

BT
113-114
2015

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



INTERPRETAZIONE DEL TESTO E TECNICHE DELL'ATTORE

Yuri Brunello / *Omosessualità repressa? Charlotte Cushman e l'americanità in scena* □
Teresa Megale / *Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia* □
Daniele Vianello / *Teatro e romanzo: Pornografia di Gombrowicz-Ronconi* □
Charlotte Gschwandtner / *La moresca di Scannicchio* □
Cecilia Carponi / *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze* □
Anna Sica / *Poesia e politica nella drammaturgia di Salvo Licata* □
Raissa Raskina / *Michail Čechov "uomo di libro"* □
Michail Čechov / *Vita e incontri* □
REGENSIONI / Anna Sica / *Willmar Sauter & David Wiles, «The Theatre of Drottningholm – Then and Now: Performances between the 18th and 21st Centuries»* □
Anna Sica / *Irene Scaturro, «Il teatro di Anne Bogart. L'attore, il training, la regia»*

BT 113-114, gennaio-giugno 2015

BULZONI EDITORE

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

€ 25,00

IT ISSN 0045-1959

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

INTERPRETAZIONE DEL TESTO
E TECNICHE DELL'ATTORE

a cura di
Luisa Tinti

BULZONI EDITORE

Indice

<i>Sommari</i>	p. 7
Yuri Brunello, <i>Omosessualità repressa? Charlotte Cushman e l'americanità in scena</i>	» 13
Teresa Megale, <i>Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia</i>	» 63
Daniele Vianello, <i>Teatro e romanzo: Pornografia di Gombrowicz-Ronconi</i>	» 93
Charlotte Gschwandtner, <i>La moresca di Scanniccio</i>	» 109
Cecilia Carponi, <i>Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze</i>	» 123
Anna Sica, <i>Poesia e politica nella drammaturgia di Salvo Licata</i> ..	» 147
Raissa Raskina, <i>Michail Čechov "uomo di libro"</i>	» 161
Michail Čechov, <i>Vita e incontri</i>	» 171

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2016 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

MICHAIL ČECHOV

*Vita e incontri**

Non posso dire di aver imparato l'arte teatrale nella scuola di Suvorin. Un docente ci insegnava, ad esempio, come raffigurare la rabbia in quattro mosse: 1. battere un piede per terra; 2. alzare le mani; 3. gridare con la bocca serrata; 4. agitare due volte i pugni sopra la testa. Un altro docente ci insegnava un trucco per cascare, da usare quando noi, nella parte di un investigatore privato o di un poliziotto, acchiappavamo un bandito e, lottando con esso, cadevamo a terra. Il terzo docente si limitava a esclamare con ardore e sentimento: «Create, bambini, create!». L'insegnante di trucco (un ufficiale della marina) toglieva dalle nostre facce il trucco che gli era riuscito male usando il suo fazzoletto. Lo bagnava con l'acqua o ci sputacchiava semplicemente sopra dicendo: «Eh, ma qui bisognerebbe sfumare un po'!».

Maestri indimenticabili furono per me gli attori del teatro Aleksandrinskij: Varlamov, Davydov, Strel'skaja e tutta la pleiade dei geni teatrali russi del tempo. Non cessavo di meravigliarmi dei miracoli che essi erano capaci di compiere in scena. Quando la figura di Varlamov o di Davydov compariva sul palco, io, come qualsiasi altro spettatore, all'improvviso chissà come indovinavo *tutta la vita, tutto il destino* successivo del personaggio. Ancora non era stata pronunciata una parola dal palco, ma lo spettatore già accoglieva l'attore con risate, lacrime, rabbia o compassione. Con la forza del loro talento, essi rendevano lo spettatore chiaroveggente. E tutto ciò che lo spettatore vedeva e

* Frammenti tratti da M. Čechov, *Žizn' i vstreči (Vita e incontri)*, in Id., *Literaturnoe nasledie v dvuch tomach*, vol. I, *Vospominanija. Pis'ma*, Iskusstvo, Moskva 1986, pp. 162-205 (ed. orig. in «Novij Zhurnal», VII-IX, 1944; X-XI, 1945, New York). Cura e traduzione di Raissa Raskina.

sentiva in seguito, gli faceva pensare: «sì, è così che doveva andare, me lo sentivo!». Mai questi maghi si limitavano a raffigurare *solo* il loro personaggio. La loro esecuzione dava corpo all'*archetipo* di un certo tipo di persona, di un certo sentimento.

[...]

Sono passati più di trent'anni da quando li vidi in scena, ma non posso dimenticare un'infinità di dettagli della loro recitazione. Ecco la Strel'skaja che toglie la polvere dal ritratto del figlio morto e la sala piange a dirotto dal dolore. Per me questo è un miracolo. Ecco Dalmatov in una parte comica che dice, fumando un sigaro: «Byron, Shakespeare, Goethe, Voltaire...», e voi vedete chiaramente che proprio Shakespeare non l'aveva mai letto! Qualcosa di appena percettibile succede con il fumo del suo sigaro, ma voi capite distintamente: non l'aveva mai letto! Non è forse un miracolo? Penso a Varlamov che interpreta Simeonov-Piščik nel *Giardino dei ciliegi*. Viene a sapere che la casa era stata venduta. Segue una breve pausa, di cinque o sei secondi. Varlamov guarda la sedia accanto a lui, la finestra, la tenda, lo spazio vuoto del muro e... tutto risulta cambiato: sulla scena, in platea, nel cuore dello spettatore, nell'atmosfera del teatro. Diventa chiaro: *la vita in questa casa è finita!*

Loro sì che sapevano cosa significa *attore* e come bisogna recitare. Sapevano, ma non erano in grado di trasmetterlo agli altri. Questi giganti facevano tutto quanto per "grazia ricevuta". Per il loro tempo essi avevano ragione. *Loro* non avevano bisogno né di scuola né di regista. Ma i tempi sono cambiati. La "grazia" scarseggia, ma noi continuiamo a non volere né scuola né regia. Il tempo saprà giudicare. Verrà una nuova generazione e costruirà il teatro su principi nuovi. L'intelligenza, il sapere, il lavoro e la tecnologia determineranno il progresso del teatro. E allora la "grazia divina" scenderà forse ancora sull'attore, semmai in modi diversi. La generazione che verrà, avendo vissuto la seconda guerra mondiale e le sue conseguenze, giudicherà il teatro odierno antiquato quanto oggi ci sembra un corriere di guerra che sia mandato a cavallo con la staffetta dal Cairo ad Algeri. Solo i gusti sviati del pubblico attuale, la limitatezza dei critici e l'ingenuità degli attori permettono di non vedere la verità sul teatro contemporaneo.

