Lo bevo giorno e notte. Grazie, vecchino mio...



(Fig. 2) GAIEV ... Ah, lo sai, Liuba, quanti anni ha questa libreria? Una settimana fa apro il cassetto in basso e ci vedo dei numeri stampati a fuoco... Ha cent'anni!... E' stata fatta cent'anni fa, questa libreria, si protrebbe celebrare il centenario!



(Fig. 3) LIUBOV ... (*piange piano*) Mio figlio è morto annegato. Perché? ... perché, amico mio? (*Più piano*) Là c'è Ania che dorme, e io parlo forte... faccio rumore... Come va, Pietia? Perché siete diventato così brutto, perché siete invecchiato?



(Fig. 4) Ania addormentata



(Fig. 5) GAIEV ... Li pagheremo gli interessi, vedrai. Te lo giuro: sul mio onore: su quello che vuoi ti giuro. La proprietà non sarà venduta. Sulla mia testa: qua la mano. Chiamami bugiardo e senza onore se permetterò che si faccia l'asta! Sulla mia vita, te lo giuro!
ANIA (*è tornata serena, felice*) Come sei caro zio, come sei intelligente. (*Abbraccia lo zio*) Adesso sono tranquilla. Felice.

Atto II



(Fig. 6) Charlotta, Iascia e Duniascia siedono. Iepichodov, in piedi lì vicino, suona la chitarra [...].
CHARLOTTA Non ho un vero passaporto; non so quanti anni ho, e mi sento sempre come una ragazzina... Quand'ero bambina mio padre e mia madre giravano per le fiere, facevano i saltimbanchi: erano bravi... Io facevo il salto mortale e altri numeri...



(Fig. 7) LOPACHIN Deriganov, la vuole comprare lui la vostra proprietà. Sa, quel milionario? Ha detto che verrà all'asta lui stesso.

LIUBOV Chi gliel'ha detto?

LOPACHIN Lo sanno tutti, in città.

GAIEV La zia di Jaroslavl ha promesso che manderà, ma quanto e quando, mistero.

LOPACHIN Quanto manderà? Centomila? Duecentomila?

LIUBOV Ottimista! Dieci-quindicimila, e sarà molto. (*chiude l'ombrello*)



(Fig. 8) LOPACHIN Scusatemi, io non ho mai visto gente così apatica, così spensierata come voi! Signori, vi sto dicendo che la vostra proprietà sta andando all'asta! (*scrive in terra con l'ombrello*) Che lingua parlo?

LIUBOV (*calma*) Cosa dobbiamo fare? C'insegni lei.



(Fig. 9) LOPACHIN ... Mio padre era un contadino, bue, zuccone, non capiva un accidente, non mi ha insegnato niente, sì, solo a legnate! sempre ubriaco! E io, per forza! Che volete che sia? Una cima? Non ho studiato, scrivere è già molto se faccio non la croce: certi strafalcioni da far ridere i polli: macché, sono una bestia!

LIUBOV (batte l'ombrellino sulla spalla di Carraro) Lei ha bisogno di una moglie, amico caro.

LOPACHIN Già... ha ragione.

LIUBOV Una buona moglie... la nostra Varia... ragazza seria...

LOPACHIN Già... sì...



(Fig. 10) FIRS (*entra: ha portato il cappotto*) Permette, eccellenza... il paltò... è umido.
GAIEV (*infilandosi il cappotto*) Sei un impiastro, figlio mio.
FIRS Che, si fa così? Stamattina siete uscito senza neanche avvertirmi! (*Lo esamina da capo a piedi*).
LIUBOV Firs, come sei invecchiato.
FIRS Comandi?
LOPACHIN Ha detto la signora che sei invecchiato.
FIRS A furia di stare al mondo! Vostro padre non era ancora nato quando decisero di darmi la prima moglie... (*Ride*) Quando ci fu la liberazione degli schiavi io ero già cameriere anziano. La liberazione non l'ho voluta, e sono rimasto con i padroni...



(Fig. 11)



(Fig. 12)

Visconti alle prove.



(Fig. 13) *Entrano Torfimov, Ania e Varia.*

GAIEV Oh, eccoli qua.

ANIA Ecco mamma!

LIUBOV (*teneramente*) Vieni, vieni... I miei tesori (*abbraccia Ania e Varia*) Ah, quanto vi voglio bene, a tutte e due...Mai, lo saprete quanto! Fatemi compagnia, qui, vicine, vicine a me...



(Fig. 14) *Appare un vagabondo, ha un berretto bianco a visiera malandato, un pastrano: è ubriaco.*

VAGABONDO Permette una domanda? Posso arrivare di qui alla stazione?

GAIEV Certo. Prendete quella scorciatoia.

VAGABONDO Ringraziamenti e auguri. (*Tossisce*) Il tempo s'è messo al bello (*Declama*)

Fratello, mio compagno di sventura

scendi sul Volga: dall'inquieta sponda

sale il pianto solenne della Russia...

Mademoiselle, non avete trenta copechi, per un compatriota affamato... trenta copechi, trenta denari...

Varia si spaventa, strilla.



(Fig. 15) *Si sente Iepichodov cantare sulla sua chitarra la sua canzone triste. Spunta la luna. Da qualche parte vicino ai pioppi Varia cerca Ania e chiama: «Ania! Ania!».*

TROFIMOV *Si, spunta la luna. (Pausa). Eccola, la felicità, viene verso di noi, si avvicina, già ne sento i passi, l'assaporo già... E se non la vedremo, se non la godremo noi, pazienza! La vedranno gli altri! (La voce di Varia: «Ania, dove sei?») Un'altra volta questa Varia! (Con rabbia) E' una persecuzione!*

ANIA *Che ce n'importa? Andiamo al fiume. Lì si sta bene.*

TROFIMOV *Andiamo.*

Vanno.

VOCE DI VARIA *Ania! Ania!*

Atto III



(Fig. 16) *Nel salone si balla il grand rond.*



(Fig. 17) LIUBOV E' un telegramma da Parigi. Ogni giorno uno. Ieri, oggi. Questo barbaro uomo s'è ammalato un'altra volta, è nei guai. Mi chiede perdono, mi prega d'andare, e in realtà io dovrei tornare a Parigi, e vivere con lui...

[...]

TROFIMOV (*in lacrime*) Scusi la sincerità, ma quest'uomo l'ha rovinata...

LIUBOV No. No. No. Non si devono dire certe cose! [...] Siate uomo! Alla vostra età, si deve capire quelli che amano! [...]. Alla vostra età, non avere un'amante!

TROFIMOV (*inorridito*) E' orribile! Che vergogna!



(Fig. 18)



(Fig. 19)

Dopo il litigio con Liuba, e la caduta di Trofimov dalle scale, i due si riconciliano e ballano.



(Fig. 20) IASCIA Come andiamo nonno?

FIRS Sto più di là che di qua. Prima da noi venivano a ballare generali, baroni, ammiragli. Adesso invitiamo l'impiegato postale e il capostazione, e dobbiamo anche pregarli. Mi sento una fiacca. Il padrone vecchio ci curava sempre con la ceralacca. Qualsiasi malattia, ceralacca! Io la prendo tutti i giorni la ceralacca. Da vent'anni. Per questo campo.

IASCIA Crepa, va', che è ora!

FIRS Cosa? Rammollito!



(Fig. 21) LIUBOV Lienia? Allora? Lienia! Com'è andata? (*Impaziente, con le lacrime agli occhi*)
Avanti! In nome di Dio!

GAIEV (*non le risponde nulla, soltanto fa un gesto con la mano come per dire: «a che serve parlarne?» poi a Firs, piangendo*) To', prendi... Queste sono acciughe... Queste aringhe del Chersoneso... Io non ho mangiato oggi... Ho sofferto le pene dell'anima.



(Fig. 22) LIUBOV E' stato venduto il giardino dei ciliegi?
LOPACHIN Venduto, sì.
LIUBOV Chi l'ha comprato?
LOPACHIN L'ho comprato io.



(Fig. 23) ANIA Mamma!... Mamma, perché piangi? Cara, mamma, buona, dolce mamma mia...bella...io ti voglio bene...ti benedico. Il giardino dei ciliegi è stato venduto, non esiste più, è vero, ma non piangere, mamma, ti è rimasta la tua vita da vivere: tanti anni davanti a te: ti è rimasta la tua anima, così buona, così ricca...Andiamocene insieme, cara, amore, vieni via con me, via di qui... Planteremo un nuovo giardino, più bello di questo, vedrai!...

Atto IV



(Fig. 24) PIS'CIK... (a Lopachin) Sei qui? Piacere di vederti...uomo...prendi...tieni...quattrocento rubli...te ne devo ancora ottocentoquaranta... LOPACHIN (*stupito si stringe nelle spalle*) Che miracolo... Dove li hai pescati? PIS'CIK Aspetta...fa caldo!... Una storia da mille e una notte... sono venuti da me certi inglesi, hanno trovato nelle mie terre dell'argilla bianca...



(Fig. 25) LOPACHIN Dove se ne va, ora, Varvara Michailovna?
VARIA Io? Dai Ragulin... m'hanno dato la casa da dirigere... come... come economista...
LOPACHIN Dov'è, a Iascoevo? Settanta chilometri...
Pausa
VARIA La vita in questa casa è finita...



(Fig. 26) GAIEV Amici, miei cari, diletteissimi amici. Nel lasciare per sempre questa casa, posso io tacere? Posso frenare i sentimenti che mi straziano l'anima nell'ora dell'estremo addio?

ANIA (*supplichevole*) Zio!

VARIA Non si fa, zio!

GAIEV Palla all'angolo, giro sui birilli...Silenzio...



(Fig. 27) LIUBOV O giardino mio, bello, caro! Adorato giardino! Vita mia...giovinezza...felicità...addio! Addio! (*La voce di Ania, allegra, chiama: «Mamma!».* *La voce di Trofimov, allegra, impaziente: «Auuuu!»*) Lasciami guardare per l'ultima volta... i muri, le finestre... In questa camera passeggiava sempre la mamma...

GAIEV Sorella mia, sorella mia!



(Fig. 28) *La voce di Ania: «Mamma!» La voce di Trofimov: «Auuu!»*
LIUBOV Eccoci!



(Fig. 29) *FIRS (si avvicina alla porta, prova la maniglia) Chiuso. Se ne sono andati. (Si siede sul divano) Si sono scordati di me... Non fa niente... io mi metto qua... E Leonid Andrieic, figurati! non si sarà messo la pellicia! se ne sarà andato col paltò! (Sospira) Ha approfittato che non c'ero io... Testa dura! gioventù! (Borbotta qualcosa di incomprensibile) La vita è passata, e io... è come se non l'avessi vissuta. (Si sdraia) Sdraiamoci qua... Non ho neanche più la forza... dov'è andata a finire? se n'è andata, la forza... se n'è andata... vai vai, rammollito...*

Si sente un suono remoto dal cielo: il suono d'una corda di violino che si spezza, un suono triste, moribondo... Torna il silenzio, e si sente solo, lontana, la scure che s'abbatte su un albero.

Sipario.

Michaela Böhmig

**Uno sguardo ai Teatri-studio di Mosca
negli anni della *perestrojka*
(Appunti presi dal vivo, impressioni personali,
ricordi, vecchie riviste)**

A grandi passi verso la *perestrojka* in schegge di ricordi personali

Eravamo tra gli anni '80 e l'inizio degli anni '90. Mentre il paese stava godendosi un momento di euforia prima di scivolare verso il baratro di una delle più gravi crisi della sua storia, nascevano ogni giorno nuovi teatri, talora effimeri, ma tutti indistintamente significativi per un clima culturale pieno di fermenti e disperate speranze. Lo studente straniero con borsa di studio era sistemato nello studentato della prestigiosa Università statale di Mosca (MGU), al piano più decente, riservato agli studenti dei '*kapstrany*' (paesi capitalisti) con stanzette singole e bagnetto comune, così sporche e malandate che il primo impulso era quello di girarsi sui tacchi e tornarsene a casa. La mensa per gli studenti, per motivi di sicurezza (!), era sprovvista di coltelli e toccava strappare le fette di carne con due forchette, per scoprire al termine del soggiorno che un gruppo di italiani era riuscito a infilarsi nella mensa dei professori, che offriva un assortimento più ricco di cibi, bevande e posate. Dopo un paio di giorni di adattamento, si era, però, immancabilmente risucchiati nella 'quarta dimensione' di una vita culturale – e teatrale – ricchissima e coinvolgente.

Se si era giovani studiosi, sempre con una borsa di studio, le cose andavano un po' meglio: si aveva diritto a una stanza abbastanza accogliente in un albergo dell'Accademia delle scienze con bagno in stanza e buffet al piano. Un bagno russo in un albergo non bada alla comodità, ma rivela la noncuranza che i russi di allora avevano per il comfort e i beni materiali. Il piatto della doccia era spesso montato all'incontrario e in declivio, per cui l'acqua ristagnava nella parte anteriore; lo specchio raramente coincideva con il lavandino e i tubi del gabinetto e della doccia si snodavano sul pavimento lungo la parete. Le mattonelle incorniciavano appena il lavandino e la doccia e tutto il resto era tinto con una orribile e unitaria vernice verde.

Il buffet era provvisto di un banco-vetrina che metteva in mostra le poche cose a disposizione e offriva uova fritte, alla coque, strapazzate, un po' di prosciutto con fette corte, erte e grasse, pane nero a volontà e tè ultra-zuccherato. Le inservienti erano donne non più giovani, corpulente e, non raramente, di cattivo umore. La particolarità del buffet era la fila dei

consumatori, che aspettavano pazienti il loro turno, ma, invece di fare mente locale su cosa avrebbero gradito per colazione, pranzo o cena, una volta arrivati alla vetrina si trasformavano da cittadini abituati a sopportare in padroni della situazione e cominciavano a farsi spiegare nei minimi dettagli quello che avrebbero potuto ordinare, intervallando ogni decisione con ripensamenti e altre richieste di delucidazioni. Si impazientiva, ovviamente, solo lo straniero che aveva fretta (non a caso la parola 'russa' per «mancanza di tempo» è *tsejtnot*, derivato dal tedesco *Zeitnot*, che significa non tanto «mancanza di tempo», quanto «penuria di tempo»). Mentre lo straniero era già catapultato sui suoi impegni per la giornata, i russi, calmi e rassegnati, si gustavano il loro minuto di attenzione da parte di un 'preposto', anche se solo un'addetta a un buffet, che poteva soddisfare qualche desiderio. Lo studioso occidentale si faceva servire in fretta, trangugiava la sua colazione e poi si precipitava verso le sue attività in qualche biblioteca o archivio.

Capitava anche di essere ospitati nella foresteria di qualche università senza buffet e allora ci si doveva auto-provvigionare. In stanza c'era un frigorifero, un bollitore elettrico e qualche bicchiere che aveva perso la sua trasparenza. Sul piano era disponibile anche un cucinino in comune che non brillava per la pulizia, della quale nessuno tra i giovani studiosi si sentiva responsabile. Era più tranquillo optare per una colazione e una cena autogestita nella propria camera con un menu piuttosto monotono, fatto di ottimo pane nero, confezioni di biscotti sempre uguali, un po' di formaggio non entusiasmante, qualche raro frutto e, soprattutto, grandi quantitativi di buonissima *smetana* ultra-grassa (panna acida contenente fino al 40% di grassi).

