Swetlana Lukanitschewa

IL KAMERNYJ TEATR DI MOSCA DI ALEKSANDR TAIROV COME PONTE INTERCULTURALE

[*Il saggio qui tradotto nasce dalla rielaborazione, da parte dell'autrice, di buona parte dell'introduzione e di uno dei capitoli centrali del volume di Swetlana Lukanitschewa* Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen *(Nato dallo spirito del movimento. Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov nel campo di tensione tra la Russia e l'Occidente), Köln, Böhlau, 2025. Questo denso libro, presentato nelle prime pagine come il primo completo studio sulle creazioni artistiche di Tairov e "sulla storia di uno dei teatri sovietici più europei e cosmopoliti", è uscito quasi in contemporanea con il recente approfondimento di Silvana De Vidovich (*Aleksandr Tairov: il teatro delle emozioni, *Imola (BO), Cue Press, 2025), documentata ricostruzione degli spettacoli e della biografia del regista, per cui si rimanda alla segnalazione di Gabriele Sofia nel* Notiziario *di questo numero di «Teatro e Storia». Simile nell'intento di seguire una precisa cronologia, lo studio di Swetlana Lukanitschewa, anch'esso frutto di un lungo lavoro di archivio e ricco di fotografie e documenti, offre un'immagine a tutto tondo di Tairov attraverso una fitta tessitura di memorie di spettatori, attori e artisti, e testimonianze autobiografiche. "Dato che", spiega l'autrice, "al centro dell'universo chiamato Kamernyj teatr c'erano due artisti", Aleksandr Tairov e Alisa Koonen, la narrazione inizia dalla ricostruzione di entrambi i loro percorsi artistici, fino all'incontro e ai primi lavori comuni. Seguono la nascita e fioritura del loro teatro, con il mutare progressivo del quadro politico, la lotta per la sopravvivenza e la ricerca di un necessario compromesso con le direttive di partito, fino agli ultimi spettacoli, alla chiusura del teatro e alla morte del regista un anno dopo, nel 1950.*

Se grazie a De Vidovich molti documenti su questo maestro fondamentale dell'arte teatrale novecentesca sono ora accessibili al lettore

italiano, lo sguardo di Lukanitschewa, basato su altre molteplici tipologie di fonti, permette anche di leggere le stesse informazioni da una diversa e complementare prospettiva. Si osservano qui in particolare le fasi della prima e della terza tournée europea di Tairov, ricostruendo vicende che mostrano nettamente il cambio di paradigma della politica sovietica verso i suoi artisti e verso l'Occidente, e che gettano nuova luce sulle significative interferenze tra arte e politica che ne condizionarono il percorso teatrale. (Raffaella Di Tizio)]

Nelle sue memorie Bernhard Reich dà un interessante resoconto su come gli spettacoli del Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov dell'aprile del 1923 fossero percepiti dalla scena artistica berlinese:

> Dalle rappresentazioni del Kamernyj teatr abbiamo tratto un'intera serie di conclusioni importanti. La prima di queste è: la stampa borghese ci informa regolarmente del collasso economico nell'Unione Sovietica. Le persone stanno morendo di fame, non hanno vestiti. Tuttavia l'allestimento scenografico è sfarzoso e rasenta persino lo spreco, il che può essere considerato una prova del fatto che sui giornali vengono diffuse notizie false. La seconda conclusione è: la stampa borghese afferma con sgomento che i bolscevichi sono dei barbari, che non solo non sono intenditori d'arte, ma l'arte la odiano persino. Il Kamernyj teatr ha dimostrato però un gusto estremamente raffinato […]. Ciò significa che la stampa mente anche su questo punto. Terza conclusione: il Kamernyj teatr è un nuovo teatro di ricerca che apre il suo palcoscenico a esperimenti estremamente radicali. Per questo si può concludere che si debba credere a letterati come Arthur Holitscher[1] ed Erich Baron, che sostengono che in Unione Sovietica venga creato un nuovo, senza precedenti, Teatro dei Virtuosi. Loro hanno eletto il mondo teatrale moscovita a una Mecca, dove quelli che credono nel teatro devono necessariamente andare in pellegrinaggio[2].

Per smentire le voci sulla situazione sociale dell'Unione Sovietica, che circolarono in Europa occidentale immediatamente dopo la sua fondazione, del 30 dicembre 1922, l'Ufficio politico del Comitato centrale del Partito comunista russo aveva infine deciso[3] di autorizzare la tournée

[1] Cfr. Arthur Holitscher, *Das Theater im revolutionären Rußland*, Berlin, 1924 e Id., *Drei Monate in Sowjet-Russland*, Berlin, 1921.

[2] Bernhard Reich, *Vena-Berlin-Moskva-Berlin* (Vienna-Berlino-Mosca-Berlino), Moskva, 1972, p. 168.

[3] Cfr. *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty 1917-1953* (Potere e intellighenzia. Documenti 1917-1953), a cura di Andrej Artizov e Oleg Naumov, Moskva, 1999, pp. 16-19.

all'estero di una delegazione artistica che potesse gettare un ponte tra il teatro sovietico e quello europeo, facendo una convincente campagna pubblicitaria a favore della politica culturale del giovane Stato, definito barbaro e isolato politicamente[4] ed economicamente. A prima vista può sorprendere che gli alti funzionari sovietici abbiano dato questo ruolo non al convinto comunista e leader dell'Ottobre teatrale Vsevolod Mejerchol'd[5], ma ad Aleksandr Tairov, sostenitore dell'«*art pour l'art* nella sua forma più pura»[6]. Basta però dare un'occhiata agli articoli sulla tournée del Kamernyj teatr per capire come Tairov fosse più adatto a questa missione di grande rilevanza politica.

Al momento di pianificare la tournée, nella primavera del 1923, si temette probabilmente che la parte conservatrice del pubblico potesse vedere nel «brusco e ostentato laconismo»[7] e nella semantica rivoluzionaria delle messinscene del dionisiaco sovvertitore Mejerchol'd una dimostrazione della propaganda del «Centro dei sogni e dei progetti rivoluzionari mondiali»[8] – la Russia di Lenin. I responsabili della scelta erano inoltre preoccupati della reazione dei russi in esilio di fronte alla scatenata volontà di provocazione di Mejerchol'd, emersa chiaramente nella complessa immagine di leader teatrale bolscevico che si era costruito nei primi anni dopo la Rivoluzione d'ottobre, al suo pathos della distruzione efficacemente messo in scena e ai suoi tentativi di fomentare la «lotta di classe nello spazio

[4] Mentre le relazioni diplomatiche tra Russia sovietica e Germania ripresero dopo la firma degli accordi di Rapallo del 16 aprile 1922, il riconoscimento dell'Unione Sovietica da parte della Francia ci fu solo il 28 ottobre 1924. Nello stesso anno il governo sovietico concluse un accordo diplomatico anche con Italia, Austria, Norvegia, Svezia, Danimarca e Grecia. Cfr. *Istorija Rossii 1917-2017* (Storia della Russia 1917-2017), a cura di Anatolij Božič, Moskva, 2017, pp. 98 sgg.

[5] Anche se nell'Europa degli anni Venti c'era un grande interesse per il metodo di regia di Mejerchol'd (cfr. ad es. O. Greyscher, *Eindrücke vom Moskauer Theater W. Meyerholds*, in *Das Querschnittbuch*, Frankfurt, 1923, pp. 160-162), la richiesta del regista di portare il suo teatro in tournée all'estero fu approvata solo nel 1930. I nomi russi compaiono di seguito nella traslitterazione slavistica. I titoli e le citazioni tratte dalle lingue tedesca e italiana seguono tuttavia l'ortografia delle fonti.

[6] Jürgen Rühle, *Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht*, München, 1963, p. 61.

[7] Aleksandr Makin, *Vachtangov, staraja i novaja Turandot* (Vachtangov, la vecchia e la nuova Turandot), «Teatr», n. 12, 1963, pp. 5 sgg.

[8] Ruth von Mayenburg, *Hotel Lux. Die Menschenfalle*, München, 2011, p. 123.

degli spettatori»[9]. Il rispetto delle sensibilità politiche del pubblico era uno dei presupposti fondamentali per il successo della «rivelazione della nuova arte teatrale [sovietica]»[10], che fu pianificata con cura nonostante l'atmosfera surriscaldata nei due Paesi ospiti, Francia e Germania, allora in crisi economica. Si sperava che l'estetica di un regista senza ambizioni politiche, che nel suo scritto programmatico *Zapiski režissera* (Appunti di un regista), pubblicato a Mosca, aveva scelto come modello per il suo «super-attore»[11] il danzatore virtuoso, collegandosi così ai celeberrimi Ballets Russes di Sergej Djagilev[12], sarebbe «ampiamente» andato incontro «ai gusti del pubblico dell'Europa occidentale»[13].

Per il pubblico straniero, il fascino delle rappresentazioni del Kamernyj teatr di Mosca sarebbe stato tanto nella leggerezza simile a quella del balletto e nei «gesti eloquenti»[14] degli attori, quanto nel particolare approccio di Tairov ai testi teatrali. Nelle sue messinscene, al drammaturgo veniva attribuito «il ruolo di un modesto fornitore di materiale letterario, che il regista poteva utilizzare liberamente, secondo le sue intenzioni»[15]. Durante le prove, i lavori drammatici venivano trasformati in particolari partiture di movimenti e di suoni, che dovevano consentire all'attore capace di tutto, al «grandioso mimo […], [al] fantasioso Arlecchino»[16], di mostrare agli spettatori la sua straordinaria abilità «svincolato da parole estranee,

[9] Vitalij Dmitrievskij, *Teatr i zriteli. Otečestvennyj teatr v sisteme otnošenij sceny i publiki. Sovetskij teatr 1917-1991* (Teatro e spettatori. Il teatro nazionale nell'intreccio delle relazioni tra palco e pubblico. Teatro sovietico. 1917-1991), vol. II, Moskva, 2013, p. 51.

[10] Dr. W.M., *Das Moskauer Kammertheater im Münchener Schauspielhaus (Fünfter Abend: Phädra)*, «Die Rote Fahne», n. 63/1, 25-26 maggio 1923.

[11] Alexandr Jakovlevič Tairov, *Appunti di un regista*, a cura di Silvana De Vidovich, Imola (BO), Cue Press, 2020, p. 46.

[12] L'influsso delle messinscene dei Balletti Russi sull'estetica teatrale di Tairov portò soprattutto nel circolo artistico francese a un acceso dibattito. Cfr. Gabriel Boissy, *"La Princesse Brambille". Fantasie d'Hoffmann en cinq tableau*x, «Comœdia», 19 marzo 1923.

[13] Horst Hoffmann, *Tairoff-Gastspiele im Staatstheater*, «Wiesbadener Bade-Blatt», 15 maggio 1930.

[14] Roedemeyer, *Die sprechende Geste*, «Rheinisch-Westfälische Zeitung», 31 agosto 1925.

[15] Pavel Markov, *Teatr 1917-1927*, in Id., *Stat'i o teatre XX. veka. Izbrannoe* (Saggi scelti sul teatro del XX secolo), vol. I, Moskva, 2013, pp. 583-620: 593.

[16] Tairov, *Appunti di un regista*, cit., p. 25.

non incatenato da pensieri estranei e non schiavizzato dalla psicologia a lui imposta»[17]. A differenza di Stanislavskij, i cui attori dovevano far uso sul palco di un modo di parlare "naturale", Tairov creava per ogni messinscena una singolare e raffinata composizione acustica[18], tramite la struttura ritmica del linguaggio e la modulazione della voce «secondo norme musicali»[19]. «L'interpretazione realistica delle parole», scrisse un recensore, «veniva spesso stravolta dall'intonazione melodica. L'accento principale era posto così non sulla semantica della lingua parlata, piuttosto sulla sua fonetica e sull'armonia del suo suono»[20]. La ritmata recitazione d'insieme di corpi, colori, luce e voci destava negli spettatori precise associazioni visive e acustiche. Non servì quindi alcuna conoscenza della lingua russa[21] per comprendere quanto avveniva in scena, percepito come una traduzione del «discorso di un relatore straniero nella lingua del posto»[22].