Vidi per la prima volta la provincia russa andando in tournée con la compagnia del teatro Malyj.

[...]

Il viaggio era più che divertente. Mancava qualsiasi disciplina, ma non me ne rendevo conto. Non conoscevo ancora lo stile del Teatro d'Arte. «Il posto dell'attore è nel buffet teatrale» pensavo io e non mi risparmiavo vari generi di piacere.

Quando il teatro arrivò nella zona di residenza forzata degli ebrei, il pubblico ebraico, riconoscente, cominciò a riempire la sala. In una delle pièces interpretavo un ebreo usuraio, una sorta di Shylock, e i miei compagni decisero di farmi uno scherzo. Una sera, togliendomi il trucco, mi sentii circondato da una strana atmosfera. I miei compagni sembravano preoccupati, si parlavano all'orecchio guardandomi di sfuggita. La loro agitazione mi contagiò. Dopo lunghe esitazioni e preparazioni, mi dissero che la popolazione ebraica della città si era riunita nei pressi del teatro e mi stava aspettando per riempirmi di botte, visto che avevo osato rappresentare quel tipo negativo di ebreo. Fui terrorizzato. Prima ancora di capire cosa stessi facendo, mi tolsi il cappotto e infilai quello, larghissimo, di qualcun'altro, assieme a un cappello altrettanto largo e corsi fuori dal teatro. Gli ebrei che incontravo per strada sussultavano per lo spavento e io sussultavo a mia volta di rimando. Correvo a zig-zag come se dovessi sfuggire a degli spari, dirigendomi verso i binari morti della ferrovia dove stava la nostra carrozza. I miei compagni, senza che me ne accorgessi, mi correvano dietro godendosi l'effetto ottenuto.

Assieme alla vita da attore, allegra e oziosa, conducevo una seconda vita, del tutto diversa. Tra i personaggi che mi circondavano in questa vita parallela si distinguevano tre venerandi patriarchi (uno dei quali per la verità era molto più giovane degli altri due). Erano i miei tutori. Uno di loro mi convinse che la vita è una lotta spietata e che la morale e la religione altro non sono che mere illusioni, per quanto belle. Che io stesso, in ultima analisi, non ero che il *mio corpo*, fatto di ciò che avevo ereditato dai miei genitori. Questo tutore era Charles Darwin. Il secondo tutore usava la sua eloquenza per spiegarmi che, se proprio volevo ostinarmi a credere nell'anima umana, per lo meno dovevo farlo secondo metodi scientifici, così da vedere le cose in maniera oggettiva, senza affidarmi alle mie simpatie e antipatie. Mi mostrava il subconscio umano con tutta la sua sporcizia e i suoi impulsi sessuali. Si trattava di Sigmund Freud. Il terzo tutore si assunse il compito di rendermi attraente, per quanto possibile, questo mondo nel quale regnavano l'ereditarietà, la lotta e gli impulsi sessuali. Mi faceva ubriacare con il fascino della malinconia e del pessimismo, insegnandomi ad apprezzare l'insensatezza dell'esistenza umana. A prendersi

cura del mio mondo interiore era Arthur Schopenhauer. In segno di gratitudine, la mia stanza era tappezzata di suoi ritratti. Era pur sempre il più buono e caro dei tre. Anche se attaccava brighe (come un vetturino!), lo faceva solo con Fichte e Hegel, mentre noi, i suoi fan, evidentemente, eravamo da lui molto amati. A dire il vero, i miei tutori finirono per sottomettermi in una misura eccessiva. A volte avevo voglia di prendermi gioco di loro, ma non trovavo il modo e, così, continuavo a piegarmi sotto il peso della loro logica. Da tempo desideravo ringraziare il mio amato Schopenhauer per le sue cure, ma non sapevo ancora come farlo. Leggevo anche Kant (era Schopenhauer a suggerirmelo con insistenza), seguivo lo sviluppo della psicologia ed ero particolarmente attento a quella scuola di pensiero che negava all'io umano il rango di sostanza autonoma. Tutto procedeva bene e secondo i metodi scientifici. Continuavo a recitare con gusto e senza grandi sforzi riuscivo a tenere distinti i due mondi.

Mia madre sentiva istintivamente che io vivevo in un'atmosfera patologica. Vedevo crescere il mio cinismo, il mio disprezzo per la gente, e ne soffriva. A mia volta, vedevo le sue sofferenze e avevo sempre davanti l'immagine di lei – come un tacito ammonimento – durante i “dibattiti” con i miei maestri o quando bevevo. Mi veniva voglia di espiare la mia colpa nei suoi confronti, di cambiare il mio modo di vivere, ma non avevo abbastanza volontà per riuscirci. A volte le lacrime mi soffocavano e volevo uscire dal giogo di Kant, Schopenhauer e Freud, ma essi erano più forti di me e domavano le mie rivolte.

Nelle ore di malinconia vagavo spesso per le strade notturne di Pietroburgo. Le notti bianche avevano su di me l'effetto di un incantesimo. Mi sembrava che la realtà che mi tormentava non esistesse affatto, che la notte non dovesse finire e che potessi continuare a camminare lungo il fiume fino a uscire dai confini della realtà. Al di là della realtà, avrei trovato quiete e incontrato mia madre: io e mia madre insieme non avremmo più fatto ritorno là dove il presente era così tormentoso e il futuro incuteva tanta paura. Incontravo di rado delle persone: avevano colletti alzati e cappelli calcati fino agli occhi. Nella loro camminata priva di una direzione precisa, riconoscevo l'irrealtà che mi tormentava: li invidiavo, supponendo che si fossero già liberati dalla vita.

Ebbi voglia di tornare a casa, di prendere dalla libreria un volume di Tolstoj e di leggerlo. Arrivarono così giorni di grande ripresa morale. Leggevo molto, con avidità. Tolstoj e Solov'ev si impadronirono di nuovo del mio animo. Dopo due o tre giorni provai il desiderio di pregare, di leggere le vite dei santi, di controllare ogni mio passo, temendo un'azione immorale e, come mi succedeva sempre, la mia natura appassionata mi gettò da un estremo all'altro. Mi

sentii di colpo stanco per la tensione interiore e capii di aver perso il terreno da sotto i piedi.