Approdati in biblioteca, si tirava un sospiro di sollievo, perché gli stranieri avevano diritto di studiare nella sala di lettura più bella, comoda e prestigiosa, quella riservata agli accademici e ai pluridecorati professori emeriti, che sembravano seduti lì da almeno un secolo, sfioriti in un indistinto grigiore e fusi in un tutt'uno con la sedia, la scrivania e le pile dei libri. L'unico rumore che interrompeva la loro lettura (sempre se leggevano e non stavano in biblioteca per sfuggire alle anguste condizioni abitative) erano i sonori sputi per inumidire le dita prima di voltare la pagina e qualche sommessa russatina per un breve assopimento.

Dopo una giornata in biblioteca, intenti a districarsi nel materiale, a fare la fila per le fotocopie e a copiare a mano i libri o i saggi che non si potevano fotocopiare, si usciva all'aria aperta, sulle strade e le piazze di Mosca, ormai avvolte dalla tenebra e, agguantando lungo il percorso qualche cosa di commestibile, ci si precipitava verso uno degli innumerevoli teatri, dove, finalmente, si apriva un mondo alternativo rispetto allo squallore e alla fatica della giornata.

Breve storia del movimento dei Teatri-studio

In Russia le arti, tra cui anche e forse soprattutto un'arte pubblica come il teatro, seguono le maree alte e basse della politica. Molti dei Teatri-studio che si affermano – o escono allo scoperto – nel periodo della *perestrojka* sono il risultato di un movimento nato durante il disgelo di Chruščev, quando si allenta il controllo sulla cultura e possono manifestarsi più liberamente espressioni artistiche prima represses. Negli anni '50-'60 la forma del Teatro-studio rappresenta non solo un orientamento artistico, ma esprime una concezione del mondo non conformista, alternativa rispetto al circuito dei teatri ufficiali e con una forte carica di dissenso nei riguardi dell'establishment politico, sociale e culturale. Lo slancio ideale, che si riconosce nel valore di una riconquistata libertà, si riveste di forme timidamente innovative, volte al recupero di un passato rimasto sepolto per alcuni decenni. Sono quasi sempre iniziative senza una sede fissa, che si reggono su due pilastri: da una parte, un regista/coordinatore/direttore capace di attirare giovani e di formulare un programma artistico e, dall'altra, un collettivo che affronta sacrifici e carenze materiali con entusiasmo giovanile e una dedizione assoluta alla causa.

Con l'etichetta di Teatro-studio queste iniziative si riallacciano a una lunga tradizione che risale agli Studi, che nel primo ventennio del XX secolo operavano in alcuni dei più importanti teatri russi, per dare modo a giovani attori e registi di sperimentare idee e forme svincolate dalla prassi della scena principale. Caratteristica principale dei Teatri-studio di tutti i tempi è quella di una stretta unione tra lavoro artistico e impegno pedagogico, profuso nella cura e nell'allevamento di giovani attori.

Nel periodo successivo, che va dalla seconda metà degli anni '60 a tutti gli anni '70 e coincide in parte con il periodo della stagnazione brežneviana, i Teatri-studio attraversano una crisi, che si riflette sulla loro produzione artistica, povera di grandi novità. Si assiste a una pseudo-fioritura di collettivi che promuovono attività folkloristiche e amatoriali, ma gli studi in quanto centri di ricerca sono marginalizzati, impegnati come sono a sopravvivere senza dare troppo nell'occhio. I registi trovano altri luoghi dove continuare la propria attività, i più noti in teatri professionali, mentre le compagnie si disperdono e, se le più fortunate possono operare in qualche Casa della cultura, Palazzo dei pionieri, Club operaio, la maggioranza è costretta a una vita errabonda, esibendosi ora qui ora là o a ritirarsi in locali di fortuna, spesso disadorni scantinati con le pareti a vista, ripuliti e sistemati con la collaborazione di tutti. Le costrizioni esterne di collettivi non riconosciuti come teatri di professionisti e confinati in angusti ambienti sotterranei evidenziano letteralmente il carattere di *underground* e assecondano il desiderio di marcare l'alterità rispetto allo sfarzo degli edifici teatrali ufficiali e alle messe in scena tradizionali. Il denominatore comune di tutte queste iniziative, oltre alla scarsità di mezzi e materiali, è il

rifiuto del realismo e dello psicologismo che ispirano la poetica dei teatri ufficiali. Operando in semi-clandestinità, i Teatri-studio si rivolgono a un ristretto pubblico di appassionati e 'iniziati' con spettacoli che cercano un nuovo linguaggio scenico, spesso satirico, nel quale i testi retrocedono in secondo piano rispetto all'aspetto prettamente teatrale, mutuato da generi teatrali considerati 'minori', come il teatro musicale, il teatro popolare, il circo, ecc. In questo quindicennio è maggiore la valenza sociale dei Teatri-studio rispetto alla loro incidenza artistica (e, direi, anche politica).

La rinascita inizia a delinarsi tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, quando i Teatri-studio diventano un fenomeno pubblico di grande risonanza e si affermano personalità come Valerij Beljakovič e Mark Rozovskij, che guideranno influenti Teatri-studio e si districeranno abilmente nel ginepraio della burocrazia fino a quando, a cavallo tra il 1986 e il 1987, arriva una cesura. Alcuni influenti uomini di teatro, direttori di collettivi amatoriali,¹ si fanno promotori di un esperimento dal nome «Il Teatro-studio in regime finanziario» (Teatr-studija na chozjajstvennom porjadke), cioè di un teatro che opera senza finanziamenti pubblici. L'iniziativa è accolta dal Comitato esecutivo del Soviet di Mosca che il 10 novembre 1986 chiama in vita l'«Associazione sperimentale a contabilità economica ECO» (Èksperimental'noe chozrasčetnoe ob''edinenie ÈChO).² Gli iniziatori sono V. Beljakovič del Teatro-studio «Na Jugo-Zapade», M. Rozovskij del Teatro-studio «U Nikitskich vorot», S. Kurginjan del Teatro-studio «Na doskach», M. Ščepenko del Teatro «Na Čechove 8», V. Spesivcev del Teatro studentesco dell'Istituto dei metalli non ferrosi, tutti

¹ L'aggettivo *samodejatel'nyj*, lett. «autoattivo», non va confuso con il nostro «amatoriale» e, ancor meno, con «dilettantistico», ma designa circoli di giovani di talento che, parallelamente allo studio o dopo l'orario di lavoro, si dedicano alla loro passione per la scena, si raggruppano intorno a una personalità autorevole che ha esperienza in ambito teatrale e formano un collettivo di entusiasti, che raggiunge spesso notevoli livelli di professionalità.

² Su Ècho cfr.

https://books.google.it/books?id=MIEDF13NBoC&pg=PA473&lpg=PA473&dq=«Театр-студия+на+коллективном+подряде»&source=bl&ots=k_8N4ArtNL&sig=ACfU3U0A-1zgYl8c9TqHI0gm273wi-9SgQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKewiC5bTNI6L3AhV6RvEDHV40BjAQ6AF6BAgmEAM#v=onepage&q=«Театр-студия%20на%20коллективном%20подряде»&f=false, pp. 473-474; cfr. anche S. Vislov, *Vverch-vmiz po Gercena (Su e giù per via Herzen)*, in «Teatr» (Il teatro), 1989, n. 9, p. 16, che precisa alcuni dettagli e, a differenza dal sito, indica il 10 novembre 1986 come data di nascita di Ècho. La «contabilità economica» è un sistema che permette alle imprese una maggiore libertà nell'ambito di precise regole sulla redditività e l'autosufficienza finanziaria (autofinanziamento), che fin dalla nascita dell'Unione sovietica accompagnava i periodi di liberalizzazione. Nel giugno del 1987 il Comitato centrale del partito comunista e il Consiglio dei ministri dell'URSS emanano il Decreto n. 665 dal titolo «Il trasferimento delle imprese e delle organizzazioni dei settori dell'economia nazionale in regime di piena contabilità economica e autofinanziamento» (O perevode predprijatij i organizacii otraslej narodnogo chozajstva na polnyj chozrasčet i samofinansirovanie). Durante la *perestrojka* il termine è stato associato all'idea di libero mercato.

registi che con le loro messe in scena si erano già fatti un nome. In un secondo momento si associa a loro anche il Teatro-studio «Čelovek».

Grazie ai loro sforzi, appoggiati dall'Unione degli artisti di teatro (STD) e da altre istituzioni, il Comitato esecutivo del Soviet di Mosca il 1° gennaio 1987 emana il Decreto «Il Teatro-studio in regime collettivo» (Teatr-studija na kollektivnom porjadke), che avvia un esperimento biennale che coinvolge i Teatri-studio, autorizzandoli a operare in autonomia artistica e finanziaria. Con questo passo è eliminata la distinzione tra collettivi amatoriali, semi-professionali e professionali e si prospetta che, in caso di successo, i Teatri-studio sarebbero diventati teatri della Municipalità di Mosca, avrebbero ottenuto un finanziamento e una sede con l'implicito riconoscimento di teatro professionale. La prospettiva di avere la libertà di creare seguendo solo l'estro e l'ispirazione trova un limite nell'obbligo di autofinanziarsi, una novità per chi viene da una economia pianificata e ora deve occuparsi di attirare l'attenzione sul proprio Teatro-studio, richiamando il pubblico pagante con la pubblicità o con spettacoli di successo. Questa sorta di ufficializzazione, inserita però in un percorso predeterminato, suscita negli osservatori più attenti qualche perplessità – in seguito rivelatasi in parte giustificata – se le esigenze commerciali e mercantili non avrebbero compromesso il livello artistico. Nelle messe in scena e nella recitazione si abbandona il teatro introspettivo a favore della destrezza fisica, dei trucchi funambolici e degli effetti esteriori: vanno di moda la clownerie, la musica come elemento costante, i rumori di ogni genere, ma non più i grilli o il battito di orologi come nelle messe in scena di Stanislavskij, ma grida, spari, vetri scheggiati, ferro che batte e stride.

Negli anni della *perestrojka* i Teatri-studio proliferano come mai prima. Nel 1990, la rivista «Teatr» (Il teatro), organo del Ministero della cultura dell'URSS, dell'Unione degli scrittori dell'URSS e dell'Unione degli artisti di teatro dell'URSS, pubblica un elenco dei Teatri-studio con nome, indirizzo e spesso anche l'indicazione del regista principale, arrivando per Mosca a un totale di 163.³ Dina Goder, una delle più esperte conoscitrici del panorama teatrale russo, riporta invece stime che parlano, sempre per Mosca, di ca. 300 collettivi che si definiscono Teatro-studio e operano al di fuori del circuito ufficiale dei teatri statali.⁴

Diversi Teatri-studio che in questo periodo escono allo scoperto hanno alle spalle molti anni di attività come circoli amatoriali, spesso guidati da un uomo (più raramente da una donna) di grande esperienza che nel suo impegno aveva unito creazione artistica e lavoro pedagogico, formando

³ L'elenco, con il titolo *A skol'ko teatrov-studii v Moskve? (Ma quanti Teatri-studio ci sono a Mosca?)*, è pubblicato in «Teatr», 1990, n. 4, pp. 86-92; alle pp. 92-99 segue l'enumerazione, a cura di S. Tresser, dei nuovi teatri a Leningrado.

⁴ Il numero è indicato in D. Goder, *V čem al'ternativa? Teatr vremen perestrojki i glasnosti (Qual è l'alternativa? Il teatro ai tempi della perestrojka e della glasnost')*, in «Sovetskaja literatura», 1990, n. 5, p. 122.

attori di elevata professionalità. Dopo il 1987, la definizione di Teatro-studio diventa in molti casi fittizia, in quanto si trattava di teatri di professionisti, creati da persone già conosciute in ambito teatrale o uscite da rinomate scuole di recitazione. È, invece, giustificata per alcune poche scene innovative, piuttosto improvvisate per quanto riguarda i mezzi, ma non necessariamente di qualità artistica inferiore. Per questo motivo, è più appropriato definire la maggioranza dei Teatri-studio della fine degli anni '80-inizio anni '90 come 'indipendenti', e non come 'alternativi' per quanto riguarda la poetica e i mezzi espressivi.

La ufficializzazione, potremmo anche dire la legalizzazione dei Teatri-studio alla fine degli anni '80, si riflette soprattutto sul repertorio. Sono recuperati autori russi e stranieri messi al bando, precedentemente emarginati, repressi o ignorati. Ritornano a galla poeti dell'avanguardia storica, autori della letteratura dell'emigrazione, scrittori russi non ufficiali e autori delle letterature occidentali affiliati a correnti come l'esistenzialismo, il surrealismo, il teatro dell'assurdo.⁵

Nello stesso periodo, sulla scia dell'apertura, la cultura russa, come altre volte nella sua storia, si vede confrontata con un afflusso massiccio e indistinto di prodotti della cultura alta e bassa occidentale e, sull'onda della 'liberalizzazione', anche con l'assalto di impresari stranieri alla ricerca di spettacoli da portare all'estero. Per quanto riguarda il teatro, irrompono in contemporanea il genere del music-hall con l'austriaco *Cats*, il balletto di Harlem che con i suoi danzatori di colore stride con il biancore del balletto tradizionale, gli spettacoli shakespeariani di Peter Hall, i video delle messe in scena di Peter Brook e Peter Stein, proiettati per i membri dell'Unione degli artisti di teatro. Il numero di settembre 1989 di «Teatr» con il doppio titolo «Teatr/Theater» mostra sulla copertina il corteo dei Bread and Puppet con in primo piano un attore su trampoli in un costume a stelle e strisce, mentre all'interno della pubblicazione una sezione è riservata agli ospiti della rivista «Theater». Altri momenti di confronto si presentano durante le numerose tournée, alle quali sono invitati i Teatri-studio più in vista.

Con la liberalizzazione nell'ambito di precise regole, che è anche una sorta di 'addomesticamento', i Teatri-studio devono affrontare diverse sfide, che minacciano il loro carattere originario. La prima è probabilmente quella economica dell'iniziale autofinanziamento che comporta un fenomeno come la concorrenza, ufficialmente inesistente in URSS. La sopravvivenza dipende, in gran parte, dall'abilità di trovare finanziamenti, di battere il tamburo della pubblicità e di far parlare di sé anche attraverso rappresentazioni spettacolari se non scandalistiche per un paese che stava uscendo dalla stagnazione culturale e dal puritanesimo sovietico. La

⁵ Cfr., per es., V. Strada, *Mosca. Le avanguardie ritrovate. Metti una sera in manicomio...*, in «Corriere della sera», 25.3.1990, n. 72.

necessità di autofinanziarsi richiedeva inoltre la capacità di coinvolgere un pubblico pagante, senz'altro più numeroso dell'iniziale cerchia 'intima', raccolta nelle sedi di fortuna, ma anche con gusti ed esigenze diverse. Il risultato è la ricerca della popolarità attraverso uno stile inconfondibile, un proprio 'linguaggio', a volte eccentrico, che rischia di consolidarsi in etichetta, di diventare stereotipo.⁶ A questo si aggiunge la perdita del carattere di controcultura, di fenomeno *underground*, perché ogni espressione artistica, nel mare aperto della 'libertà', tende a smarrire il mordente della protesta che non sia quello della iconoclastia fine a sé stessa. La non-libertà politica degli anni passati è ora sostituita dalle costrizioni economiche, che nella gestione precedente, basata sull'entusiasmo di giovani non pagati, non avevano un ruolo. Infine, nel confronto con l'arte teatrale occidentale, molti Teatri-studio, rinnegando la propria tradizione autoctona, erano portati all'imitazione di 'mode' straniere, accolte dal pubblico russo con un entusiasmo che superava la semplice curiosità.