Durante la tournée del 1923 Tairov perseguì l'ambizioso scopo di ottenere il riconoscimento internazionale delle sue idee di estetica teatrale, e nel 1925 e nel 1930, con le due ulteriori tournée all'estero della sua compagnia, riuscì ad essere considerato parte dell'élite teatrale europea. Il retroterra politico dell'"invasione" artistica dalla Russia sovietica, che nel 1923 aveva scaldato gli animi dei recensori, nella seconda metà degli anni Venti perse molta della sua rilevanza, e l'attenzione si spostò quasi completamente sull'invidiabile ed esemplare abilità artistica degli eccellenti attori russi. La stampa festeggiò Tairov come un "liberatore", che avrebbe indicato al teatro europeo la via per uscire dalla crisi[23]. Fu

[17] Id., *Pantomima* (La pantomima), «Teatral'naja gazeta», n. 33, 17 agosto 1914, p. 4.

[18] Cfr. *Das Tairoff-Gastspiel. „Salome"*, «Neue Mannheimer Zeitung», 22 maggio 1925.

[19] Sellheim, *Moskau im Stadttheater. „Salome" von Oskar Wilde. Zum Gastspiel des Moskauer Kammertheaters*, «Hallesche Zeitung», 4 giugno 1923.

[20] Osaf Litovskij, *Kamernyi teatr. Zametki o tvorčeskom puti* (Il Kamernyj teatr. Appunti sul percorso creativo), in *Kamernyj teatr. Stat'i, zametki, vospominanija* (Il Kamernyj teatr. Saggi, appunti, ricordi), Moskva, 1934, pp. 3-29: 5.

[21] Cfr. Hanns Braun, *Die Russen im Schauspielhaus (Zum Gastspiel des Moskauer Kammertheaters)*, «Münchener Zeitung», 4 maggio 1923.

[22] Hans Liebstöckl, *Tairoff*, «Wiener Sonn- und Montags-Zeitung», 22 giugno 1925.

[23] Significativa a tal proposito la seguente affermazione di Anatolij Lunačarskij, il noto drammaturgo e critico teatrale che diresse dal 1917 al 1929 il Commissariato del popolo per l'istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa: «Il

definito «figura di spicco della prossima epoca teatrale»[24], lodato come «geniale visionario del teatro»[25] e citato insieme a riformatori del teatro e della danza come Max Reinhardt[26], Leopold Jessner e Mary Wigman[27]. Anche Alisa Koonen venne collocata tra le eccellenze del teatro europeo: Tairov aveva creato la maggior parte delle sue produzioni su misura per lei, considerandola la materializzazione del suo sogno di un interprete completo che unisse in una sola persona attore tragico e comico, cantante, danzatore e clown. La stampa francese e tedesca la mise alla pari con grandi attrici come Rachel ed Eleonora Duse[28]. E i critici russi considerarono Koonen, fino al 1934 cittadina belga[29], «un singolare legame attoriale tra la Russia e il mondo occidentale»[30].

La risonanza eccezionalmente positiva nella stampa internazionale conferì al Kamernyj teatr la reputazione di palcoscenico più occidentale dell'Unione Sovietica[31].

nostro teatro è praticamente sconosciuto in Europa. Fa eccezione solo la scena di Tairov, le cui regie hanno lasciato dietro di sé una duratura impressione in Germania. Va detto che dopo la tournée di Tairov ho potuto vedere nei teatri tedeschi un'intera serie di produzioni che mi hanno ricordato le messinscene di Tairov». Citato in Isidor Klejner, *Moskovskij Kammernyj teatr* (Il Kamernyj teatr di Mosca), Moskva, 1929 (bozza di correzione, inedito), in Moskva, *Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva* (Archivio russo per la letteratura e le arti di Mosca, d'ora in poi RGALI), fondo 2700, indice 1, unità di conservazione 43, p. 125.

[24] Fritz Gaupp, *Um das Theater*, «Die neue Bücherschau», n. 2, 1924, p. 10.

[25] Max Graf, *Tairoff im Wien. „Giroflé-Giroflà" von Lecocq*, «Der Tag», n. 915, Wien, 18 giugno 1925, p. 5.

[26] Cfr. ad es. Franz Zikler, *Moskauer Kammertheater. „Das Gewitter"*, «Sächsische Volkszeitung», 6 giugno 1925.

[27] Cfr. Maximilian Leuchs-Mack, *Tairoffs „Giroflé-Giroflà". Zum Gastspiel im Frankfurter Neuen Theater*, «Deutsche Allgemeine Zeitung», Frankfurt, 29 aprile 1925.

[28] Cfr. Hermann von Wedderkop, *Moskauer Kammertheater*, «Der Querschnitt», n. 3, 1923, pp. 65-67: 66.

[29] Anche se Koonen nel 1934, pochi mesi prima che fosse insignita, nel 1935, del titolo d'onore di "artista del popolo della Russia", aveva abbandonato la cittadinanza belga e assunto quella sovietica, fino alla fine della sua vita indicò come sua nazionalità quella belga. Cfr. Sergej Nikolaevič, *Tairov. Ego teatr, ego aktrisa, ego put'* (Tairov. Il suo teatro, la sua attrice, il suo percorso), «Sovetskaja kul'tura», 11 marzo 1939, p. 9; Alisa Koonen, *Avtobiografija* [Autobiografia], in RGALI, fondo 2768, indice 1, unità di conservazione 462, pp. 3 sgg.

[30] Gennadij Geronskij, *Alisa Koonen*, Moskva/Leningrad, 1927, p. 30.

[31] Georgij Tovstonogov, *Podvižnik* (Asceta), «Teatr», n. 7, 1985, pp. 66-69: 68.

Gennadij Dadamjan[32], studioso di cultura russa, ha parlato di sei cambi di paradigma dalla Rivoluzione d'ottobre (1917) fino allo scioglimento dell'Unione Sovietica (1991), definiti sulla base della politica del governo nei confronti dell'Occidente. I trentacinque anni di vita del Kamernyj teatr (1914-1949) si riflettono nei primi tre: il primo (1917-1919), che può essere sintetizzato con la frase «Siamo uniti, non c'è alcun confine»[33]; il secondo (1920-1925), per cui vale lo slogan «L'Occidente esiste, e da lui si può imparare»[34]; il terzo (1933-1955), che è l'epoca delle massicce repressioni, della totale centralizzazione, dell'affermazione del realismo socialista come dottrina artistica ufficiale e del russo-centrismo stalinista. Secondo Dadamjan, in questo periodo prevalse l'opinione: «L'Occidente è la roccaforte del nemico. Ogni straniero è un nemico e una spia»[35].

Dalla fine degli anni Venti il "cosmopolita" Kamernyj teatr cominciò a essere sempre più spesso accusato dai critici fedeli alla linea di partito di non avere in repertorio messinscene di grande valore artistico di testi di autori sovietici contemporanei. Tairov lottò per la sopravvivenza del suo teatro: cercò di adattare la particolare estetica dei suoi attori, che erano «ballerini, combattenti, cacciatori, corridori e cavalieri, atleti e ginnasti»[36], alle aspettative dei vertici del partito e, nei suoi contributi orali al dibattito teatrale del tempo, annunciò un cambiamento radicale. Nonostante molti tentativi di confronto con la drammaturgia sovietica, riuscì però a intonare il suo credo artistico all'ideologia ufficiale solo nella messinscena della *Tragedia ottimistica* di Vsevolod Višnevskij (1933). Nell'agosto del 1937, in un momento in cui, durante la campagna contro il formalismo, si moltiplicavano le chiusure di teatri (tra cui anche quello di Mejerchol'd), il Kamernyj teatr venne unito al Teatro Realistico di Mosca di Nikolaj Ochlopkov. La coesistenza di due teatri esteticamente incompatibili non portò però frutti, e dopo un anno vennero nuovamente divisi. Tairov continuò a tentare l'integrazione del suo teatro nella realtà

[32] Gennadij Dadamjan, *Atlantida sovetskogo iskusstva 1917-1991* (Atlante dell'arte sovietica 1917-1991), vol. I: *1917-1932*, Moskva, 2010.

[33] Ivi, p. 520.

[34] *Ibidem*.

[35] *Ibidem*.

[36] Naum Berkovskij, *Tairov i Kammernyj teatr* (Tairov e il Kamernyj teatr), in Id., *Literatura i teatr* (Letteratura e teatro), Moskva, 1969, pp. 305-393: 329.

sovietica. Negli anni Quaranta gli riuscì solo un capolavoro scenico: la messinscena di *Madame Bovary* tratta dal romanzo di Gustave Flaubert.

Nelle sue memorie rimaste incompiute, Aleksandr Rumnev, uno dei più importanti attori di Tairov, ha diviso la storia del Kamernyj teatr in tre fasi: la *formazione*, dall'anno di fondazione, 1914, fino alla Rivoluzione d'ottobre; la *fioritura*, dal 1917 al 1933, e il *declino*, dal 1933 al 1949, anno in cui il teatro fu chiuso nel corso della campagna contro l'"adorazione dell'Occidente"[37].

Le pagine che seguono osservano la fase della fioritura, quella delle tournée internazionali (1923, 1925 e 1930), periodo in cui il Commissario del popolo per gli affari esteri dell'Urss Maksim Litvinov, che apprezzava moltissimo il contributo dato dal Kamernyj teatr al ravvicinamento culturale tra Russia sovietica e mondo occidentale, arrivò a definire Tairov «il suo rappresentante plenipotenziario all'estero»[38].

Al centro dell'attenzione internazionale: spettacoli a Parigi e in diverse città tedesche

Nel novembre del 1922, Jacques Hébertot, direttore a Parigi del Théâtre des Champs-Élysées, dichiarato sostenitore dell'avanguardia teatrale, invitò il Kamernyj teatr a partecipare alla stagione internazionale che si sarebbe tenuta per la terza volta nel suo teatro nella successiva primavera. Dopo l'autorizzazione del Commissario del popolo per l'istruzione Anatolij Lunačarskij, immediatamente informato dell'invito, a fine novembre Tairov partì per Parigi per chiarire con Hébertot e con il regista e direttore teatrale Bernhard Marholm, curatore della tournée, tutte le modalità del soggiorno all'estero della sua compagnia. Il 26 dicembre tornò a Mosca con due contratti di tournée firmati: uno per le rappresentazioni a Parigi, dal 6 al 22 marzo 1923, e l'altro per le rappresentazioni a Berlino nel successivo aprile.

Quando alla fine di febbraio 1923 i manifesti del Kamernyj teatr di Mosca furono affissi sui cartelloni pubblicitari della capitale francese, i parigini si prepararono a uno scandalo enorme, simile a quelli che

[37] Cfr. Aleksandr Rumnev, *Kamernyj teatr A. Ja. Tairova* (Il Kamernyj teatr di A.J. Tairov), in RGALI, fondo 2721, indice 1, unità di conservazione 16, p. 9.

[38] Alisa Koonen, *Stranicy žizni* (Pagine di vita), Moskva, 1985, p. 323.

avevano accompagnato le prime rappresentazioni delle rivoluzionarie produzioni dei Ballets Russes, *Le Sacre du Printemps* (1913) e *Parade* (1917). «È molto audace» – scrisse commentando il programma della tournée[39] Sergej Jablonovskij, critico teatrale russo che viveva a Parigi – «mettere in scena qui una delle operette parigine più amate. Ma allora cosa si può dire, quando per la prossima serata teatrale è annunciata la *Fedra* di Racine […]. È una provocazione e sono molto curioso della reazione dei parigini»[40]. Anche un altro rappresentante della diaspora russa a Parigi, il drammaturgo e pubblicista Evgenij Znosko-Borovskij, si preoccupò del pubblico francese:

> Ci vuole molto coraggio per portare *Fedra* a Parigi, dove […] ancora vive la "divina Sarah", per cui l'interpretazione della tragedia di Racine nel 1893 fu un trionfo travolgente […]. E nel vestibolo della Comédie-Française, accanto a Talma, si trova la statua creata da Duret dell'irresistibile e bellissima Rachel in questo ruolo pieno di dolore[41].