Presto mi trasferii a Mosca.

Stanislavskij seguiva personalmente la mia crescita artistica e dedicava un bel po' di tempo a insegnarmi il sistema. Spesso mi invitava da lui a colazione e, preso dagli esercizi per allenare nell'attore il “senso della verità”, non si accorgeva che non facevo in tempo a mangiare. Quando finalmente riuscivo a prendere la forchetta, d'un tratto mi diceva: «Ecco, ora provi a mangiare come se le fosse appena accaduta una disgrazia. Allora, che cosa prova? Mi scusi, ma non le credo mica. La persona colpita da una disgrazia non mangerebbe mai così. Perché tanta tensione? Rilassi i muscoli e immagina che suo figlio sia morto. Ecco, ora mangi! Ma no, di nuovo non le credo!».

Difendeva gelosamente le nostre lezioni dagli occhi indiscreti: non permetteva di assistervi neanche a sua moglie, Marija Pertovna Lilina.

«Marusja, vattene per favore, comunque non ci capisci niente» le diceva.

Stanislavskij mi assegnò sin da subito alcune parti, su cui lavorava con me personalmente. Quando, durante le prove, faceva vedere come bisognava interpretare questa o quella scena, era inimitabile! Copiare su due piedi il suo modo di recitare era impossibile. Ci volevano giorni per assimilare tutta la sottigliezza, la profondità e l'umorismo della sua recitazione.

Era esigente non solo verso gli altri, ma anche verso se stesso. A volte, durante le prove, giungeva all'esasperazione nel vano tentativo di ottenere il risultato voluto seguendo il suo stesso sistema. A volte (sebbene raramente), arrivava al punto da interrompere la prova e andarsene con qualcuno degli attori a fare un giro in calesse.

«Perché tutto questo? – chiedeva singhiozzando come un bambino – Sono un mercante, ho la mia fabbrica... perché mai devo soffrire in questo modo?».

La vita al Teatro d'Arte di Mosca non era così spensierata come quella del teatro Malyj. La disciplina rigorosa, la serietà nel lavoro e l'occhio sempre vigile di Stanislavskij finirono per cambiare il mio approccio al teatro.

Al Teatro d'Arte non c'erano invidie e intrighi. Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko ci hanno insegnato ad amare il teatro più della carriera e delle convenienze. La voglia di recitare era ugualmente grande in tutti. Ma nel repertorio vi era un numero troppo ridotto di pièces per poter soddisfare la brama degli attori per la scena. Dejkarchanova mi raccontava che persino Moskvin, che aveva recitato così tanto in vita sua, rimaneva insoddisfatto e a volte re-

citava per se stesso. Gli attori e le attrici che accettavano di dargli una mano, venivano da lui "compianti". Il "defunto" (o la "defunta") veniva collocato sul tavolo, sopra il quale Moskvin officiava una messa funebre, versando delle vere lacrime. Oppure prendeva una piccola bara di cartone, fabbricata su sua commissione, fermava un vetturino e andava in giro per le vie di Mosca col cappello in mano, facendosi il segno della croce e piangendo. La gente per strada si fermava e si faceva a sua volta il segno della croce.

[...]

L'anno in cui arrivai al Teatro d'Arte, venne organizzato il Primo studio. Stanislavskij, aiutato da Suleržickij, vi teneva lezioni sul suo sistema. Evgenij Vachtangov (arrivato al teatro un anno o due prima di me) li assisteva nell'insegnamento.

Vachtangov insegnava anche a me. Lo apprezzavo come attore e pedagogo, ma ho sempre pensato che il suo vero dono e la sua autentica forza si manifestassero nei suoi lavori di regia. Vachtangov sentiva con tutto il suo essere la differenza tra la psicologia del *regista* (che mostra agli attori come devono fare) e quella dell'*attore* (che esegue). Poteva passare a suo piacimento dal ruolo di *colui che mostra* a quello di *colui che esegue*, e viceversa. Nei panni di *colui che mostra* acquisiva sicurezza, leggerezza e abilità. Il suo senso di responsabilità non era più oppresso dalla paura egoistica per il giudizio del pubblico e l'eventuale insuccesso.

Ho imparato molto da Vachtangov. Era un artista *pensatore* e questa sua qualità mi attraeva. Con lui si poteva *parlare* di arte. Aveva i suoi ideali, e un certo numero di problemi su cui lavorare (un tratto distintivo dell'artista russo). Passo dopo passo, risolveva questi problemi nelle sue messinscene, crescendo a vista d'occhio.

Presto strinsi con lui una vera amicizia.

Una volta mi chiese di venire alla prova generale, chiusa al pubblico, del *Dibbuk* nello studio ebraico Habima. Nella platea non c'era nessuno, tranne noi due. Nel corso della prova, espressi più volte il mio entusiasmo affermando di capire l'azione anche senza conoscere la lingua. Rimase indifferente alle mie lodi e aspettò in silenzio la fine della prova. Quando calò il sipario, chiamò gli attori ancora truccati e in costume e mi chiese se avevo capito proprio *tutto* dell'azione rappresentata. Risposi che solo pochi momenti mi erano sfuggiti per la mia ignoranza dell'*ivrit*. Mi chiese di precisare quali erano i momenti rimasti non chiari. Li elencai, dopodiché Vachtangov disse rivolgendosi agli

attori: «Quel che Čechov non è riuscito a capire non dipendeva dalla lingua, ma dal fatto che avete recitato male. Una buona recitazione è comprensibile a tutti, al di là della lingua. Rifacciamo le scene che ha elencato Čechov».

Continuò la prova fino a notte fonda ottenendo risultati strabilianti. Rimasi colpito per aver constatato quanto possa fare la sola recitazione se l'attore smette di contare sul contenuto di *senso* del testo e cerca dei mezzi espressivi nella sua *anima d'attore*.

[...]