In conclusione, si può forse riassumere che i periodi della precarietà materiale e della semi-clandestinità erano quelli artisticamente più intensi e fertili, grazie a ricerche e sperimentazioni che attingevano alla tradizione dei Teatri-studio e del teatro d'avanguardia degli anni '10 e '20. Ne erano usciti spettacoli coltivati in un laboratorio sostanzialmente chiuso alle influenze esterne e basati sia sulla pronunciata sensibilità dei russi (registi, attori, pubblico) per l'elemento teatrale, sia sul materiale umano, formato dalle eccellenti scuole russe di recitazione.

Numerosi Teatri-studio sono sopravvissuti alle alte e basse maree politiche e operano ancora oggi, riproponendo molto spesso le messe in scena di maggior successo degli anni 80-'90.

I promotori dell'esperimento dei Teatri-studio in «regime collettivo»

Senza pretendere di elencarli tutti, impresa impossibile di fronte a una galassia con diverse stelle più meno fisse e una miriade di corpi celesti appannati e/o effimeri, cercherò di fare il quadro della situazione in base ad appunti presi nel 1989⁷ e ad alcuni articoli apparsi negli anni 1989-1990 nella rivista «Teatr», escludendo sia quelle imprese che, pur qualificandosi come Teatri-studio, perseguivano fini puramente commerciali con un repertorio incentrato su pièce alla moda o corrispondenti al gusto del grande pubblico, sia le iniziative senza una poetica o uno stile che li differenziassero dagli altri, sia, infine, quei fenomeni effimeri che non hanno

⁶ Una evoluzione analoga si osserva nella pittura occidentale, dove la 'sigla' personale (i 'tagli' di Fontana, i 'pettini' di Capogrossi, i 'sacchi' di Burri) era d'ostacolo all'evoluzione creativa.

⁷ Ringrazio l'attore e regista Boris Rabej, al quale devo molte informazioni, e la giornalista, studiosa di cinema e critica di teatro Dina Goder, che mi ha introdotta nel mondo dei Teatri-studio, facendomi assistere a numerose rappresentazioni.

lasciato traccia nel panorama teatrale. Si noterà che molti Teatri-studio derivano il loro nome da toponimi che si riferiscono alla localizzazione della loro sede.

Uno dei Teatri-studio più vitali, longevi e popolari è Teatr-studija «Na Jugo-Zapade» (Teatro-studio «Nello Jugo-Zapad»), situato sul Prospekt Vernadskogo nel quartiere sud-occidentale di Mosca. Fin dai primi anni agisce come uno dei principali poli di attrazione per il pubblico di amanti di un teatro che fa ampio uso di musica. Uscito da un club teatrale, diretto dal 1974 da Valerij Beljakovič, nel 1977 aveva ottenuto uno scantinato sul Prospekt Vernadskogo e aveva cominciato ad allestire spettacoli come Teatro-studio.⁸ Nel 1982, dopo il divieto della rappresentazione di *Rhinoceros* di Eugène Ionesco, lo Studio è costretto a chiudere per alcuni mesi e rischia di dover cessare l'attività. Nel 1985 lo Studio ottiene la qualifica di «Teatro del popolo», l'anno successivo diventa «Teatro professionale a contabilità economica» e nel 1991 riceverà lo status di «Teatro di stato». Dalla fine degli anni '70 all'inizio degli anni '90 il Teatro-studio «Na Jugo-Zapade» è uno dei più importanti rappresentanti del movimento dei Teatri-studio, forte di un repertorio variegato, nel quale coesistono spettacoli musicali, testi classici e contemporanei, rappresentazioni politicamente impegnate e show di puro intrattenimento, reinterpretati con soluzioni registiche originali, se non di effetto. Grazie a estese tournées di grande successo e la partecipazione a numerosi festival in Russia e all'estero, il teatro consolida la sua fama. Fin dall'inizio partecipa all'impresa Viktor Avilov, un attore autodidatta che dispiegherà il suo straordinario talento nei ruoli più disparati che spaziano dalla vecchietta in un vaudeville al personaggio di Amleto.

Una breve rassegna delle messe in scena disegna il profilo di questo Teatro-studio. Nel 1979 va in scena uno spettacolo allegro con venature di teatro dell'assurdo tratto dai primi racconti di Čechov. Nello stesso anno è la volta di tutte le opere per il teatro di Gogol' e di *Amleto*. Negli anni '80 seguono testi di autori emarginati o censurati, come *Drakon (Il drago)* di Elena Švarc, una rappresentante della cultura non-ufficiale che fino alla *perestrojka* aveva pubblicato nel *samizdat*. *Drakon* riprende una fiaba dell'Asia sud-orientale su un dragone invincibile, che trasforma in drago chiunque vuole combatterlo. Seguono *Val'purgieva noč', ili Šagi komandora (La notte di Valpurga, o i passi del commendatore)* di Viktor Erofeev, ambientato in un ospedale psichiatrico. Sono recuperati *Mol'er (Molière)*,

⁸ Un articolo circostanziato sull'ascesa e la caduta del Teatro-studio «Na Jugo-Zapade» è quello di I. Silina, *Samyye sčastlivye (I più felici / I più fortunati)*, in «Teatr/Theater», 1989, n. 9, pp. 21-26; cfr. anche <https://www.kino-teatr.ru/teatr/7/>, <https://teatr-uz.ru/teatralnye-studii-teatr-studiya-na-yugo-zapade> e https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_TEATR_NA_YUGO-ZAPADE.html.

tratto da *Kabala svjatoš* (*La cabala dei bigotti*) e *Žizn' gospodina de Mol'era* (*La vita del signor di Molière*) di Bulgakov, *Caligola* di Camus e *Rhinoceros* di Ionesco. Alla fine del 1988 va in scena la trilogia di Aleksandr Suchovokobylin *Svad'ba Krečinskogo* (*Le nozze di Krečinskij*), *Delo* (*Un affare giudiziario*), *Smert' Tarelkina* (*La morte di Tarelkin*), una «cronaca giudiziaria» di sei ore ambientata in un mondo di raggiri e corruzione, basata sull'esperienza personale dell'autore e con inevitabili accostamenti alla realtà sovietica, evocando allo stesso tempo le messe in scena mejerchol'diane della prima e dell'ultima pièce nel 1917.

Negli anni '90 è la volta di alcune delle grandi tragedie di Shakespeare (*Romeo e Giulia*, *La bisbetica domata* e *Macbeth*), di *Master i Margarita* (*Il Maestro e Margherita*) di Bulgakov, di una reinterpretazione del dramma *Na dne* (*L'albergo dei poveri / Nei bassifondi*) di Gor'kij, sottratto al realismo socialista e trasformato in un music-hall tragico, come anche di *Tre sorelle* di Čechov in un allestimento militare. Sono portati alla ribalta anche diversi testi di autori stranieri, tra cui Sartre, Cocteau, Mrozek.⁹

Il Teatro-studio, in collaborazione con il teatro giapponese TOUEN, promuove anche due interessanti esperimenti: nel 1993 produce un *Romeo e Giulietta* bilingue con i Capuleti interpretati dai giapponesi e i Montecchi affidati ai russi. Nel 2001 segue, con la stessa formula russo-giapponese, una fantasia su temi dell'*Opera da tre soldi* di Brecht.

Per caratterizzare l'accostamento di generi, forme - e mezzi espressivi - contrastanti la critica ha usato la definizione di «farsa tragica» o «tragifarsa»,¹⁰ nella quale il grottesco è affiancato all'eroico, il *balagan*, il teatro delle fiere popolari russe, coesiste con la tragedia, la tipizzazione dei caratteri si unisce ai trucchi circensi. Altri hanno parlato di uno stile «maschile» (all'inizio le donne agivano in secondo piano), imperniato su energia, vitalità, dinamismo, aggressività.¹¹ Si gioca sulla tensione e il coinvolgimento emotivo - facilitato dall'assenza di barriere tra palcoscenico e sala degli spettatori - in messe in scena senza decorazioni, ma con una densa partitura di suoni e luci, che enfatizza al massimo l'aspetto spettacolare esteriore, talora a scapito di una sostanza più profonda. Ed è proprio la scelta di abbinare momenti di approfondimento serio allo straniamento e al divertimento che per lungo tempo garantisce a questo teatro un grande numero di appassionati o fan, che non si fanno illusioni sull'indirizzo commerciale, non sperimentale, di un teatro di professionisti, un aspetto che incontra, invece, sempre più le riserve degli amanti del teatro più raffinati.

⁹ Per ulteriori dettagli sul repertorio cfr. E. Jarošević, *Moskovskij teatr na Jugo-Zapade* (*Il teatro moscovita nello Jugo-Zapad*), consultabile sul sito https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_TEATR_NA_YUGO-ZAPADE.html.

¹⁰ Cfr. Ivi.

¹¹ Ivi; cfr. anche D. Goder, *V čem al'ternativa*, cit., p. 122.

A lungo senza finanziamenti o sovvenzioni dall'esterno, il teatro riesce a riscattarsi e a sopravvivere grazie alla sua eccellenza professionale, ma il momento in cui afferma la sua libertà artistica è anche quello in cui si trasforma sempre più in impresa commerciale. Anche se con notevoli concessioni al gusto del grande pubblico, un teatro caratterizzato da un turbinio di colori, suoni, movimento e dalla straordinaria maestria degli attori ha indubbiamente una sua funzione come alternativa al grigiore della vita quotidiana e alla prassi del teatro 'colto' ufficiale. Dopo la scomparsa di Beljakovskij nel 2016, il teatro ha continuato la sua attività e gode dei favori del pubblico fino ai nostri giorni.

Teatr-studija «U Nikitskich vorot» (Teatro-studio «Ai Nikitskie vorota») è sorto nel 1983 per iniziativa del regista e drammaturgo Mark Rozovskij e, come altri Teatri-studio, poggiava su una base amatoriale.¹² Nel 1987 si trasforma in Teatro-studio professionale a «contabilità economica» e nel 1991 diventa «Teatro di stato» con una compagnia di eccellenti attori.

Rozovskij, talento poliedrico che all'attività di regista unisce quella di drammaturgo, sceneggiatore, compositore, prosatore, poeta, critico, insegnante, si era fatto un nome dalla fine degli anni '50, quando dirigeva «Naš dom» (La nostra casa), il teatro di varietà dell'Università statale di Mosca. Complice l'atmosfera del disgelo, «Naš dom» aveva compiuto un'autentica rivoluzione artistica con spettacoli pieni di novità e trovate inattese e un abbondante uso di colori, suoni e voci. Alla fine del decennio «Naš dom» era stato chiuso dalle autorità, costringendo Rozovskij a lavorare in altri ambiti. Nel periodo tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 egli riprende l'attività registica presso la Casa di cultura del personale sanitario (Dom kul'tury medrabotnikov), raccogliendo nel 1982 una nuova, assai variegata compagnia teatrale amatoriale, formata da 50 aspiranti attori, scelti tra i 250 che si erano presentati alla selezione. Per il primo spettacolo - *Doktor Čechov* (*Il dottor Čechov*) - gli attori sono divisi in gruppi, chiamati a interpretare a modo loro un racconto dello scrittore. Le caratteristiche della rappresentazione uscita da questo lavoro sono state descritte come «collage scenico» dal «carattere polistilistico».¹³ Il successo dell'esperimento è tale che il 27 marzo 1983, giorno della 'prima', è considerato la data di nascita del Teatro-studio «U Nikitskich vorot».

L'esperienza sia con il varietà, sia con il lavoro alla Casa di cultura del personale sanitario si rifletterà sullo stile delle messe in scena del Teatro-studio, che, dopo alcune rappresentazioni non particolarmente riuscite, riscuote un notevole successo con lo spettacolo del 1988 tratto dal racconto

¹² Un articolo lungo e circostanziato sulle origini, lo sviluppo, le messe in scena, le criticità del Teatro «U Nikitskich vorot» è di S. Vislov, *Vverch-vmiz po Gercena*, cit., pp. 14-20; cfr. anche <https://www.kino-teatr.ru/teatr/126/>.

¹³ Cfr. S. Vislov, *Vverch-vmiz po Gercena*, cit., p. 15.

Gambrinus di Aleksandr Kuprin nella regia di Rozovskij. il quale trasforma in music-hall la storia tragica di un violinista ebreo che suona in una bettola, il «Gambrinus» del titolo, di una città portuale. Gli oltre 30 interpreti sono impegnati in assoli strumentali, parti vocali solistiche e corali. Negli anni successivi, si susseguono soprattutto adattamenti di opere in prosa: *Roman o devočkach* (*Romanzo di ragazze*) dal racconto omonimo del poeta, attore e cantautore Vladimir Vysockij (1989); *Le anime morte* di Gogol' (1990); *Romansy s Oblomovym* (*Romanze con Oblomov*)¹⁴ da Ivan Gončarov (1992); *Ubiec* (*L'assassino*) da Dostoevskij (1993); *Dva Nabokova* (*Due Nabokov*) da Vladimir Nabokov (1994). Molti spettacoli, a cominciare da *Gambrinus*, ricevono importanti riconoscimenti e premi in festival in Russia e all'estero.

La cifra stilistica del Teatro-studio «U Nikitskich vorot», che è ancora attivo, è la musica che si esprime nel canto e nel movimento in una simbiosi di teatro drammatico e teatro musicale. Il genere dominante è il varietà o il music-hall, che si mantiene inalterato, a scapito della ricerca di nuove idee e forme.

Teatr-studija «Na doskach» (Teatro-studio «Sulle assi»), nato come Teatro-studio sperimentale sotto la guida del regista, attivista politico e politologo Sergej Kurginjan, nel 1987 rientra nell'esperimento «Il Teatro-studio in regime collettivo» e riceve lo status di «Teatro professionale».¹⁵ Gli inizi del teatro risalgono al 1971, quando Kurginjan, ancora studente di geofisica, aveva organizzato un circolo filodrammatico studentesco all'Istituto di prospezione geologica di Mosca (MGRI). Nel 1978 si era addottorato in scienze fisico-matematiche e nel 1983 aveva conseguito il diploma di regista, una doppia formazione che si rifletterà sul suo lavoro artistico. Il nome «Na doskach» rievoca il periodo 'itinerante' dello Studio, quando, più volte minacciato di chiusura, si esibiva in diversi locali e bastavano poche assi per allestire spettacoli. Il teatro, presso il quale dal 1988 lavorava sia un Laboratorio della cultura contemporanea sotto la guida del filosofo Michail Ėpštejn, sia un laboratorio musicale, diretto dal compositore Vartan Erizjan, affianca tutt'ora alla sua attività artistica quella culturale in senso largo con incontri, conferenze e dibattiti.