Com'era prevedibile, *Giroflé-Girofla*, con cui si aprì la tournée il 6 marzo, e *Fedra*, rappresentata il 9 marzo, divisero «il mondo dell'arte e la stampa in due fazioni: gli appassionati sostenitori e i non meno appassionati oppositori»[42]. Le dichiarazioni di André Antoine, fondatore del Théâtre Libre di Parigi, e del rinomato critico teatrale parigino Gabriel Boissy sono emblematiche di quanti si consideravano custodi dell'eredità classica dell'arte francese e non erano pronti ad accettare l'interpretazione dei capolavori offerta da Tairov, incentrata più sulla recitazione che sulla trasmissione del testo drammatico: «Dès maintenant, restons en garde devant cette originalité et ce neuf à tout prix», così Antoine, «car voici une offensive assez grave contre nos traditions et notre culture»[43]. «Mais, pour Dieu, laissez en paix nos chef-d'œuv-

[39] Il Kamernyj teatr portò a Parigi *Giroflé-Girofla*, *Fedra*, *Adrienne Lecouvreur*, *Salomè* e *La principessa Brambilla*.

[40] Sergej Jablonovskij, *Moskovskij Kamernyj teatr* (Il Kamernyj teatr di Mosca), «Rul'», 16 marzo 1923, pp. 2-3: 2.

[41] Evgenij Znosko-Borovskij, *Fedra*, «Poslednie novosti», Pariž, n. 887, 11 marzo 1923, p. 2.

[42] Aleksandr Tairov, *Po obe storony èkvatora* (Da entrambe le parti dell'equatore), in *Kamernyj teatr. Stat'i, zametki, vospominanija*, cit., pp. 45-84: 51.

[43] André Antoine, *Le Théâtre Kamerny de Moscou*, «Comœdia», 11 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 123.

re!», esortò Boissy rivolgendosi agli attori russi. «Ou bien abordez-les en disciples et n'en faites point les laquais de votre fantaisie éperdue. Quels que soient les résultats, ils sont pernicieux, ils sont trompeurs car ils dénationalisent notre théâtre et c'est dire une sottise que de dire "l'art n'a pas de patrie"»[44].

Neppure gli oppositori di Tairov, che respinsero con veemenza la tendenza del regista a «conferire nuovo splendore a forme obsolete»[45], rimasero però insensibili al fascino del suo *Corps de théâtre*. Si trattava, constatò il giornalista Paul Lombard con un certo stupore, «d'une troupe d'acrobates qui chantent, dansent, exécutent des voltiges»[46]. E Boissy nella sua recensione di *Giroflé-Girofla* osservò: «[…] ils s'en donnèrent à cœur joie et véritablement, tout principe écarté nous amusèrent ou nous émerveillèrent par leur virtuosité, par la sûreté de leurs évolutions, […] par un don d'invention véritablement intarissable»[47]. Nei commenti della stampa parigina sulla tournée si trovano anche alcuni tentativi di classificare come balletto le prestazioni dei principali attori dell'ensemble. Boissy ammise che i gesti eloquenti di Koonen in *Salomè* gli avevano ricordato quelli espressivi di Ida Rubinštejn in *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) e *La Pisanella* (1913). Un altro critico teatrale, vedendo Nikolaj Ceretelli fluttuare agile e leggero come una piuma nel ruolo di Maraschino in *Giroflé-Girofla*, si spinse a paragonarlo alla star dei Ballets Russes Vaclav Nižinskij. Un altro giornalista giunse persino alla conclusione che le produzioni di Tairov non dovessero essere valutate secondo i criteri del teatro drammatico, ma secondo quelli del teatro-danza: «Finalmente abbiamo un teatro drammatico in cui può esibirsi

[44] Gabriel Boissy, *Les acrobaties du "Théâtre Kamerny" à propos de "Giroflé-Girofla"*, «Comœdia», 8 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 25.

[45] Cfr. *Pour le théâtre Kamerny*, «Comœdia», 23 marzo 1923, citato in Gérard Abensour, *Kamernyj teatr v Pariže. Somnenija kritikov i podderžka dejatelej kul'tury* (Il Kamernyj teatr a Parigi. I dubbi dei critici e il sostegno degli operatori culturali), in *Gljadet' na veščі bez bojazni. K stoletiju Kamernogo teatra* (Guardare le cose senza paura. In occasione del centenario del Kamernyj teatr), a cura di Vladislav Ivanov, Moskva, 2016, pp. 200-215: 203).

[46] Paul Lombard, *Théâtre des Champs-Élysées. Une Phèdre à la russe*, «Homme libre», Parigi, 18 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 260.

[47] Boissy, *Les acrobaties du "Théâtre Kamerny"...*, cit.

il ballerino […]. Alisa Koonen, regina dai coturni d'oro, sia salutata dai grandi del balletto»[48].

Artisti come Jacques Copeau, Charles Dullin, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Fernand Léger e Robert Delaunay furono molto affascinati dalle messinscene del Kamernyj teatr. In risposta alle critiche sull'approccio di Tairov alle opere classiche, Cocteau scrisse un panegirico del Kamernyj teatr, che fu pubblicato su «Comœdia» con le firme di 21 esponenti di spicco dell'avanguardia. Un'efficace difesa di Tairov e del suo teatro fu anche un suo articolo su «Nouvelles littéraires», in cui dette sulla *Fedra* russa il più favorevole dei giudizi: «[L]a *Phèdre* de Tairoff est un chef-d'œuvre. […] Car, certes, ce spectacle marche à rebours de toutes mes recherches et de tous mes espoirs, mais il dégage une beauté formidable qui saute à pieds joints par-dessus les discussions»[49].

Tra i parigini famosi che furono apologeti della regia di Tairov figurò anche il direttore del Théâtre de l'Odéon, l'attore Firmin Gémier. Nella lettera con cui si scusò per la sua assenza, dovuta a malattia, al ricevimento organizzato in onore del Kamernyj teatr il 18 marzo, si trova una dichiarazione degna di nota:

> Mi sento in dovere di esprimere ancora una volta la mia profonda stima per tutto ciò che ci avete mostrato nelle rappresentazioni di *Phèdre*, *Salomè* e *Giroflé-Girofla*. Lei ha trovato la formula che ci libera dalle decorazioni. È stato in grado di far risorgere l'attore completo della Commedia dell'arte. […] Il grande e nobile Stanislavskij, che abbiamo accolto, personificava per noi la Russia di ieri. Nel Kamernyj teatr salutiamo la nuova Russia. […]. Consideratemi tra i vostri devoti ammiratori![50]

Tra le quinte dei teatri parigini, nel marzo del 1923, non si parlava d'altro che della tournée dei russi. Tairov scrisse nel suo resoconto della tournée:

> Ci raccontarono dei dibattiti appassionati che si svolgevano nel famoso foyer della Comédie-Française durante le prove. Qui il nostro lavoro veniva criticato e sminuito. Nello stesso tempo, gli attori del teatro «Odéon», diretto da Gémier,

[48] *Moskovskij Kamernyj teatr za granicej* (Il Kamernyj teatr di Mosca all'estero), «Programmy Moskovskich Gosudarstvennych i Akademičeskich teatrov» (Programmi dei Teatri Statali e Accademici di Mosca), n. 10, 1923, in RGALI, fondo 2768, indice 1, unità di conservazione 496, p. 18.

[49] Jean Cocteau, *Phèdre chez Tairoff*, «Nouvelles littéraires», 17 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 249.

[50] *Kamernyj teatr*, «Poslednie novosti», n. 894, 20 marzo 1923, p. 2.

trascorrevano da noi in teatro ogni serata libera. Venivano nei nostri camerini, osservavano i nostri attori mentre si truccavano e assistevano all'intero processo di produzione[51].

Anche la mostra dei modelli scenografici, degli schizzi e dei figurini delle produzioni del Kamernyj teatr, allestita nel foyer del Théâtre des Champs-Élysées, ebbe un'ampia risonanza nella scena artistica francese. «Venne visitata», ricordò Koonen, «da tutti i pittori parigini, da tutti gli operatori teatrali, e hanno elogiato la mostra con toni entusiastici»[52].

Il 22 marzo, quando la compagnia teatrale salutò il pubblico parigino con la rappresentazione di *Giroflé-Girofla*, Tairov poté tracciare un bilancio positivo: le 18 rappresentazioni di cinque opere teatrali messe in scena dal Kamernyj teatr nelle tre precedenti settimane avevano suscitato un intenso dibattito sul suo programma estetico teatrale e sul suo metodo di regia. Inoltre, il teatro aveva adempiuto al mandato governativo: la compagnia di Tairov, come sottolineò il rappresentante del governo sovietico a Parigi, Matvej Skobelev, nel suo discorso durante il ricevimento dopo l'ultima rappresentazione, aveva «costruito un ponte culturale tra la Russia sovietica e l'Europa»[53] e fatto conoscere l'arte sovietica agli europei d'Occidente.

Gli ultimi giorni del Kamernyj teatr a Parigi furono oscurati da due eventi: prima la morte di Sarah Bernhardt, il 26 marzo, poi un telegramma della Cooperativa dei lavoratori del teatro tedesco (Genossenschaft der Deutschen Bühnen-Angehörigen), con cui la compagnia, pochi giorni prima dell'inizio della tournée a Berlino, fu informata del divieto di rappresentare in Germania drammi di autori francesi. «Se i circoli conservatori di Parigi ci consideravano sciti bolscevichi e distruttori della secolare cultura francese», scrisse Tairov, per via del sentimento antifrancese diffuso nella società tedesca dal gennaio del 1923 per l'occupazione della Ruhr da parte di Francia e Belgio, «per Berlino eravamo anche dei "francofili"»[54].

La conclusione anticipata della tournée, inizialmente considerata l'unica opzione possibile, fu evitata all'ultimo grazie a un compromesso raggiunto da Tairov e Bernhard Marholm: sui manifesti furono cancellate

[51] Tairov, *Po obe storony ėkvatora*, cit., p. 57.

[52] Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 284.

[53] Naum Klejner, *Moskovskij Kamernyj teatr* (Il Kamernyj teatr di Mosca), Moskva, 1929, p. 90.

[54] Tairov, *Po obe storony ėkvatora*, cit., p. 58.

"le tracce" dell'origine francese di tre delle cinque opere teatrali in programma. *Giroflé-Girofla* fu ribattezzata *Die Zwillingsschwestern* (Le sorelle gemelle), *Adrienne Lecouvreur* divenne *Moritz von Sachsen* (Moritz di Sassonia), mentre come autore di *Fedra* si indicò al posto di Racine il poeta Valerij Brjusov, che aveva tradotto la tragedia in russo per il Kamernyj teatr.

Quando gli attori arrivarono a Berlino verso la fine di marzo, scoprirono con gioia che per la scena artistica berlinese e gli appassionati di teatro non erano affatto degli «sconosciuti bolscevichi»[55]. L'atteggiamento negativo più volte espresso in Francia dalla stampa nei confronti delle interpretazioni di Tairov dei capolavori francesi rese un grande servizio al teatro all'inizio della tournée in Germania. Altre efficaci forme di pubblicità furono anche la traduzione tedesca dello scritto di Tairov *Appunti di un regista*, pubblicato in primavera a Potsdam dalla casa editrice Kiepenheuer con il titolo provocatorio *Das entfesselte Theater* (Il teatro liberato), immediatamente esaurito, e la mostra dei modelli scenografici e dei figurini delle produzioni, organizzata a Berlino da una libreria russa.

«Il pubblico ci ha riservato un'accoglienza entusiastica che non avremmo mai osato sognare». Questa affermazione di Koonen merita particolare attenzione se si considera che la maggior parte del pubblico tedesco non conosceva la lingua russa e non era in grado di comprendere il contenuto dei testi detti, recitati o cantati:

> Durante *Adrienne Lecouvreur* le persone piangevano, dopo *Salomè* e *Phèdre* tornavano a casa sconvolte, durante *Giroflé-Girofla* ridevano e si divertivano come bambini, e si mostravano estasiate da *Brambilla*. […] L'entusiasmo che gli uomini di teatro tedeschi nutrivano per il Kamernyj teatr non era però tutto. Con la meticolosità tipicamente tedesca, si occupavano seriamente e approfonditamente del metodo di regia di Tairov così come dell'interpretazione dei ruoli da parte degli attori, dei princìpi dell'allestimento scenico, della regia delle luci ecc. Aleksandr Jakovlevič [Tairov] non poté concedersi un minuto libero, perché era costantemente assediato da giovani talenti del teatro, da rinomati critici d'arte, registi e artisti figurativi. Ciò che accese particolarmente gli animi dei teatranti tedeschi fu l'attore completo, capace di padroneggiare tutti i generi teatrali, proclamato da Tairov[56].