Per sfuggire alla fame, lo Studio del Teatro d'Arte partì per una tournée diretto verso il Sud e poi verso il Caucaso. Ma la fame non faceva fuggire solo noi. Centinaia di contadini, donne e uomini, si spingevano verso il Sud, nelle regioni fertili. Essi prendevano d'assalto i treni, nascondendosi nei cassettoni esterni, appendendosi alle scalette, e spesso perivano cadendo per estenuazione sulle rotaie. I soldati, eseguendo l'ordine arrivato dal centro, combattevano una guerra spietata contro i contadini in fuga: ma la fame li spingeva a mettersi in viaggio a qualunque costo. A volte, durante le soste, vedendo i soldati avvicinarsi, i contadini prendevano i sassi e, tenendo i soldati a distanza, aspettavano che il treno ripartisse.

Nella mia anima cresceva e si rafforzava la convinzione dell'insignificanza e dell'inutilità di quel che facevamo noi attori. Le nostre prove e i nostri spettacoli, sempre così lindi, che senso avevano in quel contesto? Persino le prove di Vachtangov, dotate sempre di una precisa finalità artistica e così emozionanti, suscitavano in me dubbi e un senso di vergogna. L'atmosfera piena d'amore del *Grillo del focolare*, l'umorismo del *Diluvio*: cosa mai potevano dare alla gente affamata e imbarbarita? A interessarmi non era l'astratta "umanità" degli storici e dei politici, ma la gente in carne e ossa che proprio allora, proprio in quel momento, era appesa sotto le carrozze dei treni. Mi domandavo se con la nostra arte raffinata non stessimo passando *accanto* alla realtà. Eppure, mano a mano che andavamo avanti, tutto il vissuto diventava solo un ricordo e persino l'immagine di Mosca affamata sbiadiva nelle nostre menti e nei nostri cuori. Tutto ciò che avevamo visto – i cadaveri dei cavalli circondati da branchi di cani, i volti estenuati e rabbiosi degli abitanti a caccia di viveri, i bambini luridi senza tetto – tutto ciò fu quasi cancellato quando noi, usciti dalla zona della carestia, con egoismo tipicamente umano, ci buttammo sul pane di segale e sulle pagnotte di grano.

Forse perché le circostanze della vita mi fecero sentire la mia impotenza, o forse per qualche altra ragione, fatto sta che il problema della *forza* iniziò a interessarmi seriamente. Una volta, conversando con Vachtangov, dovemmo entrambi ammettere di conoscere una forza inspiegabile che sorgeva in noi in alcuni momenti. Io la avvertivo durante la recitazione, Vachtangov nella vita di tutti i giorni. Questa forza conferiva a me il potere sul pubblico, a lui il potere sulle persone circostanti. E sebbene concordavamo nel valutare negativamente questa forza, ci permettemmo ogni tanto di flirtare con essa: Vachtangov ottenne una volta un risultato (del tutto inoffensivo) concentrandosi su un suo desiderio, mentre io mi accontentai di qualche esperimento riuscito con l'ipnosi. Pur senza alcun sentimento religioso, iniziai a divorare i libri sullo yoga e su altri modi di perseguire un perfezionamento interiore. Il tema della forza presto mi appassionò e passai sui libri tutto il mio tempo libero.

Abbiamo sempre amato prenderci in giro e Vachtangov spesso mi diceva: «Se tu non avessi uno zio famoso, non avresti mai fatto carriera in teatro».

Sapeva quanto il tema mi desse sui nervi e proprio per questo lo prediligeva. Fu oltremodo entusiasta quando venne a sapere che durante una rappresentazione del *Giardino dei ciliegi*, in cui facevo la parte di Epichodov, uno spettatore esclamò indicandomi: «Eccolo! Ma tu pensa, fa tutto da solo: se le scrive e se le recita!».

Spesso io e Vachtangov passavamo insieme le serate libere dalle repliche, improvvisando scene e personaggi. Vachtangov era un vero maestro. Iniziava spesso l'improvvisazione senza alcun piano predefinito. Una prima, casuale azione dava impulso alla sua fantasia. Ad esempio, vedeva una matita sul tavolo, la prendeva in mano e il *modo* in cui lo faceva diventava per lui il primo anello della catena di azioni successive. Ecco la sua mano che prende *in maniera goffa* la matita, e immediatamente il suo volto e la sua figura si trasformano: davanti a me c'è un ragazzone ingenuo. Guarda timidamente la propria mano che tiene la matita, poi si siede lentamente al tavolo e scarabocchia con la matita le iniziali del... nome di *lei*. Il ragazzone è innamorato! Sulle sue guance si diffonde il rossore, egli guarda intimidito le iniziali e ancora e ancora le calca con la matita fino a quando esse non diventano delle macchie informi con fronzoli. Gli occhi del ragazzo si riempiono di lacrime: egli ama, è felice, ha nostalgia di lei. La matita mette un grande punto e il ragazzo va verso lo specchio appeso al muro. L'intera gamma dei sentimenti attraversa la sua anima e si riflette nei suoi occhi, nelle labbra, in ogni tratto del volto, del fisico... egli ama, dubita, spera, vuole essere più bello, ancora più bello... le lacrime gli

scorrono sulle guance, il suo viso s'avvicina allo specchio... Egli non vede più che *lei*, solo *lei*, ed ecco che il ragazzone nello specchio riceve un bacio ardente dal ragazzone che sta davanti allo specchio...

Così Vachtangov improvvisava ancora e ancora, finché la cosa lo divertiva. A volte si dava un compito. L'ubriaco cerca di infilarsi le galosce, di mettere un cerino nella bottiglia dal collo stretto, di accendersi un sigaro o di infilarsi il cappotto con il manico rovesciato, ecc. La fantasia e lo humour di Vachtangov in simili scherzi non conoscevano limiti. A essere buffo non era solo lui che faceva l'ubriaco, ma anche gli oggetti con cui giocava – il cerino, la sigaretta, le galosce, il cappotto – diventavano buffi, si animavano nelle sue mani e acquistavano una sorta di personalità individuale. E per giorni ancora l'umorismo di Vachtangov restava sugli oggetti che aveva animato: solo a guardarli, ti veniva da ridere.

Vachtangov, lavoratore instancabile, passava il giorno nello Studio del Teatro d'Arte e la notte nel suo (Terzo) studio. Al ritorno da Mosca, nonostante la malattia che peggiorava, egli raddoppiò la sua energia. Sono sicuro che, sentendo l'avvicinarsi della morte, si affrettasse inconsciamente a fare il più possibile.