Prima del 1987, il repertorio si basava soprattutto su testi di autori contemporanei (Vasilij Šukšin, Jurij Bondarev, Vasilij Belov, dello stesso Kurginjan e Alfonso Sastre), ma anche classici (Puškin, Gogol', Čechov), non scritti espressamente per il teatro, sui quali il regista costruiva un metatesto di riflessioni. Notevole è la messa in scena di *Ja! (Io!)*, tratta dalla

¹⁴ In questo caso l'italiano 'romanze' è equivocabile. In russo 'romans' si riferisce al genere musicale della 'romanza'.

¹⁵ Per una analisi più approfondita cfr. L. Baženova, *Ploskost' rassmotrenija* (*La superficie piana dell'osservazione*), in «Teatr», 1989, n. 9, pp. 27-33; cfr. anche <http://na-doskah.ru/about>.

prima parte del romanzo-monologo di Dostoevskij *Memorie dal sottosuolo*. Lo spettacolo, concepito in forma di «tragifarsa», è presentato da Kurginjan per il suo diploma di regista nel 1983 ed è destinato a diventare uno dei pezzi 'forti' del repertorio. Il titolo sintetizza l'ossessiva iterazione in posizione anaforica del pronome personale *ja*, che attraversa il testo dostoevskiano come un martellante *Leitmotiv*, mentre il ruolo del narratore in prima persona è affidato a sette attori, che rappresentano schegge della coscienza lacerata e della meditazione paranoica del protagonista in una sorta di azione ritualizzata, intessuta di simboli cristiani.

La stagione del 1987 si apre con la messa in scena della tragedia *Boris Godunov* di Puškin che, nella versione originale di Kurginjan e del suo collettivo, durava cinque ore, man mano ridotte. L'interpretazione del regista, accolta con pareri discordanti dalla critica, immerge l'opera puškiniana in una diffusa atmosfera arcaizzante, intessuta di una densa simbologia religiosa, che si ispira alle stampe popolari medievali e alla pittura di icone. Elementi onirici e suggestioni psicanalitiche si alternano a momenti parodistico-dissacratori, a scene grottesche, accompagnate da una orchestra e a monologhi beffardi, sottolineati dallo stridore di violini e dallo strepito di un contrabbasso.

Seguono spettacoli su questioni di attualità: del 1988 è *Kompensacija* (*La compensazione*) di Kurginjan, il quale usa materiali di ricerche psicologiche, condotte nella regione della catastrofe di Černobyl'; nel 1990 è la volta di *Stenogramma*, una «profezia in cinque sogni» su materiali del XV congresso del Partito comunista di tutta l'Unione (bolscevico), tenutosi nel 1927, durante il quale si sancisce la sconfitta dell'opposizione di destra e di sinistra a Stalin; nel 1991 va in scena *Kon' voronov* (*Il destriero nero*) dal racconto omonimo di Boris Savinkov, rivoluzionario, terrorista, emigrato, fiero oppositore dei bolscevichi, il quale, dopo una vita avventurosa, muore in circostanze poco chiare nel famigerato carcere della Lubjanka di Mosca. *Kon' voronov*, che l'autore firma con lo pseudonimo V. Ropšin, è un racconto scritto nell'emigrazione, basato su esperienze personali e racconti di altri sulla lotta contro i bolscevichi; nel 1992 segue *Boj* (*La battaglia*) dal racconto *Il messicano* di Jack London e, poco dopo, *Amleto* in una interpretazione moderna.

Per i generi coltivati dal teatro «Na doskach» sono state usate definizioni come «liturgia del fatto», «mistero» e «tragifarsa»,¹⁶ mentre lo stile, che oscilla tra rigore formale e soluzioni bizzarre, tra freddo ragionamento e cedimenti a situazioni che si svolgono come in trance, si distingue programmaticamente da quello degli altri Teatri-studio dell'epoca: è un teatro intellettuale, per non dire celebrare, che non fa concessioni ai sensi. È un teatro di introspezione, che non cerca l'intrattenimento o lo svago, ma vuole coinvolgere il pubblico in riflessioni stimulate dai testi. È anche, per

¹⁶ L. Baženova, *Ploskost' rassmotrenija*, cit., p. 28.

certi aspetti, un teatro ermetico o criptico, perché lascia allo spettatore il compito di decifrare abbinamenti insoliti, complesse ritualizzazioni e simbologie recondite, che spaziano dalla religione alla psicanalisi e si esprimono in sogni, reminiscenze, riflessioni morali, filosofiche e metafisiche. Al centro dell'interesse del regista è l'indagine sulla coscienza - e il subconscio - individuale, la vita dell'anima umana soprattutto in condizioni avverse.

Di conseguenza, i mezzi espressivi sono improntati all'ascetismo, lontano da ogni illusionismo, già implicito nel nome «Na doskach»: il palcoscenico poco profondo ha un fondale di panno nero, davanti al quale si stagliano gli interpreti in costumi scuri o neri che lasciano scoperti solo i volti, le mani, qualche avambraccio. Più che corpi in carne e ossa, gli attori sembrano sagome o ombre bidimensionali, inserite in un'atmosfera onirica, evocata con ritmi rallentati, luce soffusa, suoni distorti. Gli interpreti di volta in volta assumono pose significative, si muovono in maniera innaturale, ipnotica, ora al rallentatore, ora precipitosamente, e adottano una dizione cadenzata.

Anche gli accessori di scena sono ridotti al minimo e si limitano a qualche sedia o a una fila di leggi bianchi. La musica, essenziale in molti Teatr-studio dell'epoca, è quasi assente ed è ammessa, soprattutto nelle prime realizzazioni, solo in forma di intermezzo con una canzone che sottolinea un momento lirico o fa da sottofondo illustrativo. Nel suo lavoro Kurginjan richiede agli attori la piena padronanza della psicotecnica e agli spettatori, meglio, agli 'iniziati', una notevole preparazione intellettuale. Il teatro «Na doskach» ha tratti che lo imparentano con l'espressionismo e l'avanguardia e fa trasparire sia l'influenza della scuola di Vachtangov, nella cui tradizione si erano formati diversi attori della compagnia, sia qualche affinità con il parateatro di Grotovskij.

Spesso allo spettacolo vero e proprio segue una discussione finale con il pubblico per approfondire i problemi esistenziali e filosofici, ma anche sociali e politici, posti dai testi e dalla loro complessa interpretazione.

Sono numerose le critiche poco generose nei riguardi del Teatro-studio «Na doskach», ma esiste anche chi ne è un sincero ammiratore.

Sempre nel 1987 nasce ufficialmente «Kamernaja scena» («Scena da camera»), che lavora sotto la guida dell'attore, regista e scenografo Michail Ščepenko, anche lui con alle spalle una lunga e variegata carriera insieme a diversi collettivi teatrali amatoriali. Aveva iniziato la sua attività teatrale negli anni '70 con il gruppo teatrale dell'Istituto chimico-tecnologico di Mosca, continuando poi con il Teatr-studija «Na Ulice Čechova 8» (Teatro-studio «In Via Čechov 8»), nato nel 1980.¹⁷ Dopo estese tournée per l'URSS e ottenuto lo status di «Teatro professionale» con il nome di «Kamernaja

¹⁷ Cfr. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/254/>.

scena», il Teatro-studio si sposta in una sede più spaziosa, pur conservando il carattere 'da camera'. Non interrompe le tournées, che ora lo portano a partecipare a diversi festival all'estero, soprattutto in Italia.

Le messe in scena con la regia e spesso anche con la scenografia di Ščepenko privilegiano un repertorio incentrato, soprattutto nei primi anni, su testi di scrittori russi del tempo, tra cui Marija Arbatova, Aleksandr Vampilov, Alla Sokolova. Un atto di coraggio per l'epoca è quello di proporre, nel 1990, un anno prima della messa in scena da parte del più famoso teatro «Na doskach», *Kon' voronoj (Il destriero nero)* di Boris Savinkov, un racconto che tematizza la lotta tra bianchi e rossi di un autore che riunisce in sé i tabù della Russia sovietica (attività politica nel governo provvisorio di Kerenskij, emigrazione, lotta contro i bolscevichi, morte misteriosa in un carcere sovietico).

Lo stile degli spettacoli di Ščepenko, che si ispira ai principi della scuola di Vachtangov e potrebbe essere definito come «esistenzialismo tragico», si caratterizza per le forme sperimentali compenstrate di psicologismo con una vena umanistica e religiosa. Il livello delle rappresentazioni non supera la media e il giudizio della critica del tempo non è entusiasta.

Il Teatro-studio è tuttora attivo con il nome «Teatr ruskoj dramy» (Teatro del dramma russo).

«Čelovek» («Uomo») è stato fondato nel 1974 per iniziativa della regista Ljudmila Roškovan, che fin dall'inizio privilegiava autori contemporanei e per le messe in scena si avvaleva della collaborazione di altri registi, tra i quali emergeranno Roman Kozak e Sergej Ženovač.¹⁸ Dopo lunghe vicissitudini, nel 1987 il teatro, insieme al riconoscimento ufficiale, ottiene una propria sede.

Negli anni precedenti, dal 1976 al 1983, erano andati in scena, tra l'altro, *Vladimir Majakovskij*, una composizione scenica su versi e materiali biografici del poeta; una serata con atti unici di autori polacchi (Slawomir Mrozek, Tadeusz Różewicz); *Rekviem dlja gubnoj garmoniki (Requiem per un'armonica a bocca)* dello scrittore estone Enn Vetemaa, tutti nella regia di L. Roškovan e tutti vietati dalla censura. La messa in scena, nel 1983, di *Emigranti* di Slawomir Mrozek con la osannata regia di Michail Mokeev catapultano lo Studio sotto i riflettori dell'attenzione pubblica, consacrandone la fama. La pièce, che fin dal titolo tratta temi all'epoca proibiti, vale al Teatro-studio la chiusura, costringendolo a continuare la sua esistenza in semi-clandestinità come teatro *underground* per pochi 'iniziati'.

Il riscatto inizia nel 1986 con l'atto unico *Činzano (Cinzano)* di Ljudmila Petruševskaja nella regia di R. Kozak, che al tempo ha fatto furore. La pièce mette in scena tre personaggi maschili che, dopo copiose bevute di

¹⁸ Cfr. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/59/>.

Cinzano, si abbandonano alle loro tristi considerazioni sulla vita, le difficoltà e i fallimenti personali, trovando brevi attimi di consolazione nei ricordi dell'infanzia e nel tentativo di ripeterne i giochi.

Dopo il riconoscimento ufficiale del teatro, il repertorio continua a essere ricco di novità e variegato nella scelta dei testi, alternando opere di autori e autrici contemporanei a testi dell'avanguardia storica. Negli anni 1988-1992 si susseguono *Pannočka* di Nina Sadur per uno «spettacolo dei contrasti» su motivi del racconto *Vij* di Gogol', realizzato da S. Ženovač; *Elizaveta Bam na Elke u Ivanovyh* (*Elisaveta Bam a Natale in casa Ivanov*) con la regia di R. Kozak. Definito nel programma di sala come «music-hall dell'assurdo», è un pastiche di due pièce dei poeti Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij, affiliati all'Obèrju, un movimento poetico del *non-sense*, surreale, degli anni '20, bandito in epoca di 'realismo socialista'; *Woyzeck* di Georg Büchner, portato in scena dal regista polacco Tadeusz Bradeck; *Illjuzija* da *l'illusion comique* di Pierre Corneille, realizzato da S. Ženovač; *Striptease* di Mrozek con la regia di L. Roškovan e, sempre di Mrozek, *Giorno d'estate*, allestito dalla regista svedese Maria Frid.

Nel corso degli anni, «Čelovek», grazie alla scelta dei testi, alle regie e, soprattutto, alla recitazione straordinaria degli attori, supera gli altri Teatri-studio in popolarità. Con il successo degli spettacoli arrivano estese tournée in molti paesi europei e negli USA.

Assumendo il nome Moskovskij dramatičeskij teatr «Čelovek» (Teatro drammatico di Mosca «Čelovek»), la compagnia continua la sua attività anche dopo la scomparsa, nel 2020, di Ljudmila Roškovan.

Altri Teatri-studio che partecipano all'esperimento del «regime collettivo»

Il 1987 segna l'anno di svolta per molti altri Teatri-studio che intraprendono la strada della gestione in «regime collettivo» per trasformarsi da compagnia 'amatoriale' in teatro professionale.

Teatr-studija pod rukovodstvom Olega Tabakova (Teatro-studio diretto da Oleg Tabakov), chiamato familiarmente «Tabakerka» (Tabacchiera), negli anni della *perestrojka* gode di una grande popolarità di pubblico, mentre la critica lo considera un teatro professionale tra altri, privo ormai delle caratteristiche di 'studio'.¹⁹ Oleg Tabakov, che all'attività artistica affiancava sempre anche quella pedagogica, nel 1973, insieme ad alcuni sodali, aveva organizzato un circolo drammatico, scegliendo 49 giovani tra 3.500 aspiranti e offrendo loro una formazione artistico-culturale completa con lezioni di storia dell'arte universale, storia del teatro russo, movimento

¹⁹ Cfr. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/66/>.

scenico, plastica.²⁰ Aveva così sfornato una generazione di straordinari attori con i quali aveva costituito una prima compagnia, che nel 1977 aveva ottenuto uno scantinato abbandonato in un caseggiato di Via Čaplygin, una ex-carbonaia, alla cui ripulitura e ristrutturazione aveva partecipato tutto il collettivo. Nonostante il successo degli spettacoli che la compagnia riscuoteva sia in Russia sia all'estero, il circolo non era riuscito a farsi riconoscere la qualifica di teatro professionale e nel 1979 era stato costretto a interrompere l'attività, che continuava a notte fonda, dopo i turni di lavoro, in forma semi-clandestina. Nel 1982 Tabakov riprende il lavoro con un nuovo gruppo di aspiranti attori e nel 1987, accogliendo come uno dei primi le possibilità offerte dal Decreto sui Teatri-studio, apre il suo teatro al pubblico con una serie di messe in scena, nelle quali assume la regia e recita anche come attore. Si alternano pièce di autori russi del tempo (Jurij Poljakov, Aleksandr Galin), a opere di autori stranieri e di scrittori russi riscoperti, come *L'allodola* di Jean Anouilh, *Poluumnyj Žurden (Il semifolle Jourdain)*, adattamento di Michail Bulgakov di *Le Bourgeois gentilhomme*, e *Biloxi-blues* di Marvin Neil Simon, ai quali nel 1990 segue *Obyknoennaja istorija (Una storia comune)* di Viktor Rozov, tratto dal romanzo omonimo di Ivan Gončarov.

Pochi anni dopo, anche grazie al successo delle messe in scena, il Teatro-studio, che ormai è uno 'studio' solo di nome, avrà sostanziosi finanziamenti e diventerà uno dei teatri più popolari di Mosca, tutt'ora attivo anche dopo la scomparsa, nel 2018, del fondatore.