Dopo i sedici spettacoli tenuti a Berlino arrivarono inviti a recitare in altre città tedesche (Lipsia, Monaco, Halle, Dresda, Francoforte sul

[55] Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 285.
[56] Ivi, p. 287.

Meno, Baden-Baden, Breslavia, Sopot, Königsberg e Memel), e la durata della tournée, che secondo i contratti stipulati a dicembre avrebbe dovuto essere di sei settimane (quattro a Parigi e due a Berlino) arrivò a quasi cinque mesi.

Lo scrittore ed editore Friedrich Michael, in un saggio pubblicato sulla «Neue Zürcher Zeitung», così scrisse sulle aspettative degli ambienti artistici tedeschi verso le produzioni del Kamernyj teatr:

> Alcuni entusiasti credettero di dover profetizzare una rivoluzione del teatro, una nuova epoca della storia del teatro sembrò iniziata. E in effetti ciò che questi russi offrivano era, per gli occhi ormai assuefatti ai nostri teatri, uno spettacolo di una brillantezza così insolita che si capiva bene l'entusiasmo e non si poteva affatto sfuggirgli. Qui c'era teatro e solo teatro, arte drammatica che prendeva l'opera letteraria solo come un trampolino per spingersi nello spazio libero di tutte le possibilità artistiche – "teatro liberato", per usare il titolo dello scritto programmatico di Tairoff […][57].

L'aspetto ritmico-visivo delle rappresentazioni teatrali "liberate" di Tairov e le straordinarie capacità dei suoi attori sono al centro di praticamente tutte le recensioni tedesche. Hermann Sinsheimer, caporedattore della rivista «Simplicissimus» di Monaco, scrisse: «Come già detto, si rivolgono agli occhi. Come il balletto e il cabaret russi, offrono un ritmo inebriante di colori e una straordinaria armonia di movimenti. Il loro significato sta proprio qui»[58]. «C'è solo un'attrice tragica oltre a Duse: Alice Koonen», così Hermann von Wedderkop, editore della rivista «Der Querschnitt», rese omaggio alla prima attrice della compagnia di Tairov, che aveva brillato nei ruoli di Salomè e Fedra:

> È l'unica che potrebbe andare oltre i limiti di questo teatro, infrangendone i principi. […] Tairov è lo spirito di questo teatro, ma lei, dimenticando lo spirito e le regole, ne è l'espressione più forte. Attira tutti gli sguardi su di sé, distoglie con autorità l'attenzione dalla magnificenza che la circonda. È la più grande tragica con tutti i suoi attributi, dolore, amarezza e autodistruzione[59].

[57] Friedrich Michael, *Tairoffs zweite Reise*, in «Neue Zürcher Zeitung», 15 maggio 1925, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1391, p. 72.

[58] Hermann Sinsheimer, *Die Russen im Schauspielhaus*, «Münchner Neueste Nachrichten», 4 maggio 1923, p. 2.

[59] Hermann von Wedderkop, *Moskauer Kammertheater*, «Der Querschnitt», n. 3, 1923, pp. 65-67: 66.

Il critico teatrale Siegfried Jacobsohn fu altrettanto entusiasta del virtuoso clown Vladimir Sokolov, che in *Giroflé-Girofla* interpretava Don Bolero, il padre delle due sorelle gemelle.

> Niente è così malvisto come l'immobilità: quando il solista canta, il coro balla; quando il coro canta, il solista balla. […] Quest'ultimo balla finché non riesce più a stare in piedi. Si lascia cadere su una sedia e continua a ballare da seduto. Cade a terra esausto e continua a ballare da sdraiato. Il busto si arrende e un piede continua a ballare da solo. Il piede muore, perde la scarpa e ora è questa a continuare a ballare. Il proprietario cerca di tenere ferma la scarpa, ma non ci riesce: la malattia del ballo deve manifestarsi[60].

Chiudendo il suo articolo, Jacobsohn definì *Giroflé-Girofla* «un'operetta sulla via per diventare un'opera d'arte totale» e aggiunse:

> Ma è certo che Richard Wagner avrebbe detto di sì, proprio perché questo spettacolo, seguendo regole proprie e non nostre, riesce a trasportarci per una serata, a liberarci da noi stessi e a elevarci al di sopra di noi. […] E sicuramente Lecocq avrebbe detto di sì: […] avrebbe preso atto con sorridente stupore delle possibilità inimmaginabili di suscitare un'irrefrenabile allegria nella sua *Giroflé-Girofla*, avrebbe salutato con profonda gratitudine il ri-creatore Alexander Tairoff come pari tra i creatori e gli avrebbe dato il benvenuto[61].

Ad eccezione dei critici di destra e dei rappresentanti della diaspora russa, che diffondevano voci secondo cui il Kamernyj teatr faceva propaganda bolscevica, la maggior parte dei critici teatrali tedeschi celebrò Tairov come liberatore del palcoscenico dal realismo psicologico e dalle catene della letteratura.

Nella rassegna stampa tedesca si trova una spiegazione plausibile dell'impressionante successo del Kamernyj teatr in Germania nel 1923: con i suoi esperimenti, Tairov seguiva la stessa direzione dei principali registi tedeschi nella loro ricerca di una via d'uscita dalla profonda crisi che da alcuni anni attanagliava il teatro in Germania. Nelle sue messinscene aveva fuso la parola e il gesto «con la più alta passione per la danza»[62], cosa che fu

[60] Siegfried Jacobsohn, *Ge- und entfesseltes Theater*, «Die Weltbühne», n. 16, 19 aprile 1923, pp. 457 sgg.

[61] Ivi, p. 458.

[62] C. F.W. Behl, *Das entfesselte Theater*, «Der Kritiker», maggio-giugno 1923, p. 15 sgg.: 15.

considerata, secondo le parole di Walter Hasenclever, una «nuova forma di recitazione»[63]. Sfogliando i resoconti della stampa tedesca si trovano molte preziose testimonianze del successo di Tairov nel suo intento di rendere autonomo l'evento scenico rispetto al testo: i critici che non conoscevano la lingua riferirono del grande effetto emotivo che avevano avuto su di loro le messinscene in russo. Dopo la rappresentazione di *Giroflé-Girofla*, un recensore sottolineò come notevole risultato del regista «il fatto che, nonostante si cantasse e si parlasse in russo e quindi il significato dei singoli passaggi rimanesse oscuro alla maggior parte del pubblico, si rimanesse comunque per tutto il tempo affascinati»[64].

Dopo il ritorno della compagnia a Mosca, il 10 settembre, le prove dell'elevata soddisfazione del governo sovietico per i risultati della tournée non si fecero attendere. Scrisse Koonen:

> A.V. Lunačarskij e M.M. Litvinov[65], con i quali Tairov si incontrò subito dopo l'arrivo e che si erano tenuti costantemente aggiornati sull'andamento della tournée, si sono congratulati calorosamente con lui. Entrambi erano dell'opinione che il viaggio avesse un grande significato non solo dal punto di vista artistico, ma anche politico. «Presentare il teatro sovietico nei Paesi in cui ci considerano barbari e nello stesso tempo conquistare il pubblico è una grande vittoria», disse Maksim Maksimovič Litvinov a Tairov. «Mi congratulo con voi di cuore. Questa vittoria la dovete non solo alla vostra arte, ma anche alla vostra personale sensibilità. È molto importante che la prima esibizione dell'arte sovietica all'estero sia stata un trionfo»[66].

Da entrambi i lati dell'equatore

Il 25 marzo 1930 la compagnia del Kamernyj teatr partì per la sua terza tournée all'estero[67], che sarebbe durata sette mesi. Alle

[63] Walter Hasenclever, *Na vsemirnoj vystavke v Pariže* (All'Esposizione Universale di Parigi), «Ėcho», n. 5, 1925, p. 10.

[64] H. Kleemann, *Die Zwillingsschwestern. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters*, «Saale Zeitung», Halle, 2 giugno 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1383, p. 8.

[65] Il diplomatico e politico Maksim Litvinov (1876-1951) ricoprì dal 1921 la carica di vicecommissario del popolo per gli affari esteri dell'Urss.

[66] Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 289.

[67] La seconda tournée all'estero del Kamernyj teatr ebbe luogo dal 16 aprile al 29 agosto 1925. La compagnia di Tairov si esibì in Germania (Lipsia, Francoforte sul Meno,

rappresentazioni per tre mesi in sette paesi europei[68] seguì una traversata transatlantica di due mesi. Il teatro fece poi tappa per altri due mesi in Argentina e Uruguay. Il programma comprendeva otto produzioni: *Giroflé-Girofla*, *Giorno e notte*, *Adrienne Lecouvreur*, *Salomè*, la terza versione de *L'uragano*, *Desiderio sotto gli olmi*, *Il negro (Tutti i figli di Dio hanno le ali)* e *L'opera dei mendicanti* (*L'opera da tre soldi*). Delle tre regie meno recenti di Tairov, solo *Giroflé-Girofla*, sorta di biglietto da visita del Kamernyj teatr, che durante le due precedenti tournée aveva ricevuto recensioni entusiastiche, fu presentata nei Paesi dell'Europa occidentale. *Adrienne Lecouvreur* e *Salomè*, che negli ultimi anni erano state descritte dalla stampa sovietica come esempi emblematici della decadenza di Tairov, così come l'ultima regia, *L'opera dei mendicanti*, poterono essere rappresentate solo in America Latina.

Senza dubbio Tairov, che nel 1923 poteva ancora permettersi di mostrare a Parigi la sua originale interpretazione della *Fedra* di Racine senza curarsi dello sdegno dei critici e degli operatori teatrali conservatori francesi, avrebbe ora voluto sapere come la sua messinscena dell'opera di Brecht sarebbe stata accolta dal pubblico tedesco. I funzionari della cultura, con i quali nel 1930 doveva concordare praticamente ogni suo passo all'estero, temevano però che *L'opera dei mendicanti*, in cui trovavano realizzazione i suoi principi (la messa in movimento dell'intero palcoscenico e la subordinazione di tutti gli elementi della messinscena all'"attore-completo"), potesse incontrare l'opposizione degli ammiratori della regia berlinese di Erich Engel[69], e non vollero correre il rischio.

Tairov, nel suo rapporto di viaggio indirizzato ad Andrej Bubnov, il Commissario del popolo per l'istruzione, definì le reazioni dei critici occidentali alla tournée come una prova «dell'apprezzamento dell'intero sistema del lavoro politico-culturale nell'URSS», riferendosi non da ultimo al lungo articolo di uno dei più stimati critici teatrali berlinesi, Bernhard Diebold, intitolato *Invasione russa. Da Tairov a Mejerchol'd*:

Baden-Baden, Stoccarda, Mannheim, Halle, Dresda, Amburgo, Colonia e Düsseldorf), oltre che a Vienna e a Kaunas, in Lituania.

[68] Il Kamernyj teatr presentò i suoi spettacoli in Germania, Cecoslovacchia, Austria, Italia, Svizzera, Francia e Belgio.

[69] Engel aveva diretto la prima de *L'Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht il 31 agosto 1928 al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino.

La Russia gode di grande prestigio nella vita artistica tedesca. Il teatro è oggi influenzato dall'Oriente proprio come lo è stato per secoli dalla Francia. […] Sono noti i trionfi della danza russa, dell'abilità fisica tairoviana, del misticismo ebraico della "Habimah" […]. Perché la Russia è di moda. Il termine "russo" è considerato qui un marchio di qualità. Anche la ballerina più mediocre oggi si concede un nome d'arte russo (come un tempo italiano) e pronuncia la "r" gutturale berlinese con un rotolamento slavo[70].