In parallelo con l'*Erik XIV* di Strindberg, lavoravo sotto la guida di Stanislavskij sulla parte di Chlestakov al Teatro d'Arte. Le prove erano numerose, spesso estenuanti. Stanislavskij era un regista esigente. Non distinguendo sempre tra regia e pedagogia, gli capitava di trattare gli attori come degli allievi poco diligenti. Non teneva in nessun conto neanche l'autorevolezza di attori del calibro di Moskvina, Kačalov, Knipper, Gribunin: rimbrottava tutti e, così facendo, si guadagnava l'ostilità di molti.

Mi ricordo che una volta Moskvina, Knipper e io sbagliammo un po' il testo della nostra scena, già molte volte provata, e sentimmo dalla platea una voce fredda e severa: «Fermi! Gradite ripetere il testo tredici volte!».

E noi, come scolaretti diligenti, ci mettemmo a ripetere il testo. Con ostinazione Stanislavskij contò fino a tredici, battendo il dito sul tavolo.

Eppure, lo amavano e lo temevano tutti, tranne Leonidov. Con il suo temperamento furioso e la mancanza di autocontrollo egli faceva inorridire Stanislavskij.

Una delle difficoltà del lavoro con Stanislavskij consisteva nel fatto che, creando il suo sistema, egli lo cambiava spesso, dimenticando quel che aveva detto il giorno prima.

«Quale idiota ve l'ha detto?», chiedeva a volte con sgomento riferendosi all'insegnamento che egli stesso aveva impartito poco prima.

Era affascinante, Stanislavskij, quando *mostrava* agli attori come bisognava recitare. In quei momenti dava libero corso al proprio talento. Va detto che la fantasia a volte lo trascinava lontano dal tema ed egli iniziava a mostrare scene che non esistevano affatto nel testo: ma lo faceva così bene che mai nessuno lo fermava.

La messinscena del *Revisore* ebbe successo, e Stanislavskij stesso amava assistere a questo spettacolo. Rideva ad alta voce seduto in platea. A volte la sua risata si sentiva prima del dovuto (poiché lui sapeva cosa stava per accadere), altre volte invece tardava, aspettando prima la reazione del pubblico. A volte rideva da solo dei piccoli dettagli creati durante le prove e non colti dal pubblico.

Per puro spirito pedagogico, dopo ciascun atto, entrava nel mio camerino e, se avevo recitato bene, diceva: «Terribile! È inutile! Roba da tre soldi! Bisogna provare tutto daccapo».

Se viceversa avevo recitato male, entrava da me con un sorriso innaturale e, senza guardarmi negli occhi, diceva: «Molto bene. Semplicemente bene. Il personaggio matura. Congratulazioni».

Nel primo caso temeva che “mi montassi la testa”, nel secondo che “mi buttassi giù”.

Una volta (nella vita privata), desiderando trattenermi da un passo sbagliato, mi disse alcune sentite parole su Dio. Gli risposi con qualche banalità da ateo e lui mi guardò con pena e un leggero disprezzo. Quello sguardo lo ricordo ancora. Un'altra volta mi presentò i saluti da parte di quello psichiatra che aveva parlato male di un consiglio medico di Schopenhauer. Dissi che quel professore era stupido e non mi piaceva. Stanislavskij rispose stizzito, con una rabbia che non avevo mai vista prima in lui: «E chi le piace, dunque?» voltandomi le spalle.

Si parlava e si scriveva molto di Chlestakov e di Erik. Mi capitava di sentire spesso per strada dei discorsi sul mio conto. Una volta sentii dire: «Se Čechov continua a recitare in questo modo, finirà per diventare matto».

Questa frase si fissò nella mia coscienza e iniziai a lottare con essa come se fosse un avversario in carne e ossa. Dopo un certo tempo, a causa del ritorno di sensazioni patologiche, mi venne la balbuzie. Mi recai da Stanislavskij e gli dissi che, con tutta probabilità, non sarei più riuscito a recitare. Dopo avermi ascoltato, si alzò dicendo: «Nel momento in cui avrò aperto la finestra, smetterà di balbettare».

Così accadde. Ripresi a recitare.

Sebbene Stanislavskij stesso stimolasse noi, giovani attori, a creare i primi spettacoli nello Studio e prendesse personalmente parte al nostro lavoro, presto divenne palese il suo distacco nei nostri confronti. Non so giudicare se era geloso della nostra indipendenza o se era contrario alla direzione che stava prendendo il lavoro di Vachtangov. Il fatto è che lui e, dietro di lui, tutti i “vecchi” del Teatro d'Arte si distaccavano sempre più da noi. In parte sotto l'influenza di Mejerchol'd, in parte per l'inclinazione del suo stesso talento, Vachtangov si allontanava dal naturalismo. Dapprima ci fece attraversare la “stilizzazione” (ad esempio nell'*Erik XIV*), poi ci contagiò con la “teatralità”, che ebbe l'espressione più forte nella sua messinscena della *Principessa Turandot* (fatta nel suo Studio). Ero incline a seguire la direzione di Vachtangov. A Stanislavskij ciò non piaceva e più volte mi convocò per parlare della “direzione” che mi stava appassionando. (Un segno evidente della sua scontentezza nei miei confronti era il fatto che prese a chiamarmi Michail Aleksandrovič, abbandonando il più familiare Miša). Pur avendo ufficialmente approvato le messinscene di Vachtangov del *Dibbuk* e della *Turandot*, nelle conversazioni private le criticava. La *veridicità* alla quale Stanislavskij abituò il teatro russo, la veridicità che il pubblico e gli attori russi apprezzarono e amarono tanto, egli la definiva *naturalismo* e, a mio parere, non la distingueva dal *realismo*. Anche il realismo, come il naturalismo, è veritiero, con la differenza però che perfino il più fantastico dei personaggi, la più fantastica delle situazioni possono essere veritieri. I personaggi delle fiabe russe – la Baba-Jaga, Ivan figlio di Zar, il drago dalle dodici teste – o gli arcangeli del prologo del *Faust* di Goethe possono essere veritieri e reali sulla scena, pur non rientrando sotto l'etichetta del naturalismo. Tutto ciò che aveva fatto Vachtangov nella *Principessa Turandot* e nel *Dibbuk* non era naturale, ma reale e veritiero sì. Era propriamente “teatrale”, secondo la definizione di Vachtangov. Stanislavskij mise in scena sia *L'uccellino azzurro*, sia *Il treno blindato*. Secondo lui, la *verità* scenica conferiva a entrambe queste messinscene un pari valore artistico, sicché egli non si rendeva nemmeno conto che *Il treno blindato* a confronto con la viva fantasia de *L'uccellino azzurro* fosse niente più che una mera copia fotografica degli avvenimenti degli anni 1918-1920. Si trattava della *natura*, vale a dire di qualcosa che *preesiste* al teatro, *preesiste* all'arte tout court. La mancanza di prospettiva temporale rendeva la riproduzione scenica degli avvenimenti povera di arte e di fantasia. Quando nei primi mesi della Rivoluzione d'ottobre, a Nemirovič-Dančenko chiesero se a suo parere il nostro tempo fornisse del materiale ricco per la creazione di tragedie del calibro di quelle shakespeariane, egli rispose: «Questo diventerà vero tra sessant'anni».