Agli antipodi si colloca Studija «Teatr» (Studio «Teatro»), fondato nel 1978 dall'attore, regista e insegnante Aleksej Levinskij, che lavorava anche in altri teatri. Lo Studio «Teatr» rifiuta tutto quel che caratterizza la maggior parte dei Teatri-studio dopo la svolta del 1987 ed è uno dei pochi, se non l'unico, a conservare le caratteristiche originarie di 'studio' sperimentale, che non rinuncia alla combinazione di ricerca teatrale e impegno didattico. Per una sua scelta di principio non ha finanziamenti, non cede a tentazioni commerciali o mercantili, non sponsorizza eventi che attirano l'attenzione del pubblico (concerti rock, scandali, ecc.), continua a impegnare attori non professionisti che non sono pagati.²¹ Non disponendo di una propria sede, si appoggia a varie organizzazioni, destinando il ricavato dei biglietti alle spese per le decorazioni, i pochi oggetti di scena, i costumi. È un teatro concentrato su sé stesso e sulle proprie ricerche, che sembra non aver bisogno nemmeno degli spettatori, ai quali si nega ogni coinvolgimento

²⁰ Nel linguaggio delle arti sceniche la parola russa 'plastika' (plastica) definisce l'arte dei movimenti ritmici del corpo.

²¹ Cfr. D. Goder, *Studija otbiraet svoich (Lo Studio seleziona quelli che gli sono affini)*, in «Teatr», 1989, n. 9, pp. 39-46.

emotivo, richiedendo invece un notevole sforzo intellettuale. È un teatro per pochi entusiasti tra gli attori e pochi estimatori tra gli spettatori.

Per il pubblico «Teatr» nasce nel 1979 con lo spettacolo *Amleto*, realizzato da Levinskij nel ruolo di regista e protagonista con un gruppo semi-professionale di studenti. Lo stile asciutto, essenziale della messa in scena, l'assenza di emozioni, la recitazione monocorde preconizzano lo stile futuro del teatro.

Il primo successo arriva nel 1982 con *Lodka (La barca)*, dramma popolare russo, realizzato in uno stile volutamente arcaizzante, senza nessun tentativo di attualizzazione, e con il ricorso a un impasto di vari generi – e stereotipi – del folklore russo e a personaggi tipizzati, tra cui una vecchietta e un vecchietto trasformati in pupazzi del teatro di marionette. La seconda parte dello spettacolo porta in scena *Paket (Il pacco)* di Aleksej Panteleev. Il protagonista è un soldato dell'armata rossa che veste i panni di un personaggio del folklore russo, mentre quattro attori, scambiandosi cappelli e cappotti, assumono man mano tutti i ruoli. Nel 1983 arriva un salto nella contemporaneità con *Aspettando Godot* di Beckett. Il 1985 è dedicato a Dostoevskij con lo spettacolo *Zapiski odnogo lica (Appunti di una sola persona)*, che nella prima parte porta in scena *Bobok* e nella seconda *Čert (Il diavolo)*, un frammento da *I fratelli Karamazov*. Per la recitazione Levinskij ricorre alla formula a lui cara del mono-spettacolo, interpretando i due ruoli di Ivan Karamazov e di un Diavolo goffo e ridicolo su un palcoscenico nudo con due sedie. Il secondo mono-spettacolo tratto da Dostoevskij, *Sceny iz romana Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» (Scene dal romanzo di Dostoevskij «Delitto e castigo»)*, va incontro a un fiasco ed è tolto dal repertorio.

Un anno particolarmente fertile è il 1989. Va in scena *Monsieur Verdoux* da Charles Chaplin, una «commedia di assassini», privata della comicità e sviluppata come un giallo. Lo spettacolo, montato come un film, prevede non solo la recita del testo, ma anche la lettura delle didascalie. Dello stesso anno sono le «scene dal romanzo» *Priglašenje na kazn' (Invito a una decapitazione)* di Vladimir Nabokov e *Opera da tre soldi* di Brecht/Weill, intesa come opera corale, collettiva, con un impianto che ricorda il teatro di strada: su un lato del palcoscenico sono disposte le file con le sedie per gli spettatori, su quello opposto le file con le sedie degli attori, tutti vestiti allo stesso modo. Al centro sono sistemate due impalcature, arrangiate a seconda delle esigenze.

Chiude la serie degli spettacoli andati in scena nel periodo della *perestrojka* il mono-spettacolo beckettiano del 1990 dal titolo *Zvuk šagov (Rumore di passi)*, tratto da *Krapp's Last Tape* e *Footfalls* e chiuso con *Razvojzka (Scioglimento)*. La performance inizia con *L'ultimo nastro di Krapp* che si svolge in una dimensione immaginaria su una scena vuota, se si eccettuano il pianista e una sedia. Levinskij, seduto sulla sedia, interpreta il doppio

ruolo di Krapp giovane e Krapp vecchio, limitandosi sostanzialmente a leggere le didascalie. In *Footfalls* una donna cammina avanti e indietro lungo una impalcatura, misurandola con passi cadenzati, accompagnati dal ritmo delle parole. *Razvojaza* della durata di cinque minuti è una parodia del teatro, delle sue convenzioni e rituali. Appaiono in scena un attore principale, visto come un fantoccio senza volontà, e un regista (Levinskij) nelle vesti di un arrogante e dispotico direttore di scena.

«Teatr» è un teatro 'povero', addirittura spoglio in senso letterale, nel quale le risorse umane e materiali sono ridotte al minimo. Se nel Teatro «Nikitsie vorota» sono impegnate 120 persone, qui sono 20, e se ai «Nikitskie vorota», dopo sette anni, sono ancora attivi quattro attori del primo contingente, qui gli attori attraverso gli anni sono rimasti gli stessi.²² Altrettanto scarni sono i mezzi espressivi di un teatro, la cui la dominante stilistica è l'essenzialità, la laconicità, un distacco quasi austero: su un palcoscenico disadorno, gli avvenimenti sono evocati con gesti espressivi e minime modulazioni della voce di pochi interpreti. Rinunciando a ogni elemento superfluo, le azioni sono rappresentate senza ricorrere agli oggetti che sarebbero necessari per esplicitarle e senza i rumori che illustrerebbero gli accadimenti mimati.

Nel teatro di Levinskij, il cui repertorio è piuttosto eterogeneo, per non dire eclettico, il primato è assegnato a un testo non necessariamente scritto per il teatro e letto insieme alle didascalie. La recitazione asciutta degli attori non mira tanto a interpretare o rappresentare i personaggi quanto a fornire un racconto su di essi e sugli avvenimenti, a 'riferire' il testo, ricorrendo alle strategie del teatro convenzionale. In questo teatro è bandita la verosimiglianza, ma si rifugge anche dalla 'spettacolarità' e, in un certo senso, dalla 'teatralità' ostentata. Evocando gli eventi con pochi scarni accenni, riducendo gli arredi scenici al minimo, si crea un effetto di straniamento che richiede allo spettatore uno sforzo interpretativo supplementare. Il teatro non si preoccupa, infatti, di popolarizzare le proprie messe in scena aspre, non fa concessioni alle esigenze o al gusto del pubblico, ma lo sfida intellettualmente, senza coinvolgerne i sensi o le emozioni. È un teatro riflessivo, 'introspettivo', realizzato da pochi attori e destinato a pochi spettatori.

Moskvoskij molodežnyj teatr-studija «Na Krasnoj Presne» (Teatro giovanile di Mosca «Sulla Krasnaja Presnja»), anche Teatr «Okolo doma Stanislavskogo» (Teatro «Nei pressi della casa di Stanislavskij»), fondato nel 1977 dall'attore e regista Vjačeslav Spesivcev, dal 1987 è diretto da Jurij Pogrebničko, un attore e regista proveniente, come Spesivcev, dal celebre Teatro alla Taganka, il quale imprime al Teatro «Na Krasnoj Presne» il suo stile inconfondibile, duro, aspro, antipoetico, e trasforma un teatro di

²² Ivi., p. 39.

giovani in un collettivo sempre più professionale, che con la 'ufficializzazione' e le relative garanzie (un teatro, sussidi, stipendi) perde, come altri Teatri-studio, il carattere originario di laboratorio sperimentale. In questa forma il Teatro «Na Krasnoj presne» è tutt'ora attivo.²³

Le messe in scena più celebri, realizzate in simbiosi con gli attori e, soprattutto, con il geniale scenografo Jurij Kononenko, sono tratte dal repertorio teatrale classico, ma sono 'straniate', 'de-poeticizzate' da un nuovo titolo, facendo trasparire analogie con la realtà del vissuto russo e sovietico. Il testo 'canonico' è depotenziato a una sorta di canovaccio, nel quale si intrecciano fatti dell'attualità, evocando nel pubblico russo sciami di ricordi e associazioni.

Si inizia nel 1987 con *Otčego zastrelilsja Konstantin* (*Perché si è sparato Konstantin*) dal *Gabbiano* di Čechov, uno spettacolo che, sotto l'epigrafe «siamo caduti nel laccio» tratta dal Terzo atto della pièce, è interpretato in chiave trivial-farsesca e nel 1993 avrà una nuova edizione con il titolo *Vot tebe teatr... i dal'se pustoe prostranstvo* (*Ed eccoti il teatro... e più in là uno spazio vuoto*). È un *Gabbiano* svilito, triste e brutto, in cui lo stesso gabbiano è un grasso uccello impagliato. I personaggi, in abiti dimessi, sono immiseriti, involgariti, ma proprio per questo appaiono autentici, anche con riferimenti al vissuto del pubblico. Vagano per la scena all'inseguimento di un sogno ormai svanito e non potrebbe essere più grande il contrasto tra le loro aspirazioni e lo squallore di una realtà molto simile a quella sovietica, alla quale si accenna con una lattina adibita a posacenere pieno di mozziconi di sigarette, un trogolo di zinco, vestiti stinti.

L'anno successivo è la volta di *Ja igraju na tancach i pochoronach* (*Io suono per danze e funerali*) dalla commedia di Aleksandr Vampilov *Staršij syn* (*Il figlio maggiore*), che ruota intorno al problema dell'inganno. L'azione scenica della pièce, che si richiama al primo titolo, *Predmest'e* (*Sobborgo*), della commedia, è trasferita nella desolazione della periferia di una grande città di provincia nella regione di Magadan, una regione legata all'universo concentrazionario del GULag. Questa volta l'epigrafe recita:

Qualunque cosa si dica, ma la vita è sempre più saggia di tutti noi che viviamo e facciamo i sapientoni. Sì-sì, la vita è giusta e misericordiosa. Costringerà gli eroi a dubitare e consolerà quelli che hanno fatto poco e perfino coloro che non hanno fatto nulla, ma hanno vissuto con il cuore puro.²⁴

In accordo con l'ambientazione, lungo il palcoscenico si snoda di tanto in tanto una fila di comparse, che indossano indumenti da campo di prigionia

²³ Per una descrizione più dettagliata cfr. A. Solnceva, *V zaščitu sub''ektivnosti* (*In difesa della soggettività*), in «Teatr», 1989, n. 9, pp. 33-38; cfr. anche <https://www.kino-teatr.ru/teatr/88/>.

²⁴ Cit. da A. Solnceva, *V zaščitu sub''ektivnosti*, cit., p. 36.

(giacche imbottite, grigi cappelli di stoffa con paraorecchie). I protagonisti, più che ad abitanti, somigliano a ex-internati, che sognano un po' di felicità e qualche attimo di amore, che sembrerebbe personificato nelle donne in goffi abiti da sera. Il contrasto è stridente, l'illusione penosa, e la mancanza di una via d'uscita è simboleggiata dall'unica porta che si apre su una parete. L'atmosfera di cupa disperazione è familiare al pubblico russo, che agevolmente decifra ricordi e associazioni.

Sempre nel 1988 segue la terza pièce della serie sul tema del fato inesorabile con *Nužna tragičeskaja aktrisa* (*C'è bisogno di un'attrice drammatica*) dalla commedia di intrighi e imbrogli *Les* (La foresta) del drammaturgo ottocentesco Aleksandr Ostrovskij. Anche questa volta Pogrebničko sceglie una ambientazione che ricorda un lager, le comparse portano indumenti da ex-reclusi. Alla fine gli interpreti, quasi tutti maschi, sono rinchiusi dietro una parete di assi di legno che potrebbe alludere a una baracca o a un vagone ferroviario, e si congedano dal pubblico con la canzone del cantautore Vladimir Vysockij «*Net, rebjata, vse ne tak, vse ne tak, kak nado...*» (No, ragazzi, tutto non è così, non è così come dovrebbe essere...). Il terrore reale che pervade l'esistenza di chi è confinato nella 'zona' coinvolge a livello metaforico anche il pubblico, costretto in una sala con non più di 100 posti.

Una nota nuova sul tema arriva nel 1990 con *Včera nastupilo vnezapno* (*Lo ieri è arrivato all'improvviso*) tratto da *Winnie Pooh*, uno «spettacolo per adulti dalla fiaba *Winnie Pooh*», ambientato in una clinica psichiatrica che somiglia a una prigione, trasformando un soggetto lieve in una tragedia, che fa sorgere qualche associazione con il racconto *La corsia n. 6* di Čechov. Il piccolo palcoscenico è delimitato da un muro di fondo di mattoni imbiancati a calce con vistosi buchi e fori neri. Al muro è accostato un pezzo di rotaia con uno strano carrello e nell'angolo di destra, sopra le teste degli attori, sporge un blocco di pietra con il bassorilievo di una figura di Buddha in atteggiamento di preghiera o meditazione. Sulla parete a destra, immersa nell'oscurità, si intuisce un passaggio, nel quale si perde la rotaia. Accanto, appesi nel vuoto, pendono tre stracci, sotto i quali si aprono tre medaglioni ovali con le effigi dei Beatles (manca John Lennon, morto nel 1980), dalle cui musiche è tratto l'accompagnamento di qualche passo lirico-malinconico.

Nel 1991 Pogrebničko torna a Čechov, riprendendo una sua messa in scena al Teatro alla Taganka. In *Tre sorelle* dal sottotitolo «*Ja vas ne pomnju sobstvenno...*» (A dire il vero, non vi ricordo...) le sorelle sono sei e, in uno stretto intreccio tra passato e presente, trascinano la loro vita, senza viverla. L'accompagnamento musicale si serve di romanze sull'atavica tristezza russa, di canti delle guardie bianche e di musiche zigane, che aprono brevi schiarite in destini amari.

Il tema principale intorno al quale ruotano soprattutto le prime messe in scena di Pogrebničko è quello dei sogni che cozzano contro la realtà, la disillusione e la delusione, la violenza e il terrore, sottolineati dall'angusta sala degli spettatori. L'atmosfera delle rappresentazioni, nelle quali hanno un ruolo importante gli inserti musicali – brani di cantautori russi, canzoni dei Beatles, ma anche citazioni shakespeariane – è cupa, angosciata, a tratti claustrofobica.

Moskovskij Teatr-studija «Na Spartakovskoj ploščadi» (Teatro-studio di Mosca «In Piazza Spartakovskij», la piazza intitolata a Spartaco) è fondato nel 1987 dalla regista Svetlana Vragova con il nome di Moskovskij éksperimental'nyj molodežnyj teatr-studija (Teatro-studio sperimentale giovanile di Mosca) e nel 1988 assume il nome di Moskovskij Teatr-studija «Na Spartakovskoj ploščadi».²⁵ Agli esordi, gli attori sono giovani appena diplomati all'Istituto teatrale superiore «M.S. Ščepkin», la più antica scuola di arti dello spettacolo della Russia.