Dato che nel 1930 il governo sovietico autorizzò anche la prima tournée all'estero del Teatro Mejerchol'd, il pubblico tedesco ebbe l'occasione unica di confrontare l'estetica teatrale dei due registi. Diebold si recò dapprima a Lipsia, dove il Kamernyj teatr si esibiva al Centraltheater dal 28 marzo al 2 aprile. Come la maggior parte dei suoi colleghi, era curioso di sapere se Tairov negli ultimi anni avesse modificato la sua «musica registica» (*Regie-Musik*)[71]. Due sue nuove produzioni – l'operetta *Giorno e notte* e la tragedia *Il negro (Tutti i figli di Dio hanno le ali)* – lo portarono a concludere che fosse rimasto fedele al suo «stile del movimento»[72]. Poi tornò a Berlino per assistere agli spettacoli di Mejerchol'd, in scena dal 1° al 29 aprile all'Hebbel-Theater.

Nella prima messinscena che vide, *Il revisore*, lo colpì però sfavorevolmente l'orientamento del regista verso il «buon vecchio *naturalismo* di Stanislavskij»[73]. Diebold si mostrò deluso dalla sua incoerenza. Da un lato, lo spettacolo era ricco di dettagli realistici; dall'altro, Mejerchol'd ricorreva ad altri due espedienti stilistici: la caricatura e il simbolismo. Secondo il critico, questo *pot-pourri* stilistico creava alla compagnia un problema evidente:

Naturalmente si riconosce un regista di grande abilità e brillante intuizione scenica. […] Ma il Meyerhold delle teorie, il rivoluzionario del teatro di masse, il teorico apostata del naturalismo, il "biomeccanico" – qui non si percepisce. E il più "artistico" Tairoff appare in confronto a questo teatro (da prospettiva tedesca)

[70] Bernhard Diebold, *Russische Invasion. Von Tairoff zu Meyerhold*, «Frankfurter Zeitung», 4 aprile 1930.

[71] *Ibidem*.

[72] *Ibidem*.

[73] Id., *Meyerholds Finale. Moskauer Staatstheater im Theater in der Stresemannstraße*, «Frankfurter Zeitung», 16 aprile 1930 (il corsivo è nell'originale). Alla fine degli anni Venti, sotto la pressione della censura, Mejerchol'd era stato costretto ad apportare alcune significative modifiche alla sua messinscena.

neoromantico come un distruttore anarchico del vecchio teatro e un costruttore di un nuovo mondo scenico[74].

Le rappresentazioni del Kamernyj teatr a Lipsia furono seguite da una breve permanenza, dal 4 al 6 aprile, al Deutsches Theater di Praga. Contrariamente ai timori di Tairov, secondo cui il pubblico non sarebbe stato in grado di giudicare obiettivamente a causa delle tensioni di politica estera, tutti e tre gli spettacoli – *L'uragano* e le due operette *Giorno e notte* e *Giroflé-Girofla* – furono rappresentati davanti a una sala esaurita, grazie all'efficace pubblicità data dalla traduzione delle *Note di un regista*, pubblicata nel 1927 da una casa editrice praghese con il titolo *Osvobozené divadlo* (Il teatro liberato). L'ultima sera la sala non riuscì ad accogliere tutti gli appassionati che affollavano la piazza antistante il teatro. Tairov ricevette l'offerta di prolungare la permanenza a Praga, ma dovette rifiutare a causa del fitto programma di tournée, che prevedeva già per il 7 aprile la prima rappresentazione al Neues Schauspielhaus di Vienna.

La maggior parte dei critici austriaci che nel 1925 avevano assistito alla tournée del Kamernyj teatr cinque anni dopo trovò che le produzioni di Tairov – questa volta *Giorno e notte* e *Il negro* – avessero perso il fascino della novità. Era tuttavia rimasta intatta la loro ammirazione per la grande qualità recitativa e la forma espressiva di queste messinscene. «Non c'è più nulla di turbolento in questo spettacolo, nulla di sensazionale», scrisse Paul Stefan su «Die Stunde»:

> Di contro, una virtuosità senza sforzo dei movimenti, delle espressioni del volto, delle parole, un'incredibile sicurezza nello stare in piedi, nel camminare, parlare, ridere e piangere. Il corpo obbedisce completamente a ciascuno di questi attori, tutto ciò che riguarda l'anima si capisce in un certo senso da sé[75].

Dopo le rappresentazioni a Vienna, la compagnia si trovò ad affrontare una nuova sfida dal punto di vista sia artistico che politico. Il tour la portava ora nel paese natale della Commedia dell'arte e del futurismo, dove nell'autunno del 1922 era salito al potere Benito Mussolini.

[74] *Ibidem*.

[75] Paul Stefan, *Wiedersehen mit Tairoff. Alle Kinder Gottes haben Flügel*, «Die Stunde», 9 aprile 1930, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1402, p. 10.

La ricezione del programma estetico teatrale di Tairov in Italia era iniziata con due saggi pubblicati nel 1924 sulla rivista milanese «Comoedia». L'autore del primo, il poeta e giornalista futurista Enrico Cavacchioli[76], segnalò all'attenzione dei suoi lettori una professione teatrale a cui la nuova arte scenica in Russia – «fra i paesi d'Europa più notevoli in fatto di teatro»[77] – doveva il suo attuale splendore e che il teatro italiano praticamente non conosceva ancora: il regista. Cavacchioli citava due tra i più noti registi russi, Tairov e Mejerchol'd, ma si soffermava solo sulle innovazioni del «celebrato creatore del Kamerny»[78]. L'autore del secondo saggio, il futurista Anton Giulio Bragaglia[79], tracciava un collegamento tra il futurismo italiano e il teatro russo d'avanguardia. Secondo lui, il primo a ingaggiare artisti futuristi italiani (oltre a cubisti francesi e spagnoli) per le sue scenografie era stato Sergej Djagilev, per le produzioni dei Ballets Russes. Bragaglia cercò di riportare al futurismo anche l'opera di Tairov, centro del suo discorso, e citò come prova dell'influenza della teoria e della pratica futurista sul drammaturgo russo la teoria dei colori esposta da Achille Ricciardi nello studio *Il teatro del colore* (1919) e negli *Scritti teatrali* (1925), allora in fase di stampa. Sottolineò come Ricciardi avesse parlato fin dal 1909 dell'uso della partitura dinamica di luci colorate per creare atmosfere diverse e per illustrare contenuti nascosti, cosa che era considerata uno dei tratti distintivi della regia di Tairov. Anche Aleksandra Ėkster, «la pittrice teatrale più interessante che ci venga dalla Russia»[80], a cui Tairov aveva offerto la possibilità di realizzare alcune delle sue idee sul palcoscenico del Kamernyj teatr, aveva tratto ispirazione dalla pittura di Umberto Boccioni. Era «il nostro grande Boccioni, risolto, semplificato, reso pratico»[81].

[76] Cfr. Enrico Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia: Tairoff*, «Comoedia», a. VI, n. 13, 10 luglio 1924, pp. [5]-[7]. Gli estratti dalla rassegna stampa italiana sulla regia di Tairov e sulla tournée italiana del suo teatro qui citati provengono dalla selezione preparata da Noemi Tiberio e pubblicata nella pagina *Materiali e ricerche* del sito di «Teatro e Storia», tra i *Materiali di ricerca* della sezione *La grande riforma in Italia (PRIN 2005)*.

[77] Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia*, cit., p. [5].

[78] *Ibidem*.

[79] Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e teatro russo*, «Comoedia», a. VI, n. 2324, 10 dicembre 1924, pp. [5]-8.

[80] Ivi, p. 6.

[81] *Ibidem*.

Dopo la seconda tournée europea del Kamernyj teatr, il dibattito della scena artistica italiana sulla concezione teatrale di Tairov entrò in una nuova fase. Significativi furono lo studio di Gino Gori pubblicato nel 1926 sulla *Scenografia*. *La tradizione e la rivoluzione contemporanea*, con alcune pagine sugli esperimenti scenografici di Tairov, e l'articolo del russo in esilio Jakov L'vov[82] uscito nello stesso anno su «Comoedia». Il critico teatrale, che prima della rivoluzione ne aveva recensito le messinscene in Russia, cercò di suscitare interesse per il Kamernyj teatr nella sua patria d'adozione. Riferì di un suo recente incontro con Tairov e Koonen a Montecatini, raccontò la storia della nascita del loro teatro e ne descrisse il variegato programma, che permetteva agli attori di sondare i limiti delle proprie capacità. L'vov collocò poi il Kamernyj teatr nel contesto internazionale raccontando che l'interpretazione di Tairov della *Fedra* durante la tournée a Parigi nel 1923 era stata respinta dal fondatore del Théâtre Libre, André Antoine, conservatore, ed era invece stata accolta con entusiasmo dai rappresentanti dell'avanguardia parigina, come il direttore del Théâtre de l'Odéon, Firmin Gémier. Inoltre, alcuni registi teatrali delle città tedesche e di Vienna avevano ripreso gli spunti stilistici delle rappresentazioni del Kamernyj teatr e li avevano messi in pratica sui loro palcoscenici. Alla fine di giugno del 1927, L'vov fece da interprete durante l'intervista che Tairov concesse al rinomato critico teatrale italiano Silvio d'Amico durante il suo soggiorno a Parigi in occasione del *Premier congrès international du théâtre*. D'Amico considerava Tairov un interlocutore ideale sotto molti aspetti, in grado di dare una risposta costruttiva alla domanda sulla via per la riforma del teatro: era «uno dei *metteur-en-scène* più famosi della scuola moderna»[83], proveniva dalla Russia, che disponeva di un «grande teatro moderno»[84], e non era «bolscevico»[85], ma un uomo di teatro orientato all'Occidente, che si occupava «esclusivamente d'arte»[86]. Alcuni principi di Tairov si

[82] Cfr. Giacomo Lwow, *I misteri del nuovo teatro russo. Una intervista di Giacomo Lwow con Alessandro Tairoff*, «Comoedia», a. VIII, n. 9, 20 settembre 1926, pp. 13-15.

[83] Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairoff*, «La Tribuna», 12 luglio 1927.

[84] Id., *Il credo di Tairof*, «Comoedia», a. XI, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1929, pp. 11-14: 14.

[85] Id., *Adunata teatrale a Parigi*, cit.

[86] *Ibidem*.

adattavano al programma di riforma "conservatore-rivoluzionario" del critico, che si stava impegnando con passione per la fondazione di «alcuni grandi teatri di repertorio con un ensemble fisso (o quasi fisso)»[87] e per l'introduzione della regia nel teatro italiano, oltre che per la «fondazione di istituti in cui formare i nuovi attori»[88]. Il presupposto per salvare il teatro europeo, scriveva d'Amico citando il suo interlocutore, risiedeva nella fondazione di scuole di recitazione presso i singoli teatri, poiché ogni messinscena è il risultato di un lavoro collettivo ed «è dunque indispensabile che tutti gli attori di una compagnia provengano *dalla stessa scuola*»[89].

Nel febbraio del 1929 d'Amico ripubblicò la sua intervista in una forma leggermente ampliata. Alla versione precedente fu anteposto un nuovo passaggio, in cui rendeva omaggio alle attrici di origine russa Tatiana Pavlova, Ludmilla Pitoëff e Maria Orska, che erano riuscite a conquistarsi un posto di rilievo nel teatro dell'Europa occidentale – la prima in quello italiano, la seconda in quello francese e la terza in quello tedesco. «È realtà innegabile che in nessun paese del mondo oggi si sente, come in Russia, la "religione" del teatro», affermava d'Amico, raccomandando ai suoi lettori di rivolgere la loro attenzione ai "profeti russi della rivoluzione"[90], uno dei quali era Aleksandr Tairov.

Quando il 22 aprile 1930 la compagnia del Kamernyj teatr iniziò la sua tournée italiana a Torino con la messa in scena di *Giroflé-Girofla*, il pubblico attendeva con grande trepidazione di «conoscere da vicino questo grande inscenatore della Russia novella»[91] e di osservare come fossero messe in pratica le teorie raccontate dalla stampa. La compagnia diede in totale 17 rappresentazioni in quattro città: da Torino (22-27 aprile) passò a Firenze (28-30 aprile) e Roma (1°-4 maggio) fino all'ultima tappa, Milano (6-10 maggio)[92].

[87] Aurora Egidio, *Okno v buduščee. Aleksandr Tairov i stanovlenie ital'janskoj režissury* (Finestra sul futuro. Aleksandr Tairov e lo sviluppo della regia teatrale italiana), in *Gljadet' na veščі bez bojazni*, cit., pp. 216-234: 221.

[88] *Ibidem*.