Quando nel 1928, già all'estero, Stanislavskij mi convocò per parlare del suo sistema (fu il nostro ultimo incontro), discutemmo (senza però arrivare a un completo accordo) due punti che ci dividevano. La prima questione riguardava i cosiddetti "ricordi affettivi". Stanislavskij riteneva che i ricordi della vita privata, intima, potessero portare l'attore a sentimenti creativi, vivi, necessari al suo lavoro sulla scena. Io invece, mi permettevo di obiettare che i sentimenti propriamente creativi si ottengono con il lavoro della *fantasia*. Secondo la mia visione, quanto meno l'attore attinge alle sue esperienze *personali*, tanto più egli *crea*. In questo modo l'interprete utilizza dei sentimenti ripuliti da tutto ciò che è personale. La sua anima *dimentica* le esperienze vissute, le rielabora nel suo subconscio per conferire a esse una qualità artistica. Al contrario, il procedimento dei "ricordi affettivi" proposto da Stanislavskij non permette all'anima di dimenticare le esperienze personali vissute. Trovo una conferma alle mie opinioni nel fatto che i "ricordi affettivi" portavano spesso gli attori (soprattutto le attrici) a uno stato di nervosismo, se non di isteria.

Accanto alla prima questione ve n'era una seconda, relativa al modo in cui l'attore deve concepire nella fantasia (Stanislavskij diceva "sognare") l'immagine del proprio personaggio. Se l'attore interpreta Otello, egli deve immaginare *se stesso* nelle circostanze vissute da Otello. Secondo quanto affermava Stanislavskij, ciò risveglia nell'interprete i sentimenti necessari per recitare la parte. La mia obiezione era la seguente. L'attore deve *dimenticarsi di sé* e immaginarsi Otello nelle circostanze in cui si trova. Osservando come da fuori Otello (e non se stesso) nella propria immaginazione, l'attore proverà ciò che prova Otello e il suo sentire sarà in tal caso puro, anche se incarnato; farà a meno di coinvolgere la sua personalità. L'immagine di Otello, vista nella fantasia, riaccenderà nell'attore quella misteriosa forza creativa che si suole chiamare "ispirazione".

Le due questioni del nostro dibattito si possono ricondurre di fatto a una sola: *bisogna eliminare o, al contrario, utilizzare nel lavoro scenico creativo i sentimenti personali, per così dire grezzi, dell'attore?* Questa discussione, che mi ha chiarito così tante cose, si svolgeva a Berlino in un caffè sul Kurfürstendamm. Ci eravamo incontrati alle nove di sera e ci siamo salutati alle cinque del mattino.

Penso con gratitudine a queste ore regalatemi da Stanislavskij.

Al terzo piano dello Studio del Teatro d'Arte di Mosca si trovava una piccola stanza, stretta e lunga, con una sola finestra e pochi mobili. In quella stanza lavorava e abitava per lunghi periodi il vero ispiratore e creatore dello studio,

Leopol'd Antonovič Suleržickij. In quella stanza egli ha passato non poche ore a riflettere su come migliorare la gestione dello studio. La sua fantasia gli suggeriva sempre nuove soluzioni per permettere a ciascuno di noi di conseguire la massima gioia sia nelle ore di lavoro sia nelle ore di riposo. Suleržickij si consigliava spesso a questo proposito con il suo allievo e amico Vachtangov.

Per ciascuno di noi era un grande piacere poter entrare nella stanza di Suleržickij. Nonostante il suo aspetto spoglio, la stanza era piena di un'atmosfera calda e accogliente e dava l'impressione di un locale confortevole e persino ben ammobiliato.

Perché ho sempre avuto l'impressione che ad abitarvi ci fossero non un solo Suler (così noi chiamavamo Leopol'd Antonovič), ma ben due? Forse perché la sua vita interiore era talmente ricca che dietro le sue parole, le sue azioni e i suoi stati d'animo sembrava sempre di sentire e vedere qualcos'altro?

Guardo la sua figura custodita nella mia immaginazione e vedo: un omino basso e dinamico, con la barbetta, gli occhi ridenti, le sopracciglia tristi. Sembrerebbe che nessuno debba accorgersi dell'entrata di uno come lui in una stanza. Eppure, quando Suler entrava, tutti si giravano, tutti lo guardavano, come aspettandosi qualcosa da lui o come meravigliandosi di qualcosa. E quanto più egli era discreto, tanto più incuriositi diventavano gli sguardi. E io pensavo: ecco un Suler piccolo, non appariscente ed ecco invece un Suler grande, sorprendente, importante, che – senza volerlo – esercita un potere sulle persone. I due Suler camminavano e si muovevano in maniera diversa. Quello piccolo, con la barbetta, si curvava su un fianco, si dondolava timidamente, nascondeva le mani nelle lunghe maniche della giacca, faceva un po' lo stupido, l'ingenuo (per nascondersi). L'altro Suler, quello grande, teneva la testa con fierezza, la sua ampia fronte diventava di colpo visibile, le sue mani spuntavano fuori dalle maniche, i gesti diventavano più compiuti e belli, e avevano sempre un carattere ben definito... come spiegarlo... erano carichi di *etica*. Guardate la gestualità di una persona che parla. Distratatevi dal senso dei suoi discorsi e provate a trovare le parole adatte ai suoi *gesti*. Potreste "sentire" attraverso la lingua dei suoi gesti molte cose inaspettate. Lasciate che la persona si dilunghi, con tante belle parole, sui propri ideali, ma guardate i suoi gesti e forse vedrete che vi sta minacciando e offendendo. La lingua dei gesti è più veritiera delle parole. Lo stesso vale per Suler. O non faceva affatto gesti o i suoi gesti parlavano d'amore, di solidarietà umana, di tenerezza, di purezza, insomma erano carichi di *etica*. Accadeva che Suler si arrabbiasse, gridasse, minacciasse, ma i gesti lo tradivano, dicendo: mi siete tutti cari, vi voglio bene, non temete.