Il Teatro-studio si presenta al pubblico nel 1988 con *Dorogaja Elena Sergeevna (Cara Elena Sergeevna)* di Ljudmila Razumovskaja, una delle scrittrici di opere per il teatro più importanti del periodo della *perestrojka*. La pièce è ambientata nella monocamera di Elena Sergeevna, una insegnante, la quale è messa alle strette da quattro suoi allievi, venuti con il pretesto di farle gli auguri di compleanno e, in realtà, per sottrarle i compiti andati male. Si crea un'atmosfera claustrofobica di aggressioni e violenza, che evoca situazioni più gravi, temute da ogni cittadino sovietico. Lo spettacolo riscuote grande successo: nel 1989 va in tournée in Jugoslavia per partecipare al festival «La *perestrojka* in URSS» e l'anno successivo è portato negli USA.

Nel 1989 la fama di Moskovskij Teatr-studija «Na Spartakovskoj ploščadi» si consolida – anche grazie a diversi premi al Festival di Lefortovo (del quale parleremo in seguito) – con la messa in scena di *Raspljuevskie veselye dni (Gli allegri giorni di Raspljuev)*, tratto dalla commedia *Smert' Tarelkina* (La morte di Tarelkin) dell'autore ottocentesco Aleksandr Suchovo-Kobylin e definito nel programma di sala come «commedia-scherzo». L'orientamento stilistico di questa come di altre messe in scena, che nelle intenzioni si presentano come avanguardistiche, è piuttosto eclettico e oscilla tra grottesco e realismo.

La critica del tempo imputa alla regista di non aver portato a grandi scoperte, pur riconoscendo al teatro il merito, grazie all'eccellenza degli attori e alla presa della regista sulla compagnia, di mantenersi a galla nelle acque agitate dei Teatri-studio.²⁶ Nel 1993 il teatro cambia nuovamente nome e diventa Moskovskij dramatičeskij teatr «Модернъ» (Teatro

²⁵ Cfr. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/52/>.

²⁶ Cfr. D. Goder, *V čem al'ternativa?*, op. cit., p. 122.

drammatico di Mosca «Modern''») con l'uso del segno duro alla fine della parola, una scelta che, negli anni '90 del XX secolo, implica un chiaro richiamo alla cultura di inizio '900 e all'orientamento stilistico allora dominante, che in Russia va sotto l'etichetta di 'modernismo' ed è equiparabile allo *Jugendstil*. Tolta la grafia vecchio stile, venuta a cadere con la riforma dell'ortografia del 1918, e facendo diventare *modern''* semplicemente *modern*, il Teatro «Modern» è attivo fino ai nostri giorni.

L'esperimento di «Tvorčeskie masterskie»

Un caso interessante è quello di Vserossijskoe ob''edinenie «Tvorčeskie masterskie» pri STD RSFSR (Associazione panrusa «Laboratori creativi» presso l'Unione degli artisti di teatro della RSFSR), fondato nel 1988 da un gruppo di giovani attori, registi, artisti e critici teatrali.²⁷ Fin dall'inizio «Tvorčeskie masterskie» hanno una fisionomia del tutto particolare nel panorama teatrale della Russia. Concepiti come consorzio su basi commerciali e dotate di un discreto capitale iniziale, «Tvorčeskie masterskie» intendono ritagliarsi il ruolo di una sorta di mecenate. In questa veste offrivano una piazza a una giovane generazione di registi con una propria compagnia e idee innovative, che operavano fuori dal circuito dei teatri ufficiali, garantendo loro una serie di opportunità: la rappresentazione delle loro creazioni, un sussidio per l'acquisto del testo della pièce da mettere in scena, la disponibilità di un locale, il pagamento delle prove, la promozione pubblicitaria, la realizzazione scenica e la vendita degli spettacoli con la prospettiva di potersi poi mettere in proprio. La scelta delle compagnie da promuovere e sovvenzionare era l'esito di una discussione aperta, libera e democratica su idee e principi estetici, con l'intento di promuovere una nuova avanguardia in opposizione al teatro ufficiale e all'ormai obsoleto realismo.

Attraverso la denominazione «Tvorčeskie masterskie» l'iniziativa stabiliva anche un legame con Vsevolod Mejerchol'd, che aveva introdotto il concetto di atelier o laboratorio nel vocabolario e nella prassi teatrale, e nel 1990, su proposta della Commissione per il retaggio artistico di Mejerchol'd e con l'appoggio della Direzione dell'Unione degli artisti di teatro della RSFSR, presso l'Associazione è istituito il Centro «Vs. Mejerchol'd».²⁸

I primi spettacoli, più di venti produzioni, realizzate da registi o gruppi fino a quel momento non in primo piano, vanno in scena nella Sala piccola

²⁷ Un'ampia trattazione è di N. Kaz'mina, *VOTM - vot vam! (Ecco a voi il VOTM!)*, in «Teatr», 1989, n. 11, p. 67-85. VOTM sta per Vserossijskoe ob''edinenie «Tvorčeskie masterskie» (Associazione panrusa «Laboratori creativi»); cfr. anche <https://www.kino-teatr.ru/teatr/history/9-24/73/>; cfr. anche «Teatral'naja žizn'» (La vita dei teatri), 1988, n. 5, sulla la genesi di «Tvorčeskie masterskie» da un forum di giovani artisti, svoltosi alla fine del 1987 sotto l'egida del Comitato moscovita del Komsomol, e «Teatral'naja žizn'», 1988, n. 2, sugli obiettivi di «Tvorčeskie masterskie».

²⁸ Cfr. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/343/>.

della Casa della cultura «S.M. Zuev», uno stabile in stile costruttivista, edificato negli anni 1927-1929 sulla base del progetto di Il'ja Golosov per un Club operaio e intitolato al fabbro Zuev, il cui nome è legato alla rivoluzione del 1905. All'esperimento, che per alcuni anni si regge sui finanziamenti dei fondatori, che perseguono l'idea di un teatro libero, innovativo e indipendente, non è concessa lunga vita. Complici la gravissima crisi economica del paese e un conflitto tra «Tvorčeskie masterskie» e l'Unione degli artisti di teatro, condito di scandali, intrighi, faide interne e dicerie, ma anche di dimissioni, proteste, scioperi, nel 1995 l'Associazione è costretta a cessare le attività nella forma originaria, non senza aver formato una serie di artisti. Nel 1997 «Tvorčeskie masterskie» passano a una gestione commerciale, che invita o compra produzioni già pronte, decisione che comporta inevitabilmente la perdita del carattere originario e non tarda a riflettersi sulla qualità.

Nel periodo aureo, l'Associazione sponsorizza la messa in scena di spettacoli sparsi, ma appoggia pure alcuni collettivi, il più attivo e innovativo è «Čet-Nečet» («Pari e Dispari»), che lavora dal 1988 al 1993 ed è noto anche come Gruppo di Aleksandr Ponomarëv, un regista che si era fatto conoscere per le sue messe in scena in altri teatri moscoviti e si farà presto un nome per i suoi spettacoli su testi di autori dell'avanguardia russa degli anni '10-'20. I suoi allestimenti si distinguono per la 'spettacolarità', la fantasmagoria e il ritmo frenetico, puntando all'eccentrico con cascate di trucchi, giochi di prestigio, giocolerie e clownerie.

Subito dopo l'istituzione del gruppo, Ponomarëv propone uno spettacolo, accolto con entusiasmo dalla critica, tratto dal racconto surreale *Nos (Il naso)* di Gogol', nel quale a Kovalëv (protagonista di *Il naso*) è sovrapposto Popriščin (protagonista delle *Memorie di un pazzo*). La performance è affidata a tre attori clowneschi, che si scambiano i ruoli e, in chiave tragicomica, intrecciano motivi gogoliani con digressioni su brani di Vladimir Nabokov, Innokentij Annenskij, Chlebnikov, Charms, Schiller, E.T.A. Hoffmann.

Dall'anno successivo si susseguono numerose rappresentazioni, che in parte sono riprese da creazioni andate in scena in altri teatri: nel 1989 è la volta di *Elizaveta Bam. Kuprijanov i Nataša*, abbinamento, in chiave ancora una volta tragicomica, di due pièce rispettivamente di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij, presentate nel programma con il pretitolo «Un'ora e mezza di sinistra», che ricalca la serata teatrale degli *obèriuty* «Tre ore di sinistra» del 1928. Mentre nella prima pièce, intesa come «quintessenza del tempo incrinato» (*kvintëssencija nadlomlennogo vremeni*),²⁹ il regista cerca

²⁹ Cit. da V. Kalmykova, *O smysle teksta, ili «Daniil Charms. Slučaj N°» Svetlany Svirko (Sul senso del testo, ovvero «Daniil Charms. Caso N°» di Svetlana Svirko)*, in «Toronto Slavic

di cogliere l'assurdo attraverso un approccio clownesco, nella seconda incombe l'elemento perturbante. Segue la seconda redazione di *Nastoljaščee* (*Il presente*) di Velimir Chlebnikov, un poeta della corrente primitivisteggiante del cubofuturismo russo. Nella messa in scena di *Nastoljaščee*, un poema che intreccia reminiscenze ancestrali e visioni proiettate nel futuro, utilizzando una complessa struttura linguistica, il regista segue una via sperimentale, cercando di creare un'«azione collettiva»,³⁰ una sorta di rituale primordiale dalle ampie valenze simboliche, che sfociano in una dimensione cosmica. Del 1990 è la ripresa di *Don Žuan* (*Don Giovanni*) di Vladimir Kazakov, un poeta che si iscrive nella neo-avanguardia, è influenzato dal futurismo russo e dagli *obëriuty* e per la sua produzione drammaturgica è stato accostato al teatro dell'assurdo. Nel 1991 è la volta di *Krugom vozmožno Bog* (*Intorno forse Dio*) di Vvedenskij e di *Škola ètualej* (*La scuola delle stelle*) di Nikolaj Evreinov. Infine, nel 1992, Ponomarev affronta l'impresa forse più ardua, la rappresentazione di *Zangezi* di Chlebnikov, un iper-racconto che si svolge su diversi piani spazio-temporali.

Un'altra compagnia attiva nell'ambito di «Tvorčeskie masterskie» è Gruppo «Domino» (Gruppo «Domino»), diretta dal 1987 al 1989 dal regista e scenografo Vladimir Mirzoev, uno dei rappresentanti più in vista dell'avanguardia di quegli anni, poi emigrato e a pochi anni di distanza tornato in Russia. Dopo qualche fiasco, ottiene un clamoroso successo con la messa in scena, nel 1987, della pièce *Madame Margarita* (*Miss Margarida's Way*) di Roberto Athayde, un autentico shock per un pubblico come quello sovietico, sostanzialmente puritano soprattutto nella sua componente femminile. Nella interpretazione della pièce, Mirzoev enfatizza volutamente il linguaggio e le scene esplicitamente sessuali e trasforma l'insegnante Margarita in una maniaca sessuale fascistoide, mentre il pubblico, chiuso per due ore senza intervallo in una sala con le porte sigillate, è costretto nella posizione di una classe di scolari manipolati. Seguono, nel 1988, la messa in scena di *Partage de midi* di Paul Claudel, anche questa piena di simboli e danze allusive. Dello stesso anno è *La signorina Julie* di August Strindberg, una messa in scena che inizia con un lungo preambolo su Strindberg e il suo pensiero sulle donne, ed *Escorial* di Michel de Ghelderode; l'anno successivo è la volta di *The Possibility 'A'* da Howard Barker e, per il Teatro delle marionette di Mosca, di una mini-pièce di Samuel Beckett, presentata con il titolo russo *Tlejuščie ugly* (*Carboni che ardono*).

Dalle descrizioni dei contemporanei, gli spettacoli di Mirzoev, nei quali il testo è deformato fino a essere quasi irriconoscibile, sembrano un

Quarterly», consultabile sul sito <http://sites.utoronto.ca/tsq/11/kharms11.shtml>. Anche la citazione successiva è tratta da questo testo.

³⁰ D. Goder, *V čem al'ternativa?*, cit., p. 123.

caleidoscopio di quadri, montati in rapida successione e giustapposti secondo il principio del contrasto. L'accompagnamento musicale è un flusso inarrestabile di rumori striduli, soprattutto metallici, che creano un effetto complessivamente bizzarro.³¹ Questa impostazione stilistica si mantiene sostanzialmente inalterata, per cui le messe in scena si presentano come variazioni sullo stesso tema, le pulsioni carnal-sessuali, sviluppato nell'indistinzione di categorie come tempo, spazio, sesso, età e riferimenti sociali. Soprattutto le protagoniste femminili rimangono invariate, rapprese nel tipo della donna fatale. A volte nelle pièce sono inseriti altri testi al posto di brani troppo legati a problemi sociali del rispettivo tempo.

L'Associazione «Tvorčeskie masterskie» apre i suoi spazi anche al gruppo «Al'manach» (Almanacco), che raccoglie i poeti Michail Ajzenberg, Sergej Gandlevskij, Denis Novikov, Timur Kibirov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Viktor Koval' e il cantautore Andrej Lipskij, con i quali esce allo scoperto la generazione dei poeti *underground*, che, banditi dalla letteratura ufficiale, spesso si guadagnavano da vivere come guardiani, spazzini, addetti alle caldaie e pubblicavano i loro componimenti in *samizdat* per una ristretta cerchia di estimatori. Queste modalità erano le uniche che permettessero di lavorare alla creazione di una poesia nuova con il recupero della tradizione dell'avanguardia storica. Nelle loro recite nell'ambito di «Al'manach», i poeti si esibiscono sullo sfondo di un sipario bianco e con la luce di servizio, coltivando una declamazione fortemente teatralizzata, che riprende la tradizione delle letture pubbliche di poesie, genere molto popolare in Russia. Per «Al'manach» le «Masterskie» sono il trampolino di lancio per arrivare sui grandi palcoscenici della Russia e dei paesi occidentali.

Teatri-studio con indirizzi specifici

Nel vasto e variegato panorama dei Teatri-studio si distinguono, infine, alcune iniziative che si sono ritagliate una loro sfera di azione del tutto specifica.

Muzykal'nyj teatr «Tret'e napravlenie» (Teatro musicale «Terza direzione»), diretto da Oleg Kudrjašov, è un Teatro-studio dedicato al music-hall e a esibizioni di cantautori, i famosi 'bardi' russi, che, accompagnandosi con una chitarra, declamavano le proprie poesie, pervase di malinconia, rimpianti e protesta.

Teatr-studija plastičeskoj improvizacii (Teatro-studio di improvvisazione plastica) o Teatr Kiselëva (Teatro di Kiselëv) è fondato dall'attore, mimo, regista e artista Oleg Kiselëv, il quale lo dirige fino agli inizi degli anni '90, quando, durante una tournée all'estero, accetta l'invito di lavorare in un

³¹ Cfr. N. Kaz'mina, *VOTM – vot vam!*, cit., p. 76.

teatro del Canada. Lo Studio della «improvvisazione plastica» è un teatro sperimentale che con abilità funambolosa si muove tra i generi comici, ironici e malinconici, prediligendo il clownesco.