[89] D'Amico, *Adunata teatrale a Parigi*, cit.

[90] Id., *Il credo di Taìrof*, cit.

[91] *«L'amore sotto gli olmi» di O'Neill al Filodrammatici*, «L'Ambrosiano», 13 maggio 1930.

[92] Per il programma cfr. Svetlana Sboeva, *Tairov. Zarubežnye gastroli Kamernogo teatra. Evropa i Amerika. 1923-1930* (Tairov. Tournée all'estero del Kamernyj teatr in

Il «bellissimo successo»[93] che le operette di Lecocq riscossero in Italia sotto la regia di Tairov non può sorprendere. Nelle produzioni, concepite come «un mero *divertissement* di pagliacci»[94], in cui gli interpreti gareggiarono idealmente con gli attori della Commedia dell'arte italiana nella virtuosità della recitazione fisica, nonostante la ricchezza di inserti canori e musicali non si trattava tanto di ascoltare, quanto di guardare. La comprensione di *Giroflé-Girofla* e *Giorno e notte* non richiedeva conoscenze linguistiche. Gli attori incantarono il pubblico con le loro danze, le capriole, «le incessanti piroette e le corse e i salti e i balzi […] e il loro affrettarsi qua e là, in basso e in alto»[95]. L'espressività dei loro corpi era eccezionale e critici come d'Amico[96], Corrado Pavolini[97] e Alberto Cecchi[98] guardando il palcoscenico ricordarono un'altra famosa "invasione" artistica dalla Russia avvenuta vent'anni prima: i Ballets Russes di Djagilev.

A differenza dei due soggetti operistici, il dramma di Ostrovskij e i lavori di O'Neill erano destinati al palcoscenico di un teatro convenzionale, in cui la parola fosse il principale veicolo del senso. Un anno prima, nel 1929, gli intenditori di teatro italiani avevano ammirato *La tempesta* diretta da Pietro Sharoff, ex attore del Teatro d'Arte di Mosca, e interpretata dalla compagnia italiana di Tatiana Pavlova in una messinscena al Teatro Valle di Roma[99]. L'inevitabile confronto tra la regia folcloristica di Sharoff, apparentemente "fedele al testo" e al colore locale tipico di Ostrovskij, e la messinscena stilizzata di Tairov, in cui il contenuto di alcuni lunghi monologhi veniva trasmesso solo attraverso il linguaggio

Europa e America. 1923-1930), Moskva, 2010, pp. 500 sgg.

[93] Luigi Antonelli, *Tairof al Teatro Valle*, «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1930.

[94] Silvio d'Amico, *Giroflé-Girofla*, «La Tribuna», 4 maggio 1930.

[95] *Il secondo spettacolo di Tairoff al Filodrammatici*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1930.

[96] Silvio d'Amico, *Tairoff al Valle. "Il negro" di O'Neill*, «La Tribuna», 6 maggio 1930.

[97] Corrado Pavolini, *Il giorno e la notte*, «Il Tevere», 5 maggio 1930.

[98] Alberto Cecchi, *"Giroflé-Girofla" di Charles Lecocq al Valle*, «Il Tevere», 3 maggio 1930.

[99] Cfr. Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, Dossier, a cura di Mirella Schino *et al.*, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 170-185: 182 sgg.

del corpo degli attori, elementi della scenografia costruttivista e giochi di luce, metteva in discussione il dogma della «sacra inviolabilità del testo»[100] invocato dagli intellettuali italiani. «Dominato come una sinfonia da un direttore d'orchestra»[101], «di spirituale splendore»[102] – così Francesco Bernardelli valutò lo spettacolo di Tairov. «Sul palcoscenico l'intelligenza correva a fiumi», scrisse Alberto Cecchi nella sua recensione, mettendo il regista sullo stesso piano del drammaturgo. «Tairoff è un poeta […] rare volte per non dire uniche ci è capitato di assistere ad uno spettacolo tanto perfetto. […] Il successo è stato enorme»[103].

Entrambe le opere di O'Neill erano quasi sconosciute in Italia, ma questo non sembrò disturbare il pubblico. Alcuni critici fecero notare che, pur mancando loro «l'ausilio della parola»[104], riuscivano a percepire la «[s]tupenda e misteriosa voce […] di un'opera teatrale che si estrinseca all'infuori del verbo, che si erge limpida fremente, piena di vibrazioni, di significati»[105] nell'interazione di gesti e atteggiamenti del corpo, nelle modulazioni vocali e nei rumori, nella dinamica partitura di luci e nel ritmo dell'azione. «Siamo nel regno della musica»[106] – così Eugenio Bertuetti riassunse le sue impressioni sulla messinscena de *Il negro*.

Le rappresentazioni di Tairov ottennero il plauso unanime dei rappresentanti della stampa di diverse tendenze politiche, cosa che in seguito, dopo il ritorno della compagnia in patria, fu definita da Litvinov, Commissario del popolo per gli affari esteri, «una vittoria politica molto importante»[107]. Nella stampa italiana si trovano anche alcune valutazioni negative di intellettuali simpatizzanti con il fascismo, come l'articolo dello scrittore e giornalista Marco Ramperti, la cui opinione sulla tournée fu determinata da un atteggiamento russofobo: «tutti i Russi sono

[100] Egidio, *Okno v buduščee*, cit., p. 224.

[101] F.B. [Francesco Bernardelli], *Al Teatro di Torino: L'uragano di Ostrovskij*, «La Stampa», 24 aprile 1930.

[102] *Ibidem*.

[103] Alberto Cecchi, *L'uragano di Tairoff al teatro Valle*, «Il Tevere», 2 maggio 1930.

[104] Eugenio Bertuetti, *Il negro. Sette momenti di Eugenio O'Neill*, «Gazzetta del Popolo», 27 aprile 1930.

[105] *Ibidem*.

[106] *Ibidem*.

[107] Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 329.

[…] barbari […]. La violenza è il loro segno caratteristico»[108]. Queste voci furono però un'eccezione rispetto alla moltitudine di recensioni ammirate. Ciò che "non persuadeva del tutto"[109] alcuni critici erano le scenografie costruite dai fratelli Stenberg, che sembrarono troppo astratte. Le interpretazioni degli attori, «spesso brillanti e sorprendenti»[110], suscitarono l'ammirazione unanime del pubblico. Alisa Koonen, che durante la tournée recitò esclusivamente i suoi tre ruoli tragici di punta – Katerina ne *L'uragano*, Abbie in *Desiderio sotto gli olmi* ed Ella ne *Il negro* – fu celebrata come «grande attrice»[111]. E il «miracoloso maestro di scena»[112] Tairov venne accolto con grandi applausi.

L'11 maggio la compagnia partì da Milano passando per Zurigo (12-13 maggio) e Wiesbaden (16-17 maggio) e raggiunse la capitale francese, dove rimase per quasi due settimane al Théâtre Pigalle diretto da Gabriel Astruc – il secondo teatro più importante, dopo il Théâtre des Champs-Élysées, della Grande Stagione Parigina, inaugurata poco prima. «I grandi nomi dell'arte internazionale si rincorrono sui cartelloni pubblicitari», scrisse il corrispondente svizzero della «Kölnische Zeitung», Oskar Baumgartner, lasciando intuire quanto fosse esclusiva e snobistica l'atmosfera in cui si era trovata la compagnia del Kamernyj teatr dopo il suo arrivo a Parigi:

> Le veementi proteste contro l'irruzione degli stranieri nella vita teatrale e concertistica di Parigi si sono improvvisamente placate. […] Dal 19 maggio la compagnia del Kamernyj sostituirà i giapponesi al Théâtre Pigalle e Alexandre Tairov ci darà un'idea dell'arte teatrale russa con *L'uragano* di Ostrowsky, *Giroflé-Girofla* di Lecocq e due opere di O'Neill. Il programma […] non è proprio adatto alla sensibilità parigina[113]!

«L'attuale ritorno di Monsieur Tairov e della sua compagnia al Théâtre Pigalle non ha riportato in vita le vecchie serate gloriose»,

[108] Marco Ramperti, *Tairof o le rivoluzioni inutili*, «L'Italia Letteraria», 18 maggio 1930.

[109] Cfr. [Bernardelli], *Al Teatro di Torino: L'uragano di Ostrovskij*, cit.

[110] *Ibidem*.

[111] Alberto Cecchi, *"Il negro" di Eugene O'Neill al teatro Valle*, «Il Tevere», 5 maggio 1930.

[112] D'Amico, *Tairoff al Valle*, cit.

[113] Oskar Baumgartner, *Die Pariser Saison*, «Kölnische Zeitung», 16 maggio 1930.

affermò il critico di balletto parigino Andrej Levinson, che nel 1923 aveva assistito allo scandalo suscitato dalla messinscena della *Fedra*.

> Il Kamernyj teatr ha riscosso un cauto consenso e una cortese neutralità […]. Il metodo del Kamernyj teatr ha ormai trovato imitatori in tutto il mondo, ma soprattutto in Germania. La sua dottrina pone in primo piano la creazione teatrale e non l'opera letteraria. […] L'attore universale, in grado di recitare sul palcoscenico come mimo, cantante, ballerino, clown e acrobata, è poi diventato, insieme alle scenografie create con dispositivi ed elementi mobili – che hanno sostituito le scenografie tridimensionali e le superfici dipinte – un tema costante del discorso teatrale[114].

Il Kamernyj teatr era nel programma della Grande Stagione Parigina con 14 rappresentazioni di cinque messinscene, dal 20 maggio al 2 giugno. Gli audaci esperimenti teatrali dei fondatori del "Cartel" Baty, Dullin, Jouvet e Pitoëff, con cui il pubblico aveva avuto modo di confrontarsi dopo la prima tournée del Kamernyj teatr, ne avevano modificato la ricezione, cosa che tolse alle produzioni di Tairov la provocazione del nuovo e del sensazionale. Anche Antoine, che sette anni prima aveva accusato Tairov di aver "menomato" Racine, ora, dopo aver visto *L'uragano*, *Giroflé-Girofla* e *Tutti i figli di Dio hanno le ali*, gli attribuì una vittoria: «Cette fois, Tairoff aura triomphé par la nouveauté, la qualité, l'ambition magnifique de l'œuvre. Nous sommes sortis de Pigalle ayant vraiment vu autre chose et, comme les jours précédents, les mérites de la troupe parurent dignes de sa réputation»[115]. Persino Boissy, che nel 1923 si era indignato per le interpretazioni di Tairov di *Fedra* e *Giroflé-Girofla*[116], si unì al gruppo degli ammiratori.

Un riconoscimento speciale per la compagnia del Kamernyj teatr fu la lettera entusiasta di Eugene O'Neill, che durante il suo soggiorno a Parigi assistette alle rappresentazioni di due sue opere dirette da Tairov:

> Quanto grande fu allora la mia ammirazione e la mia gratitudine [scrisse il 2 giugno 1930] quando vidi le vostre rappresentazioni, che mi incantarono sotto ogni

[114] Andrej Levinson, *Zakat Vostoka: Kabuki i Kamernyj teatr* [Il tramonto dell'Oriente: Kabuki e Kamernyj teatr], in Id., *Stat'i o teatre. 1913-1930* (Scritti sul teatro. 1913-1930), Moskva, 2018, pp. 150-156: 153 sgg.

[115] André Antoine, *Trois spectacles de Kamerny au Théâtre Pigalle*, «L'Information», 27 maggio 1930, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1405.

[116] Cfr. Boissy, *Les acrobaties du "Théâtre Kamerny"...*, cit.

aspetto perché riproducevano così fedelmente la melodia interiore della mia opera! E non era solo questo! Queste rappresentazioni erano inoltre opere d'arte, che lei, Alexander Tairoff, aveva creato con l'aiuto di quel dono così raro in un regista: l'immaginazione creativa. E queste rappresentazioni sono state interpretate dalla signora Coonen [*sic*] e da altri straordinari artisti della sua compagnia con il dono più raro di cui dispongono attori e attrici: ancora una volta – l'immaginazione creativa! Il teatro dell'immaginazione creativa è sempre stato il mio ideale[117]!