Suler amava i bambini, soprattutto i lattanti nelle culle. Per ore rimaneva a guardare dentro la culla del suo figlio minore e rideva di qualcosa fino alle lacrime, incontenibile, fino a stancarsi. E quando, in mezzo agli adulti, era allegro e rideva, i suoi gesti diventavano come quelli di un lattante in culla: le mani aperte, le braccia che si muovono nell'aria su e giù, tracciano dei cerchi, senza un preciso oggetto da afferrare.

Spesso Suler era in preda alla tristezza, in un modo tutto suo. L'ho visto nella sua stanza al terzo piano, nei momenti di malinconia. Ecco che sta con la fronte appoggiata contro il muro. Gli occhi sono chiusi. Canticchia piano, in modo appena percettibile, un motivetto sconosciuto, forse creato da lui stesso, mentre la mano batte leggermente il ritmo su quello stesso muro. I ritmi cambiano, si sentono le note tristi, poi il tempo accelera e si vede: Suler è trasportato a tutta velocità dal suono languido della canzoncina. So che passava in questo modo ore intere, rimanendo davanti al muro. A volte la tristezza dipingeva sul suo volto un sorriso particolare, benevolo, i suoi occhi si socchiudevano, le movenze si facevano lente e svogliate. Per giorni quel sorriso non spariva dal suo volto e noi sapevamo: Suler è triste. Ma quando era allegro, qual portamento severo sapeva adottare! Faceva paura – così pensava lui – e ciò lo divertiva (ma in verità divertiva anche noi).

A volte Suler prendeva una scopa e si metteva a spazzare nella sala in cui vi erano più persone. Questo significava che non andava bene sentirsi dei signori, che ogni fatica era degna di rispetto e che se noi amavamo realmente il nostro studio, non ci avrebbe fatto male spazzare un po' per terra.

Durante il lavoro sul *Grillo del focolare*, Suler (che, in quanto direttore artistico, prendeva parte a tutte le messinscene) ci ha svelato l'anima di quest'opera di Dickens. Come ha fatto? Non con i discorsi, né con l'esegesi della pièce, ma trasformandosi per la durata del lavoro in un personaggio di Dickens, più precisamente in Caleb Plammer, costruttore di giocattoli. Non credo che egli fosse consapevole di questa trasformazione.

Essa accadde suo malgrado, naturalmente e senza alcuna finzione. La sua presenza alle prove creò quell'atmosfera che si sarebbe poi trasmessa con tanta forza agli spettatori, contribuendo in buona parte al successo dello spettacolo. Eccoli seduti sul piccolo sgabello davanti alla figlia cieca Bertha alla quale canta una canzoncina allegra. Una lacrima scorre sul suo volto. La mano stringe il pennello intinto in un colore rosso allegro, la schiena è piegata, il collo è allungato come quello di un pulcino spaventato. La canzoncina è finita, la cieca Berta ride, ride anche Suler-Caleb, asciugandosi di nascosto la guancia

bagnata. Sulla guancia rimane una grande macchia dallo straccio intriso di colori. Guardo Suler e dentro di me cresce un sentimento ineffabile: so già come reciterò Caleb, lo amo già (amo anche Suler) con tutto me stesso, con tutto il cuore. Ecco invece un Suler trasformato in Tackleton. Entra in scena con un occhio semichiuso, cattivo, ombroso e arido. Pronuncia due o tre frasi e... all'improvviso sente una risata trattenuta. Si ferma, cerca con lo sguardo chi ride e trova Vachtangov. Tenendo la mano sul cuore e continuando a ridere, Vachtangov cerca di discolarsi con Suler, di spiegargli qualcosa. Ma a Suler non servono spiegazioni, lui stesso sta già ridendo a squarciagola, a lungo e, come sempre, fino alle lacrime. Non è in grado di interpretare i cattivi senza trasformarli in personaggi comici. Il male, che non ha mai spaventato Suler, diventava buffo nella sua interpretazione. Il Tackleton di Suler faceva ridere con la sua malvagità, mentre Vachtangov recitava Tackleton senza umorismo, lo faceva malvagio e spietato sul serio. Suler mostrava anche i personaggi di John, del Piccolo, della ragazzina Tilly, e tutto ciò che faceva ricreava l'atmosfera dickensiana d'amore, di calore domestico e di humour.

Suler finisce la prova, bisogna andare via, ma andarsene è impossibile. È già tardi, ma Suler propone di organizzare un tè. All'indomani bisogna alzarsi presto, ma questo tè notturno, questa atmosfera intorno a Suler-Dickens cattura tutti noi, attori del *Grillo*, e rimaniamo là ancora e ancora. Io rimango più a lungo degli altri. Sono abituato a non dormire la notte, amo le ore notturne e, quando gli altri se ne vanno, Suler e io andiamo nel laboratorio di scenografia e ritagliamo, incolliamo, coloriamo i giocattoli per la povera stanza di Caleb. Suler mette per terra un sacco e traccia con la vernice grigia la parola *glass* sulla superficie ruvida di quello che diventerà il futuro capotto del vecchio Caleb. La scritta *glass* capiterà giusto sulla schiena, come dice Dickens. Sbadiglia, si stropiccia gli occhi con i pugni e si rimette a dipingere o a fabbricare una bambola dagli occhi spalancati, o un pagliaccio così "spaventoso" che a vederlo, lui stesso inizia a piegarsi dal ridere.

[...]

Stanislavskij apprezzava molto Suler come artista e lo amava sinceramente come persona. Quando Stanislavskij si ammalò seriamente, Suler passava intere notti accanto al suo letto. Non si risparmiava mai se agli altri serviva il suo aiuto.