Il primo spettacolo, *Kanikuly Pizanskoj bašni* (*Le vacanze della Torre di Pisa*) del 1982, è una sorta di pantomima nello spirito della Commedia dell'arte. Nel 1984, insieme al mimo e regista Vjačeslav Polunin e al gruppo «Licedei» (I pagliacci), Kiselëv mette in scena *Petruška*, dandogli una interpretazione fiabesca. Circa due anni dopo segue *Gljuki*, un «intermezzo in un atto» che, anche per aggirare la censura, gioca sul doppio significato di *Gljuki* (= i Gluck) e *gljuki*, che nel gergo giovanile di allora significava allucinazione provocata dall'eccessivo consumo di alcol o droghe. *Gljuki* è un'azione plastico-teatrale sui sogni e la caduta di un poeta, circondato da un vortice di personaggi grotteschi e fantastici, che prendono parte a una sorta di girotondo, mimato parallelamente ai versi di Vladimir Druk, Dmitrij Prigov e Andrej Turkin.

Il Teatro di Kiselëv, un teatro strabordante di fantasia e trovate, insieme estroso e riflessivo, non è un teatro della pantomima in senso stretto, ma di un'arte specificamente russa, che si definisce come «improvvisazione plastica», basata sull'addestramento fisico dell'attore, rammenta il «mimodramma» di Mejerchol'd, il «dramma plastico» di Tairov, ma anche la scuola del «corporeal mime» di Étienne Decroux.

Se il teatro della «improvvisazione plastica» poggia sulla destrezza fisica degli interpreti, il Teatr-laboratorija «Tembr» (Teatro-laboratorio «Timbro»), nato nel 1989 per iniziativa di Veronika (Nika) Kosenkova, autrice di un metodo per la «liberazione della voce», si concentra sull'aspetto vocal-musicale, avvalendosi della collaborazione della compositrice Svetlana Golybina.

Gli spettacoli, anche in questo caso, usano testi eterogenei. Nel 1992 va in scena *Ne ogljadyvajsa, Èvridika! / Ne ogljadyvajsa!, ili Èvridika* (*Non voltarti, Euridice! / Non voltarti!, ovvero Euridice*), un'opera di Golybina sul poema del poeta lettone Knuts Skujenieks, tradotto dal dissidente Julij Daniël' durante l'internamento di tutti e due in un lager. Nello stesso anno è rappresentato *Slovo o polku Igoreve* (*Canto della schiera di Igor'*), «sinfonia drammatica per voci in lingua russa antica». Lo *Slovo* è un poema epico del XII secolo in antico slavo orientale, per la cui messa in scena la regista sceglie movimenti al rallentatore, mentre la parte vocale va dai sussurri alle grida, dai lamenti alle parti salmodiate. Lo spettacolo è rappresentato 150 volte, di cui solo trenta in Russia e il resto in giro per il mondo, dove riscuote un notevole successo. Si conferma così un paradosso del teatro russo dell'epoca (e non solo): i russi vogliono il music-hall americanizzato, mentre gli stranieri apprezzano spettacoli che non capiscono e proprio per

questo considerano espressione tipica della cultura – e dell’imperscrutabile ‘anima’ – russa.³²

Due volte all’anno «Tembr» organizzava il laboratorio «Respiro. Movimento. Voce» (Dychanie. Dviženie. Golos), una volta in Russia e una volta in Francia.

Come nel caso di altri studi, la professionalizzazione, alla fine, ha portato anche questo esperimento alla routine.

Le iniziative per appoggiare e promuovere l’attività dei Teatro-studio

I festival

Per sostenere il movimento dei Teatri-studio, l’Unione degli artisti di teatro, la Municipalità di Mosca e altri organi ufficiali promuovono una serie di iniziative. Aumenta il numero dei festival teatrali in Russia e nelle repubbliche sovietiche, soprattutto in quelle baltiche. A Mosca, dal 1986, si svolge il festival annuale «Igry v Lefortovo» (Giochi a Lefortovo), organizzato dalla Casa della cultura dell’Istituto energetico di Mosca insieme alla redazione della rivista «Teatral’naja žizn’» (La vita dei teatri). L’accostamento tra Casa della cultura (dove vanno in scena gli spettacoli), il titolo «Giochi» e Lefortovo, uno dei quartieri storici di Mosca, non è privo di contraddizioni, in quanto a Lefortovo è situato un famigerato carcere di massima sicurezza. Nel 1989, dopo quattro appuntamenti, l’esperienza di «Igry v Lefortovo» si estingue. Già nel 1988 era subentrato il festival «Na obočine sezona» (Ai margini della stagione), organizzato sempre dalla Casa di cultura, insieme all’Associazione di tutta l’Unione «Sojuzteatr» dell’Unione degli artisti di teatro dell’URSS e al giornale «Sovetskaja kul’tura» (La cultura sovietica).³³

Il nuovo festival è strutturato in una sezione mattutina, che dà modo a giovani drammaturghi di presentare le loro opere, sezione poco frequentata dal pubblico e sostanzialmente priva di successo, e una sezione serale, riservata a singoli spettacoli che, secondo gli organizzatori, erano rimasti ai margini della stagione teatrale appena terminata, ma si erano fatti notare. Faceva da contorno l’esposizione delle opere di giovani scenografi, priva di un filo rosso e per questo piuttosto insignificante. L’invito alla partecipazione includeva sia Teatri-studio già affermati, sia messe in scena di collettivi che non si indentificavano strettamente con l’etichetta di ‘Teatro-studio’. Inoltre, non era più richiesto portare in scena novità, come era, invece, obbligatorio per i «Giochi di Lefortovo».

³² Cfr. <https://akhe.ru/ru/2020/07/13/devyanostye/> corredato di frammenti filmati.

³³ Sul festival del 1988 cfr. la recensione piuttosto critica di D. Goder, *Sbor «Na obočine» i na obočine sbora (Il raccolto «Sul margine» e in margine al raccolto)*, in «Teatr», 1988, n. 12, pp. 64-72.

Il Ministero della cultura dell'URSS, l'Unione degli artisti di teatro, il Comitato centrale del Komsomol (VLKSM), il Soviet centrale panrusso dei Sindacati, senza badare a spese, organizzano anche l'incontro seminariale «Problemi e vie di sviluppo del movimento dei Teatri-studio» (Problemy i puti razvitija teatral'nogo studijnogo dviženija), invitando i direttori dei Teatri-studio di tutto il paese. I partecipanti condividevano la convinzione di riuscire a riformare il settore del teatro, mentre a un osservatore esterno potrebbe sorgere qualche dubbio sull'accentuato interesse delle massime autorità del settore per i Teatri-studio nel momento in cui a questi era stata data la possibilità di autogestirsi e autofinanziarsi.

I giornali e le riviste

Queste iniziative sono affiancate da pubblicazioni periodiche, in primo luogo il giornale mensile «Afiša» (Locandina/Cartellone), dedicato specificamente alle questioni dei Teatri-studio. Con il sottotitolo «*Studijno-teatral'naja Moskva*» (La Mosca dei Teatri-studio) inizia a uscire dal dicembre del 1988 e sembra aver cessato le pubblicazioni solo nel 1999. Il numero 0 e quello del dicembre 1988, come anche i primi tre del 1989, sono pubblicati dall'Agenzia dei Teatri-studio di Mosca con il proposito di fornire «Sostegno sulla base delle nuove forme progressiste dell'attività organizzativo-creativa ed economica» (Sodejstvie na osnove novych progressivnych form organizacionno-tvorčeskoj i èkonomičeskoj dejatel'nosti), dando assistenza organizzativa e finanziaria a iniziative sperimentali, come festival, presentazioni, ricorrenze e, non ultimo, la pubblicazione di materiali di pubblicità e informazione.³⁴ Dal quarto numero del 1989 l'edizione passa all'Unione degli artisti di teatro della RSFSR, senza che cambi l'impostazione dell'alternanza tra informazioni, annunci, piccoli dibattiti, pubblicità, molte illustrazioni in bianco e nero. Dal numero cinque del 1989 si nota anche un peggioramento della qualità della carta, prima liscia e più chiara, ora più ruvida e giallognola come tutte le pubblicazioni sovietiche.

³⁴ Cfr. «Afiša», 1988, n. 0, p. 4.



Un altro periodico importante per le notizie sulla galassia dei Teatri-studio è il mensile illustrato, già più volte menzionato, «Teatr», organo del Ministero della cultura dell'URSS, dell'Unione degli scrittori dell'URSS e dell'Unione degli artisti di teatro dell'URSS, che, negli anni 1988-1990, ospita la rubrica «Molodaja press-studija na Bol'soj Nikitskoj» (Giovane studio-stampa in Via Bol'saja Nikitskaja), nella quale autorevoli specialisti pubblicano articoli – anche critici – su diversi Teatri-studio e intervengono con discussioni su questioni di attualità, come l'avanguardia o l'arte concettuale.

Conclusion

Dalla panoramica dei Teatri-studio – tutt'altro che completa – emergono due tendenze stilistiche: da una parte si collocano i teatri che attirano il pubblico con spettacoli sfavillanti, che per mezzo di un turbinio di suoni, movimenti, immagini propongono una sorta di spettacolo sintetico o opera d'arte totale, dall'altra si situano *performance* asciutte, essenziali, nelle quali le sollecitazioni dei sensi sono ridotte al minimo a tutto favore della elaborazione cerebrale.

Riassumendo si può forse affermare che le novità riguardano soprattutto il repertorio con la riscoperta di testi russi e stranieri, rimasti fuori dal 'canone sovietico'. Anche la regia cerca nuove vie, ricuperando esperienze delle avanguardie storiche e assimilando modelli maturati in Occidente, mentre la recitazione, di livello comunque molto alto, rimane sostanzialmente tradizionale. Questo è forse dovuto al fatto che la maggior

parte dei 'nuovi' o 'giovani' attori avevano seguito i corsi di recitazione offerti dalle scuole ufficialmente riconosciute.

Per quanto riguarda la scelta dei testi, l'attenzione è rivolta a quelli che trattano temi come la delusione e i fallimenti, rimasti ai margini in epoca sovietica, quando si propagandava l'ottimismo ed era d'obbligo la fiducia o la fede nel futuro; ancora più popolari erano i temi scabrosi, come l'eroticismo, il sesso, le pratiche sado-maso, il nudo, la depravazione, le droghe, il subconscio, la follia (*La notte di Valpurga, l'Idiota*, alcune pièce di Čechov); infine, si approfondiscono anche complessi tematici come quelli della persecuzione e della violenza (*Cara Elena Sergeevna, Elizaveta Bam*), che nell'URSS ufficialmente non esistevano, il totalitarismo, soprattutto nazista, con impliciti riferimenti alla storia recente dell'URSS, ma anche quello staliniano.

Stilisticamente i Teatri-studio hanno una preferenza per il grottesco, la buffoneria, la clownerie, arricchiti da elementi di improvvisazione, distaccandosi così dalla pratica del Teatro d'arte (MChT), dove ogni dettaglio era rigorosamente regolato. I generi più popolari sono il varietà e il music-hall (in salsa russa), che in Russia ha qualche affinità con l'operetta e conosce anche varianti ibride, come il «music-hall tragico» e la «tragifarsa». Per la musica si ricorre volentieri al jazz e alla musica leggera, ma non più in funzione di accompagnamento ironico delle contorsioni grottesche di borghesi depravati e corrotti, come nei primi anni del teatro sovietico (Mejerchol'd), ma quale mezzo per trasportare l'idea della novità, apertura e libertà. La predilezione per il music-hall e il jazz non è solo una concessione a un genere 'leggero' che si discosti dalla 'seriosità' della cultura ufficiale, ma anche una sorta di 'protesta', un mezzo per aprirsi all'Occidente e sottrarsi alla routine dei teatri ufficiali delle mezze tinte e dei mezzi toni.

Se ci si interroga sulla specificità dei Teatri-studio nel periodo della *perestrojka*, la parola passa a Dina Goder, la migliore conoscitrice del panorama dei Teatri-studio. Dina Goder ritiene che i Teatri-studio siano «alternativi» non tanto per quanto riguarda l'impostazione artistica, le tecniche e i metodi di recitazione, quanto per i modelli di organizzazione e gestione.³⁵ Con una unica eccezione, il gruppo leningradese «Derevo» (Albero), ai Teatri-studio non si adatterebbe la parola «avanguardia», perché non sarebbe sufficiente l'adozione di testi di autori dell'avanguardia senza riformare gli stili delle messa in scena e della recitazione. Altrettanto poco appropriata sarebbe la definizione di «*underground*», dato che nessun teatro sarebbe in grado di sopravvivere a lungo nella clandestinità. Dina Goder ritiene che non sia convincente nemmeno la definizione di «teatro giovane», perché una distinzione per età o generazione sarebbe priva di significato. Infine, la Goder contesta l'autodefinizione di 'studio' o

³⁵ D. Goder, *V čem al'ternativa?*, cit., p. 121.

'laboratorio', rilevando che un teatro in regime di autofinanziamento non può soddisfare la doppia vocazione di lavoro sperimentale e impegno pedagogico-formativo. L'unica definizione valida sarebbe, secondo la Goder, quella di teatro «alternativo» o, meglio, «indipendente», in quanto non-ufficiale, fuori dal sistema statale. Questa affermazione, valida fino agli inizi degli anni '90, è da rivedere nel momento in cui i Teatri-studio entrano nel «regime collettivo».

Le inevitabili contraddizioni del nuovo assetto sono riassunte da una testimone dell'epoca, la influente critica teatrale Natal'ja Kaz'mina, che, nell'articolo del 1989 nel quale descrive la parabola di «Tvorčeskie masterskie», analizza la situazione prima e dopo lo spartiacque del 1987 e osserva:

Non c'era la libertà, ma c'erano i capolavori. Non c'erano i soldi e siamo colati a picco, ma non ci siamo arresi. Ora i soldi ci sono, ma non c'è il tutto esaurito. C'è la *glasnost'*, ma non ci sono i capolavori. C'è la contabilità economica, ma non c'è la libertà.

In conclusione, l'autrice si chiede se l'artista, per essere creativo, debba soffrire la fame, e afferma che, nella generale povertà della Russia, molti soldi sono una «provocazione borghese».³⁶

I più popolari Teatri-studio, diventando teatri professionali e consolidando il loro stile, sono sopravvissuti fino ai giorni nostri come teatri, senza l'attributo di 'studio'. Ripropongono il loro marchio di qualità, riprendendo, tra nuove creazioni, gli spettacoli di maggiore successo degli anni '80 e '90.

³⁶ N. Kaz'mina, *VOTM – vot vam!*, cit., pp. 84-85.

Grigorij Služitel'

Un paio di parole sul teatro russo contemporaneo*

La proposta di scrivere questo testo mi è arrivata nello stesso giorno in cui ho lasciato il teatro al quale ho dato ventun'anni della mia vita, nello stesso giorno in cui ho dovuto lasciare il paese. Già da qualche anno mi occupo di letteratura, anche se finora nella mia vita il teatro ha continuato a occupare un posto non meno importante. Quattro anni fa ho scritto un libro su Mosca. O meglio, su Mosca dalla prospettiva di un gatto di strada. Il romanzo, nella sua traduzione italiana, si intitola *Il mondo secondo Savelij*. Soltanto adesso mi sono reso conto che probabilmente già allora stava maturando dentro di me il presentimento di una separazione dalla mia città natale, e perciò in un certo senso è come se mi fossi fatto un calco in gesso di Mosca per ricordarmela una volta lontano da casa.