La parte europea della tournée del Kamernyj teatr si concluse ad Amburgo, dove Tairov presentò le sue riflessioni sul teatro contemporaneo europeo e sull'Unione Sovietica al IV Congresso Internazionale del Teatro davanti a un pubblico di esperti di notevole livello, tra cui, per citare alcuni nomi tra tanti, si trovavano Firmin Gémier, Gaston Baty, Leopold Sachse, Leopold Jessner, Rudolf von Laban e Walter Gropius. Dal 16 al 18 giugno la sua compagnia contribuì al programma collaterale dell'evento con tre rappresentazioni: *Giroflé-Girofla*, *Il negro* e *Giorno e notte*. Poi la compagnia si recò al porto di Anversa, dove si imbarcò su una nave postale francese diretta verso il continente sudamericano.

Dopo un mese in mare con scali a Vigo in Spagna, Lisbona, Dakar e Salvador in Brasile, la nave attraccò nel porto di Rio de Janeiro. A Rio la tournée non poté avere luogo a causa della rivolta di Getúlio Vargas. La tappa successiva fu Buenos Aires. Al Teatro Odeón, il principale teatro della capitale argentina, il Kamernyj teatr presentò dal 23 luglio al 7 settembre – tre settimane in più del previsto – tutte e otto le produzioni del suo repertorio. Alle due operette di Lecocq, a *L'uragano* di Ostrovskij e ai due lavori di O'Neill, che erano stati in cartellone nei mesi precedenti, si aggiunsero tre produzioni che il pubblico dell'Europa occidentale non aveva visto: *Adrienne Lecouvreur*, *Salomè* e *L'opera dei mendicanti*.

La missione culturale transatlantica del Kamernyj teatr, che «aveva aperto una breccia nel muro della diffidenza tra l'America Latina e l'Unione Sovietica»[118], si concluse con otto rappresentazioni sul pal-

[117] La lettera di O'Neill fu pubblicata in occasione della tournée del Kamernyj teatr a Buenos Aires su un quotidiano in lingua tedesca: *Das Theater der schöpferischen Phantasie. Brief Eugen O'Neills an das Moskauer Kammertheater* (Il teatro della fantasia creativa. Lettera di Eugen O'Neill al Kamernyj teatr di Mosca), «Argentinisches Tageblatt», 31 luglio 1930, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 164, p. 78.

[118] Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 335.

coscenico del Teatro Solís di Montevideo, capitale dell'Uruguay. Da lì la compagnia intraprese il viaggio di ritorno in nave il 19 settembre.

Il messaggio del teatro sovietico al pubblico internazionale

Nell'Unione Sovietica, a partire dalla fine degli anni Venti, l'autorizzazione a soggiornare all'estero diventò «uno dei barometri più sensibili che indicavano lo status attuale e il peso politico di una determinata persona»[119]. All'inizio degli anni Trenta, Tairov apparteneva ancora alla ristretta cerchia di artisti sovietici privilegiati che ogni anno potevano attraversare i confini nazionali verso ovest. Ma quando il 7 maggio 1934 presentò al Commissario del popolo per l'istruzione, Andrej Bubnov, una richiesta di autorizzazione per un viaggio all'estero di tre mesi, di cui aveva bisogno per migliorare le sue precarie condizioni di salute, il permesso gli fu negato. Il motivo era l'imminente Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, nel cui pubblico si sarebbero trovati molti importanti ospiti provenienti dall'Occidente, e i cui organizzatori volevano la partecipazione di Tairov come direttore artistico di un teatro sovietico di interesse internazionale.

L'articolo di Tairov che fu pubblicato sul quotidiano «Pravda» (La verità) nel giorno d'inaugurazione del congresso, il 17 agosto 1934, colpisce per le formulazioni stereotipate che potrebbero provenire anche dalla penna di un ideologo del partito:

> Viviamo nell'epoca della costruzione di una società socialista senza precedenti, nell'epoca della nascita dell'uomo nuovo e del nuovo eroismo, nell'epoca della spedizione di Čeljuskin. Abbiamo le migliori fabbriche del mondo, i nostri aerei sono ammirati quando atterrano a Parigi e a Roma, […] la nostra scienza esplora sempre nuovi campi di ricerca, i nostri scrittori hanno già creato una serie di opere significative e abbiamo il migliore di tutti i teatri […][120].

[119] *Bol'šaja cenzura. Pisateli i žurnalisty v Strane Sovetov. 1917-1956* (Grande censura. Scrittori e giornalisti nel Paese dei Soviet. 1917-1956), a cura di Leonid Maksimenkov, Moskva, 2005, p. 386.

[120] Aleksandr Tairov, *Za lučšuju v mire dramaturgiju* (Abbiamo bisogno della migliore drammaturgia al mondo), «Pravda», 17 agosto 1934, p. 4.

Tairov pubblicizzò la «versione ufficiale della vita nell'Unione Sovietica»[121], secondo cui «la Russia sovietica [era] un paradiso socialista in cui tutto [era] abbondanza e [c'erano] solo gioia e ricchezza»[122]. «Dobbiamo e possiamo anche disporre della migliore poesia teatrale del mondo» – disse a nome dei suoi colleghi registi, che furono incaricati di mettere in scena testi teatrali sugli eroi dell'epoca e sulla loro vita quotidiana. «Ci sono tutti i presupposti per farlo e i delegati del congresso devono chiedere questo impegno ai nostri drammaturghi»[123].

Durante le sessioni del congresso, in cui gli scrittori provenienti da tutte le repubbliche sovietiche, i rappresentanti di diversi settori artistici e i politici gareggiarono nella loro fedeltà alla linea, Tairov si rese conto che l'esistenza del suo teatro poteva essere garantita solo dall'attento rispetto delle regole prestabilite. Nella sua relazione, che tenne il 28 agosto, confermò la sua disponibilità a infilarsi «la camicia di forza ideologica del "realismo socialista"»[124].

> Dalle nostre file si sentiva spesso dire, e io non sono meno colpevole dei miei colleghi, che la cosa più importante nel teatro non fosse l'opera drammatica, ma l'arte dell'attore, e che un'opera teatrale dovesse servire solo come punto di partenza per il lavoro ecc. Questo veniva detto nell'ardore della battaglia per il primato della scenografia, per la forza primordiale del teatro. […] Nella nostra società di oggi può esserci un solo primato, ovvero *il primato dell'idea della costruzione di una nuova società e della nascita di una nuova coscienza umana*. […] Ci rivolgiamo […] a tutti gli scrittori delle nostre repubbliche, che scrivono nelle lingue più diverse, con un appello appassionato: *unendo le nostre forze dobbiamo costruire il teatro che sarà degno della nostra epoca*. Dobbiamo trasformare il palcoscenico sovietico nella sublime arena della lotta ideologica e creativa per l'uomo nuovo, per la nuova società, per la nuova cultura – per il socialismo. (Applausi scroscianti)[125].

L'ultimo giorno del congresso, il 1° settembre 1934, fu inaugurata la seconda edizione del Festival Teatrale Internazionale di Mosca, patrocinato dall'agenzia di viaggi *Intourist*. Rispetto al primo festival del giugno 1933,

[121] Juri Jelagin, *Zähmung der Künste* (L'addomesticamento delle arti), Stuttgart, 1954, p. 88.

[122] *Ibidem*.

[123] Tairov, *Za lučšuju v mire dramaturgiju*, cit.

[124] Jelagin, *Zähmung der Künste*, cit., p. 191.

[125] Aleksandr Tairov, *Sozdat' teatr, dostojnyj našej ėpochi* (Creare un teatro degno della nostra epoca), «Pravda», 28 agosto 1934 (i corsivi sono nell'originale).

il cui programma secondo le statistiche era stato seguito da 60 stranieri provenienti da 11 Paesi europei e dall'America, il secondo festival, che durò fino al 10 settembre, fu visitato da 234 ospiti stranieri di 18 diversi Paesi, segno della crescente popolarità di questo evento culturale in Occidente. All'organizzazione e alla realizzazione del festival del 1934 parteciparono tutti i principali teatri di Mosca. Il programma, molto vario, aveva lo scopo di mostrare ai rappresentanti della scena artistica internazionale che erano venuti a Mosca quanto generosamente il teatro fosse sostenuto dallo Stato, quanto fosse vario il panorama teatrale sovietico e quanto fosse facile per gli artisti teatrali realizzare le loro visioni e i loro progetti.

«Il programma del Festival teatrale 1934 sarà così vario e ricco», annunciava il libretto, disponibile anche in tedesco, inglese e francese, «che gli ospiti potranno scegliere liberamente gli spettacoli che più li interessano. […] La stagione teatrale 1933/34 di Mosca si caratterizza per un repertorio estremamente variegato. In questa stagione, sui palcoscenici di Mosca sono state messe in scena 35 nuove opere teatrali»[126]. Gli organizzatori in effetti si erano sforzati di rendere il programma il più diversificato possibile: a rappresentare la drammaturgia sovietica c'erano due acclamate prime moscovite della passata stagione – *La tragedia ottimistica* di Višnevskij al Kamernyj teatr e *Jegor Bulyčev e gli altri* di Gor'kij al Teatro degli artisti – come pure *L'intervento* di Slavin, che aveva debuttato alla fine della stagione 1932/33 al Teatro Vachtangov, e la messinscena del 1926 di *Ljubov' Jarovaja* di Trenëv al Teatro Malyj. Il Teatro Bol'šoj presentò due opere – *Il principe Igor* di Borodin e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini – e il balletto *Le fiamme di Parigi* di Asaf'ev. La letteratura drammatica mondiale fu rappresentata da due nuove produzioni: *Come vi piace* di Shakespeare al Teatro d'Arte-2 e *La signora delle camelie* di Dumas figlio al Teatro Mejerchol'd.

Con questo festival, la leadership del partito riuscì a radicare nella coscienza pubblica l'idea che il teatro fosse un campo in cui l'Unione Sovietica era superiore al mondo occidentale. Lo dimostrano le dichiarazioni entusiaste di alcuni ospiti internazionali, pubblicate sulla «Pravda». Lo scrittore e studioso di teatro americano Henry Wadsworth Longfellow

[126] *Programma Vtorogo teatral'nogo festivalja Inturista* (Programma del II Festival teatrale sotto la direzione di Intourist), in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1275, p. 15.

Dana scrisse: «Ogni volta che, dopo aver visitato importanti centri teatrali americani ed europei, torno in Unione Sovietica, trovo sempre nuove conferme del fatto che un'arte teatrale di così alto livello si può trovare solo a Mosca e in nessun altro luogo»[127].

Un'altra occasione per promuovere efficacemente il teatro sovietico nei circoli artistici dell'Europa occidentale e americani e sulla stampa fu offerta dal IV Convegno Volta, organizzato dalla Reale Accademia d'Italia a Roma nell'autunno del 1934, quando rappresentanti illustri del teatro, della letteratura e dell'architettura europei, come Filippo Tommaso Marinetti, Maurice Maeterlinck, Gordon Craig, William Yeats, Jules Romains, Émile Fabre, Guido Salvini, Joseph Gregor, Walter Unruh, Walter Gropius, Virgilio Marchi e Hendricus Wijdeveld – solo per citare alcuni nomi della lunga lista – furono invitati a discutere per una settimana, dall'8 al 14 ottobre, nella Villa Farnesina, sede della Reale Accademia, sul presente e sul futuro del teatro drammatico[128]. Il principale promotore del congresso, Silvio d'Amico, considerò le relazioni dei teatranti sovietici sui sussidi statali al sistema teatrale sovietico e sui loro miracolosi risultati (come il tutto esaurito nei teatri e il superamento della disoccupazione tra gli attori) un contributo valido e ricco di spunti per il programma del convegno. Poiché l'internazionalmente noto patriarca del teatro russo Stanislavskij soffriva dal 1928 di una malattia cardiaca e non poteva intraprendere lunghi viaggi, gli inviti – firmati dal presidente della Reale Accademia d'Italia, Guglielmo Marconi, e dal presidente del congresso, Luigi Pirandello – erano stati spediti alcuni mesi prima dell'inizio del congresso ad altri tre rappresentanti di grande prestigio internazionale del panorama teatrale moscovita: Vladimir Nemirovič-Dančenko, Vsevolod Mejerchol'd e Aleksandr Tairov. Da Nemirovič-Dančenko arrivò inizialmente una risposta positiva. Mejerchol'd spedì «una lunga lettera datata 13 agosto, da Karlsbad – Karlovy Vary, nella quale lascia[va] ancora aperta la possibilità di venire», dicendo che avrebbe poi inviato a settembre «per telegramma la risposta definitiva»[129]. Tairov fece sapere a d'Amico, in un telegramma del 21 settembre, che avrebbe dovuto essere

[127] Henry Dana, *Moskva – teatral'naja Mekka* (Mosca è la mecca del teatro), «Pravda», 12 settembre 1934.