Si diceva che Suleržickij fosse un seguace della dottrina di Tolstoj, un tolstoiano, ma anche se così fosse, era un tolstoiano sui generis. Non vi era in lui

nessuna traccia di fanatismo né di settarismo. Tutto ciò che faceva di buono, usciva da lui stesso, gli era organicamente connaturato, e le idee di Tolstoj non avevano lasciato su di lui nessuna impronta visibile. È noto che Tolstoj lo amasse, forse proprio per il suo modo di realizzare le idee del maestro. Tutto ciò che Suleržickij assorbiva da fuori – sia la dottrina di Tolstoj o il sistema di Stanislavskij – lo rielaborava a modo suo e lo faceva proprio, senza imitare nessuno, restando originale e irripetibile in tutto. Nei suoi ragionamenti sulla vita, sul bene, sull'etica e su Dio, non avevamo mai sentito cliché del tipo: “ciascuno crede a modo suo”, “la storia si ripete”, “il bene è un concetto relativo”, “l'uomo resta sempre uomo”, “la verità è semplice”, “si vive una volta sola”, ecc. Frasette del genere (che per molti sostituiscono il pensiero) non servivano a Suleržickij.

Quando Suleržickij morì, la bara con il feretro fu posta nel nostro studio.

Dopo i funerali, durante la cerimonia commemorativa, tra gli oratori c'era anche Stanislavskij. Era pallido, le sue labbra tremavano. Non riuscì a concludere il discorso e, trattenendo il pianto, se ne andò dietro le quinte della nostra piccola scena.

[...]

Essendo solo uno dei membri dirigenti dello studio, non potevo fare quel che mi sembrava fosse necessario per la sua vita artistica. Allora decisi di prendere la direzione nelle mie mani e mi proclamai “dittatore”. Il mio gesto spiazzò a tal punto che non incontrai un'aperta opposizione, sebbene notai che qualcuno serbò rancore nei miei confronti. Scelsi altri quattro membri dello studio per il gruppo dirigente. Tutti loro godevano del rispetto e della fiducia dell'intera compagnia. Dopo due o tre giorni dalla mia “presa del potere”, il Comitato centrale ratificò il mio ruolo di direttore.

Decisi innanzitutto di mettere in scena *l'Amleto*. Per un anno e mezzo andai avanti a lavorare sulla tragedia, riuscendo a realizzare alcuni dei miei sogni teatrali più reconditi. Ad esempio, sperimentammo un nuovo approccio al testo, ricorrendo al *movimento* (non sto parlando del contenuto del testo, ma del modo di pronunciare le parole). Abbiamo considerato l'aspetto fonetico della parola come *un movimento trasformato in suono*. È difficile dubitare del fatto che il suono musicale ci faccia pensare a un movimento. Sentiamo il *gesto* racchiuso in esso. Un gesto si sente anche dietro l'eloquio umano, ma non lo percepiamo con altrettanta facilità come nella musica: ce lo impedisce il contenuto semantico del discorso. Seguiamo *cosa* ci sta dicendo la persona e non ci accorgiamo

di *come* suona il suo eloquio. Ma se ci distraessimo dal contenuto delle parole, inizieremmo subito a sentire il loro suono e il gesto che vi si nasconde dietro. Non è tanto il contenuto semantico a rendere propriamente *artistico* il discorso dell'attore, quanto il suo *gesto sonoro*. Il testo appartiene all'autore, l'attore non ne ha alcun merito. Il valore dell'attore è definito dal modo in cui fa *risuonare* quelle parole sulla scena. Lavorando sull'*Amleto* cercavamo di sentire i gesti delle parole e di trovare movimenti adatti. Mettevamo in esse la forza necessaria, conferendo la coloritura emotiva fino a quando l'anima non iniziava a entrare in piena risonanza con esse. Solo allora passavamo a pronunciare il testo. In questo modo, il gesto passava nella parola e risuonava in essa. Gli attori apprezzarono questo approccio al discorso, giacché esso aveva dato risultati molto buoni. Facevamo interi dialoghi, intere scene, usando solo il movimento, rimanendo in silenzio. Per impedire al gesto di trasformarsi in pantomima e permettergli di rimanere astratto, ci lanciavamo a volte una pala. Essa sostituiva le battute e ci allontanava dal gesto mimetico. Lavoravamo molto con l'immaginazione. Sotto la guida del regista, ripassavamo mentalmente intere scene, *provando* per così dire le parti nostre e quelle dei partner. Quando poi salivamo sul palcoscenico, gli attori trasferivano molte cose efficaci e inattese dalle loro “prove” immaginarie in quelle reali. Ci appassionammo alle nostre prove “incorporee”. In quel modo si allenava la fantasia e il coraggio, così necessari all'attore.

Nei primi tre anni della mia direzione dello studio, le circostanze furono per me favorevoli. *L'Amleto* ebbe successo e con un decreto del Comitato centrale il nostro studio ricevette il nome del Teatro d'Arte-2 (MChAT-2), trasferendosi in uno spazio nuovo sulla piazza Teatrale (ex teatro Nezlobin). Per la mia interpretazione di Amleto ebbi per giunta il titolo di “attore emerito” e diventai membro del Soviet di Mosca. Il teatro fu innalzato molto in alto. Perché non “mi montassi la testa”, Stanislavskij disse:

«Miša, lei non è un attore tragico. Un attore tragico sputa e la sala trema, mentre quando sputa lei non accade nulla».

Per gli attori desiderosi di perfezionare la loro tecnica organizzai lezioni con esercizi. Tutta la compagnia vi prendeva parte. Persino gli “anziani” del Teatro d'Arte venivano ad assistere al nostro lavoro, che interessava a molti. Ma i metodi che cercavo di introdurre erano comunque troppo innovativi e stravaganti per gli “anziani” del MChAT. Una volta, in tono semischerzoso, Nemirovič-Dančenko mi disse:

«Non bisognerebbe permettere ai nostri attori di andare alle sue lezioni: potrebbe guastarli».

Confesso di essermi sentito lusingato da questa osservazione.

All'inizio, le nostre prove avevano un carattere più sperimentale che professionale. Ogni nuova messinscena ci dava la possibilità di sperimentare dei procedimenti nuovi sia per il gioco scenico sia per la regia. Preso dal lavoro teatrale, smisi di interessarmi di ciò che stava accadendo fuori dalle mura teatrali. Di lì a poco ricevetti il passaporto per l'espatrio e lasciai la Russia. Eppure, non ero sicuro di rimanere all'estero definitivamente.

RECENSIONI