Facevo l'attore, o, come si usa dire in Russia, *prestavo servizio* come attore. Il mio, per la Russia, è un teatro molto giovane (ha aperto nel 2005), si chiama "Studio di Arte Teatrale" ed è diretto da uno dei migliori registi della sua generazione, Sergej Ženovač. In un certo senso la storia del nostro teatro è atipica per la Russia contemporanea. Il teatro è nato dalla selezione fatta da Ženovač stesso nel 2001 per il corso della facoltà di regia del GITIS (il più antico istituto di formazione teatrale in Russia). Per ragioni storiche, il corso di regia del GITIS è formato da due gruppi, quello degli attori e quello dei registi. Anche se io mi iscrissi come attore, dentro di me ero sicuro che dopo qualche mese sarei passato al gruppo di regia (ma comunque poi non sono diventato regista). Normalmente, come molti sanno, il teatro è un terrario di piante della stessa specie, ma nel nostro caso avvenne diversamente, e questo è merito innanzitutto del nostro maestro: la nostra esperienza al GITIS assomigliava molto di più a una serra di fiori. Fin dai primi giorni ci è stato insegnato a entusiasmarci per il talento degli altri. Suona idealistico, ma io sono convinto che il teatro abbia senso e sia vivo proprio quando ci si sa sorprendere e si sa gioire delle capacità espressive dei propri compagni. La fiducia nel compagno libera la fantasia, la rafforza e provoca la realizzazione delle soluzioni sceniche più inaspettate. A volte queste soluzioni possono passare assolutamente inosservate al pubblico, ma in fondo, anche nel caso dell'orologio, non abbiamo bisogno di vedere come funziona dall'interno il suo meccanismo

* Traduzione di Sydney Vicidomini.

per sapere l'ora esatta. Avevo un compagno di corso, Sergej. "La cosa più importante è la grandezza dell'idea," così amava ripetere la poetessa Anna Achmatova e, dopo di lei, il regista Andrej Tarkovskij, e così amava ripetere a sua volta il semplice fantino del teatro di repertorio Sergej. Stavamo mettendo in scena lo spettacolo *Marienbad* basato sul romanzo breve del meritevole scrittore Sholem Aleichem. Durante le prove decidemmo che ogni attore avrebbe scelto la bevanda che sembrava più consona al proprio personaggio e l'avrebbe bevuta nel corso di tutto lo spettacolo. Alla fine qualcuno si attaccò alla bottigliina di vetro con il cognac, qualcun altro mandava giù birra da un enorme boccale, e Sergej, che interpretava il ruolo di un sarto nevrastenico, beveva latte. Lo beveva con brio, con scioltezza, ma da un bicchiere di terracotta, perciò non ci fu un solo spettatore che potesse apprezzare la sua trovata. Passarono i mesi, gli anni, e un giorno, dopo l'ennesimo spettacolo, la compagnia si consultò e mi incaricò di fare una domanda a Sergej. "Sergej," dissi al mio amico, "Non credi sia il caso di versare il latte in qualcosa di trasparente?" E aggiunsi timidamente: "No?" Sergej volse lo sguardo alla finestra, fece un tiro di sigaretta assorto nei suoi pensieri e rispose: "La cosa più importante è la grandezza dell'idea!" Alzò il dito indice per sottolineare il significato delle sue parole e si allontanò. Sergej aveva assolutamente ragione. Come ci insegnano i nostri maestri, la cosa che più dà piacere a teatro non è il risultato, ma il processo. Cioè l'improvvisazione durante le prove. Molto di quello che è stato sviluppato può scomparire, ci sono molte cose che lo spettatore non vedrà nello spettacolo finito, ma per gli attori non scompare nulla. Tutto si sedimenta in qualche modo sul fondo della coscienza e va a creare ciò che, seppur invisibile, costituisce il senso dello spettacolo, la sua atmosfera.

Abbiamo studiato per quattro anni e ogni semestre era dedicato al lavoro di scrittori e drammaturghi famosi. Tranne il primo, per il quale dovevamo presentare studi a tema libero. Potevamo mostrare il risultato delle nostre osservazioni degli animali, delle rock star, o semplicemente dei passanti. Qualcuno lavorava con oggetti immaginari (*memoria di azioni fisiche*). Io, per esempio, una volta montai una batteria invisibile. Un altro esercizio molto popolare era il cosiddetto *tableau vivant*. Supponiamo che il regista abbia scelto *I mangiatori di patate* di Van Gogh. Per tutta la settimana, insieme agli attori, fa supposizioni sulla vita dei personaggi di Van Gogh, "sviluppa" il soggetto in modo che tutti i "mangiatori" si trovino, alla fine dello studio, nella posizione rappresentata nel quadro. Ogni lunedì venivano rappresentati gli studi svolti durante la settimana e poi aveva luogo la discussione, che andava avanti fino a tardi. Affianco alle discipline di ogni giorno (la scherma, la dizione, il ballo eccetera) erano proprio le rappresentazioni del lunedì a racchiudere in sé il senso dello studio della

recitazione. Il secondo semestre era dedicato allo studio delle fiabe popolari russe. Poi seguiva il semestre di Shakespeare. È solo da questo momento in poi che ci era consentito, formalmente, di parlare in scena, fino a questo momento le regole della scuola prevedevano che studiassimo in silenzio (anche se qui c'erano delle eccezioni. Come ho già detto, Ženovač rompeva gli schemi durante le sue lezioni). Ogni studio con il tempo poteva crescere fino a trasformarsi in uno spettacolo a tutti gli effetti. Così avvenne con un estratto dello spettacolo *Come vi piace*. In seguito, abbiamo messo in scena questo spettacolo basato sul nostro lavoro studentesco per molti anni. Dopo Shakespeare venne il turno di Ostrovskij, poi di Dostoevskij. Ho tralasciato che gli esami di recitazione sono normalmente aperti al pubblico. Può essere presente chiunque: studenti, parenti o persone arrivate per caso. La nostra rappresentazione basata sulla prosa di Dostoevskij fu la più lunga e anche la più forte. Durò circa sei ore e fu proprio alla fine di questo semestre che io e gli studenti del mio corso sentimmo che non avremmo voluto separarci alla fine degli studi al GITIS. Al quarto anno non cominciammo nemmeno a prepararci per gli spettacoli nei teatri di Mosca come fanno tutti i diplomandi degli istituti teatrali. Avevamo la salda convinzione che in qualche modo il nostro gruppo sarebbe diventato una compagnia teatrale. E così avvenne. Non molto tempo dopo la fine dei corsi al GITIS, Ženovač chiamò a raccolta tutti gli studenti del suo corso e ci annunciò che si era fatto avanti uno sponsor: una persona molto benestante si era talmente innamorato dei nostri lavori studenteschi che propose a Ženovač di aprire un teatro professionista a sue spese. Come potete capire, né noi né Ženovač potevamo rifiutare una proposta del genere. Alla fine organizzammo un festival con i nostri spettacoli studenteschi all'interno del GITIS e lo intitolammo *Sei spettacoli in cerca di un teatro* (sì, in Russia Pirandello è amato e rappresentato a teatro).

Il teatro si chiama "Studio d'Arte Teatrale" (STI - Studija Teatral'nogo Iskusstva) e nonostante tutte le difficoltà, quest'anno abbiamo aperto la diciottesima stagione nell'edificio costruito apposta per la nostra compagnia.

Ma, come ama ripetere Ženovač facendo eco a Stanislavskij "la cosa più difficile in scena è fare una pausa", e infatti nella mia carriera teatrale è arrivato il momento di andare in pausa. O, usando un termine musicale, quello di andare in fermata (io preferisco proprio questa parola). Del resto in questo momento è in pausa tutta la vita culturale della Russia (e per esteso, la vita di chiunque). È chiaro: affinché si scriva un romanzo di rilievo o si metta in scena uno spettacolo importante serve, per quanto possa sembrare strano, la calma. Uno scrittore russo disse: "L'uccello non canta in volo, deve prima sedersi sul ramo". È proprio così. Per renderci

conto della catastrofe che si è abbattuta sul mio paese ci vorranno molti anni.

Il teatro è un catalizzatore istantaneo: tra tutte le arti, il teatro è quella che reagisce agli stimoli esterni più velocemente di tutte. In una situazione in cui non è possibile sperimentare sulle scene accademiche e il teatro semisommerso è minacciato da condanne penali, le arti sceniche scendono in strada e si trasformano in manifestazione. Ma nella Russia contemporanea non c'è posto nemmeno per la manifestazione più innocente: viene arrestato perfino chi tiene tra le mani un cartellone immaginario (ovvero chi non lo tiene affatto) o chi solleva la carta di debito MIR (in russo questa parola significa contemporaneamente "mondo" e "pace" e la carta è un analogo russo di Visa e Mastercard).

Il senso del teatro sta nell'interpretazione viscerale della realtà e quanto più il teatro è viscerale, tanto meglio. È triste constatare che le attuali forze al potere stanno facendo di tutto per mettere il teatro russo contemporaneo al servizio della narrativa politica, spingendolo nella gabbia della sottomissione indiscussa (ci tengo a precisare che, fatta eccezione per i progetti privati, tutti i teatri russi sono statali). Alcuni mesi fa sono stati licenziati senza ricevere una spiegazione i direttori artistici dei più importanti teatri di Mosca: Viktor Ryžakov del *Sovremennik*, Rimas Tuminas del teatro *Vachtangov*, Iosif Rajchel'gauz della Scuola della pièce contemporanea fondata da lui stesso, Aleksej Agranovič del tristemente noto *Gogol'-Centr* (lo stesso teatro una volta diretto con successo dal regista Kirill Serebrennikov). È bastata una sola telefonata perché si mettesse fine agli spettacoli di Evgenij Cyganov e Dmitrij Krymov. Nessuno dubita che il mandante di queste decisioni siano le forze dell'ordine, che sono quelle che davvero detengono il potere nella Russia contemporanea. C'è una cosa che unisce tutti questi registi: esplicitamente o implicitamente ognuno di loro si è espresso a sfavore della guerra. In generale, in questo periodo il teatro è interessante non tanto per gli spettacoli, quanto per la posizione delle persone di teatro riguardo alla guerra. Ad esempio Konstantin Bogomolov, già oppositore, fervente liberale e sostenitore di Aleksej Naval'nyj, una volta ricevuto l'incarico di direttore artistico del teatro sulla *Malaja Bronnaja*, ha cambiato faccia, si è calmato e improvvisamente si è trasformato nell'ennesimo conservatore e critico dei valori europei. Qualche giorno fa, su Instagram, ha comunicato la sua decisione di apportare delle modifiche a uno dei suoi spettacoli più famosi e provocatori, *Il marito ideale*. Bogomolov ha scritto: "dallo spettacolo scompariranno i momenti legati ai simboli della fede. Ai grandi simboli della sofferenza e della redenzione." Successivamente il regista ha ammesso di essere cambiato, di essere diventato un altro e ha chiesto scusa

alle persone sinceramente e profondamente credenti alle quali potrebbe aver causato dolore in passato. Che dire, una messa in discussione dei valori avvenuta proprio al momento giusto, una metanoia maturata da tempo. Lo stesso è avvenuto al produttore Eduard Bojakovyj, uno dei creatori del premio teatrale più importante, Zolotaja Maska, e fondatore del meno famoso teatro Praktika, che in seguito (più precisamente nel 2014) ha cominciato a credere in Dio, si è pentito a gran voce del suo passato liberalismo e si è trasformato in uno dei più volgari e profondamente religiosi oppositori dell'occidente. Il teatro Ermolova ha stipulato un contratto di *collaborazione artistica* con la commissione investigativa federale. Non è uno scherzo. Il capo della stessa commissione si presenta sul palcoscenico a inaugurare la nuova stagione del teatro Vachtangov, dal quale, come ho già detto, alcuni mesi prima era stato licenziato il direttore artistico e regista Rimas Tuminas. Insomma, il teatro russo è ormai diventato una cattiva caricatura di sé stesso.

Mi sono appena chiesto: perché descrivo questo quadro apocalittico tempestato di nomi slavi dalla difficile pronuncia? A volte penso che dall'esterno, dall'Italia, dal resto dell'Europa, dall'America, da qualsiasi altro luogo, quello che succede al mio paese forse si vede anche meglio. Perché, come ha scritto il poeta Esenin:

Faccia a faccia
La faccia non si vede.
Ciò che è grande si vede da lontano.

A teatro, invece, si può vedere come in una goccia d'acqua tutto l'oceano della vita russa contemporanea. La tragedia (mi auguro che comunque si tratti del suo sviluppo e non dell'ouverture) che stiamo osservando è anche una lezione per il resto del mondo e un esempio suicida del narcisismo selvaggio e della megalomania dai quali è affetto il mio paese. Purtroppo la cultura non è una panacea contro la tirannia, il suo valore non risiede nella sua utilità, nel suo effetto benefico. Non a caso ho paragonato il teatro a qualcosa di viscerale come gli elementi naturali: l'espressione autentica, come un flusso di lava incandescente, scorrendo lungo il pendio di una montagna, trova la strada più breve e più facile da percorrere; così qualunque tentativo delle forze al potere di limitare, sottomettere, usurpare la libertà di espressione, è condannato in partenza al fallimento. Le forze attualmente al potere sono possedute dalla cosiddetta spiritualità, dalla moralità, dai valori ortodossi (e questo avviene nello stato più multiculturale del mondo, in uno stato composto in gran parte da musulmani, buddisti e perfino sciamanisti, anche se tutti loro, appena qualche decennio fa, erano atei altrettanto convinti). A livello giuridico

stanno provando a vietare la propaganda LGBTQ+, il suicidio e l'infedeltà coniugale. Ma a questo punto è assolutamente incomprensibile: che ruolo hanno i *classici*, il canone della letteratura del quale le forze attualmente al potere vanno tanto fiere, in questa contrapposizione con l'occidente "senza spiritualità"? Che ruolo ha *Anna Karenina*, nella quale, sforzandosi tanto, si possono intravedere sia la propaganda dell'infedeltà coniugale che quella del suicidio? Che fare con gli episodi di pedofilia nei *Demoni* di Dostoevskij? Si potrebbe rimanere al massimo indifferenti davanti all'assurdità di simili iniziative, all'ignoranza e alla limitatezza delle forze al potere, se non fosse per i fatti che si stanno consumando in Ucraina (del resto tutta la cultura russa è la storia di una lotta contro la censura e i divieti). In fondo, ciò che adesso sta succedendo al mio paese, oltre al male mostruoso che sta infliggendo al suo vicino più prossimo, è una forma di cannibalismo. Per la cultura russa, lungamente convinta del suo ruolo messianico, del suo essere l'incarnazione della pietà e della generosità universali, questo è un punto di non ritorno. Sono convinto che se comincerà per la Russia una nuova era, sarà innanzitutto un'era di rinascita, di abbandono degli orribili pregiudizi e delle incallite illusioni. Nel frattempo io mi auguro sinceramente una guarigione sia del teatro russo che della Russia in generale e concludo citando un meme molto popolare in Russia, che capirebbe qualsiasi bambino italiano: "Perfino nella storia di Cipollino le verdure si sono ribellate". Secondo me calza a pennello in questa situazione.