[128] Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), 2014.

[129] Ivi, p. 142.

presente alla prova generale della sua nuova produzione, che coincideva con l'inizio del congresso[130]. All'inizio di ottobre, la lista definitiva dei partecipanti sovietici al congresso, che doveva essere concordata con l'ufficio politico, non era ancora stata approvata. Il 2 ottobre gli organizzatori furono informati della decisione del Commissariato del popolo per gli affari esteri di ampliare la delegazione sovietica con il direttore del Teatro Malyj di Mosca, Sergej Amaglobeli. Gli venne immediatamente inviato un invito. Lo stesso giorno Nemirovič-Dančenko annullò la sua partecipazione per una ragione non specificata. E da Mejerchol'd arrivò due giorni dopo l'apertura del congresso un telegramma in cui si scusava per la sua assenza per «ragioni di salute»[131]. La delegazione sovietica che arrivò a Roma l'8 ottobre, primo giorno del congresso, era composta solo da Tairov e Amaglobeli.

La conferenza tenuta da Tairov davanti a un illustre pubblico internazionale nell'ultima giornata del congresso, dal titolo *Lo Stato e il teatro*, fu dedicata alla rinascita del teatro in Russia e nelle repubbliche sovietiche dopo la Rivoluzione d'ottobre:

> Ritengo opportuno parlare in questo congresso teatrale delle cause che hanno permesso a noi – agli artisti sovietici – di elevare il nostro teatro a livelli tali che lo definirei un nuovo Rinascimento dell'arte teatrale. Ci sono diverse ragioni per questo. Ma la ragione principale è la Grande Rivoluzione d'ottobre. Essa ha creato per la nostra vita e il nostro teatro una nuova base economica, grazie alla quale il teatro ha perso il suo carattere commerciale […]. Ha trasmesso al nostro teatro il grande valore ideologico […]. Ha portato nelle nostre sale nuovi spettatori, i vincitori della Rivoluzione d'ottobre, gli spettatori che cercano nel teatro la risposta alle domande che li animano, gli spettatori appassionati ed energici che stanno costruendo una nuova società e che infondono al teatro un'energia vitale. […] La Rivoluzione d'ottobre […] ha avviato la costruzione di una nuova società senza classi […]. In questo processo dinamico, al quale partecipano attori, drammaturghi, registi, architetti e pittori sovietici, il teatro svolge un ruolo molto importante. Per questo motivo i teatri sovietici, senza interrompere l'attività nelle loro sedi, inviano parte della loro compagnia nelle caserme militari, nei circoli operai, nelle fabbriche, nelle fattorie collettive e nelle cooperative agricole. […] L'ambito di lavoro del teatro sovietico è enorme, così come lo sono i suoi compiti e la sua responsabilità morale. Per questo motivo sui palcoscenici sovietici si sperimenta continuamente con grande passione. […] Non dimentichiamo il nostro presente, ma non dimentichiamo nemmeno la no-

[130] Ivi, p. 143.
[131] *Ibidem*.

stra storia. Per questo motivo riportiamo in vita il patrimonio culturale dell'umanità e ci rivolgiamo al teatro mondiale. Nelle nostre numerose scuole di teatro ci sono corsi obbligatori in cui si praticano le tecniche della Commedia dell'arte, e quando oggi ammiriamo il magnifico Colosseo e il Foro Romano, ricordiamo l'epoca in cui gli attori romani potevano competere con i Cesari per la gloria. Ma noi siamo più fortunati degli attori romani. Nel nostro Paese non ci sono Cesari e non ci sono rivalità personali. Da noi c'è la competizione creativa degli artisti, che procedono allo stesso passo con l'intero Paese verso il nostro obiettivo comune: la felicità e il benessere di tutta l'umanità[132].

Il titolo di «paradiso del teatro contemporaneo»[133], conferito da Silvio d'Amico all'Unione Sovietica nella sua relazione finale, dimostrò che la campagna pubblicitaria affidata a Tairov aveva avuto successo. Sergej Amaglobeli, la cui relazione sullo sviluppo del teatro sovietico dopo la rivoluzione aveva fornito ai partecipanti al congresso statistiche impressionanti[134], annunciò a Mosca una vittoria[135], e Tairov poté concedersi alcuni giorni di riposo prima del ritorno, esplorando i luoghi storici della Città Eterna per trarre ispirazione per la fase finale del suo lavoro sulla messinscena di *Notti egiziane*, sul «conflitto […] tra Roma e l'Egitto, tra Giulio Cesare, Cleopatra, Marco Antonio e Augusto»[136].

[132] Aleksandr Tairov, *Reč' na kongresse* [Discorso al congresso], «Sovetskoe iskusstvo», 23 ottobre 1934, p. 1. [La relazione di Tairov venne pubblicata, in russo e in traduzione francese, e con riassunto in italiano, anche in *Il teatro drammatico*, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935 («Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta. Atti dei convegni», 4), pp. 334-343 (N.d.T.)].

[133] Silvio d'Amico, *Rimskij Kongress evropejskogo teatra* [Congresso romano sul teatro europeo], in *Moskovskij Kamernyj teatr v osmyslenii russkogo zarubež'ja. Issledovanie v 2-ch tomach. 1922-1936* (Il Kamernyj teatr di Mosca nella stampa russa in esilio. Ricerca in 2 volumi. 1922-1936), a cura di Svetlana Sboeva, vol. II: *1930-1936*, Moskva, 2023, pp. 187-205: 204.

[134] Cfr. ivi, p. 202.

[135] «Le nostre conferenze», scriveva Amaglobeli nel suo rapporto pubblicato sulla «Pravda», «hanno lasciato un'impressione profonda e duratura. I delegati di diversi paesi sono venuti da noi per stringerci la mano ed esprimere la loro ammirazione per l'immenso lavoro svolto dallo Stato sovietico nel campo del teatro». Sergej Amaglobeli, *Meždunarodnyj teatral'nyj kongress* (Congresso teatrale internazionale), «Pravda», 22 ottobre 1934, p. 3.

[136] Aleksandr Tairov, *"Jegipetskie noči". Doklad v Kommunističeskoj Akademii* ("Notti egiziane". Conferenza all'Accademia Comunista), in Id., *Zapiski režissera. Stat'i. Besedy. Reči* (Appunti di un regista. Articoli. Conversazioni. Discorsi), Moskva, 1970, pp. 361-375: 375. Il programma di *Notti egiziane*, che debuttò il 14 dicembre 1934, era introdotto da *Cesare e Cleopatra* di Shaw, condensato in un atto di trenta minuti. La

Nel 1935 Tairov condusse trattative con direttori teatrali londinesi per rappresentazioni del Kamernyj teatr nel West End da fine aprile a fine maggio 1936. Il 20 ottobre di quell'anno il Politburo del Comitato centrale del Partito comunista sovietico acconsentì a questa importante iniziativa di politica culturale, che avrebbe approfondito i rapporti culturali tra l'Unione Sovietica e la Gran Bretagna. Nella sua lettera all'ambasciatore sovietico a Londra, Ivan Majskij, del 31 dicembre 1935, Tairov propose di articolare il programma della tournée in cinque spettacoli: all'operetta *Giroflé-Girofla*, biglietto da visita del Kamernyj teatr in tutti e tre i precedenti giri all'estero, si sarebbero aggiunti *L'uragano* e *Desiderio sotto gli olmi*, che nel 1930 avevano riscosso grande successo tra il pubblico europeo. Tairov sperava anche di poter portare la sua *Tragedia ottimistica*, molto elogiata dalla critica sovietica, che a suo avviso «avrebbe potuto smuovere gli ambienti intellettuali e artistici di Londra»[137], oltre alla sua ultima regia, *Notti egiziane*.

Con l'istituzione del Comitato per gli affari artistici presso il Consiglio dei Commissari del Popolo dell'Urss, il 17 gennaio 1936, si avviò però una nuova fase della gestione culturale da parte dello Stato. Il 28 gennaio 1936 la «Pravda» pubblicò un articolo contro Šostakovič, dal titolo provocatorio *Sumbur vmesto muzyki* (Caos invece di musica), che segnò l'inizio della campagna contro il "formalismo" nell'arte. A metà marzo 1936 il Comitato per gli affari artistici, d'intesa con il Politburo, rescisse il contratto per la tournée a Londra del Kamernyj teatr, accusato di formalismo da alcuni critici teatrali e funzionari culturali. Al regista e al suo teatro furono negati ulteriori soggiorni all'estero e tournée.

L'eredità diplomatica di Tairov

Il 19 agosto 1950, poche settimane prima della sua morte, Tairov assunse per l'ultima volta il ruolo, a lui familiare da decenni, di mediatore

parte principale dello spettacolo era costituita dalla tragedia di Shakespeare *Antonio e Cleopatra*. Gli eventi del prologo e della parte principale, distanziati nel tempo, erano collegati da un estratto dal racconto in versi incompiuto *Notti egiziane* di Puškin, da cui la messinscena prese il nome.

[137] *Pis'mo A. Ja. Tairova I. M. Majskomu ot 31. dekabrja 1935* (Lettera di A.Ja. Tairov a I.M. Majskij del 31 dicembre 1935), in Tairov, *Zapiski režissera*, cit., pp. 487 sgg.: 488.

culturale tra l'Unione Sovietica e l'Occidente. Preoccupato per le crescenti tensioni politiche nel mondo, con una lettera aperta pubblicata in prima pagina sul settimanale moscovita «Sovetskoe iskusstvo» (Arte sovietica) il regista esortò attori europei di grande prestigio – gli inglesi Edith Evans, John Gielgud e Laurence Olivier, l'italiano Ettore Petrolini[138] e il francese Louis Jouvet – a sostenere con tutte le loro forze l'Appello di Stoccolma contro l'uso delle armi nucleari. Le sue parole appaiono anche oggi di grande attualità:

Vorrei ora rivolgermi ai miei colleghi, ai miei compagni di strada artistici in America e in Europa – a Londra, Vienna, Roma e in molte altre città –. […] Mi rivolgo a voi – operatori teatrali americani ed europei che ho avuto modo di conoscere in Russia e all'estero. Oggi ricordo le nostre stimolanti discussioni sull'arte scenica, sul teatro, sui classici della letteratura mondiale come Gorkij e Shakespeare, Čechov e Molière… Allora si parlava molto del futuro della cultura. E ora ci stiamo avvicinando al momento in cui quel futuro verrà deciso. Questo futuro dipende da noi, uomini di buona volontà, e dalla nostra prontezza a lottare per la pace. Guardiamo indietro: anche allora eravamo di fronte alla "guerra fredda". Sebbene questa guerra avesse un altro nome, la sua natura e i suoi obiettivi erano gli stessi. Nel 1923 al nostro teatro non fu permesso di esibirsi a Londra solo perché era un teatro sovietico. La stessa guerra fredda viene attualmente condotta con mezzi nuovi e ben peggiori. […] Ritenete che la bomba atomica sia un bene per il popolo? Oppure siete dell'opinione che i bambini debbano crescere e andare a scuola, che si debbano costruire case non per poi distruggerle, ma per viverci, e che le madri non debbano preoccuparsi del futuro dei propri figli e delle proprie figlie? Se la pensate esattamente come tutte le persone oneste di questo mondo, allora bisogna agire. […] Questa è una lotta per la vita o la morte. E per amore della vita, in nome dell'umanità e per il futuro dei nostri figli, vinceremo la battaglia per la pace[139].

[Traduzione dal tedesco di Raffaella Di Tizio]

[138] Tairov sembra non aver saputo che Petrolini, che aveva conosciuto durante la tournée del Kamernyj teatr a Roma nel 1930, era morto già nel 1936.

[139] Aleksandr Tairov, *«My ne imeem prava molčat'!» Anglijskoj aktrise Ėdit Evans, anglijskomu akteru Džonu Gilgudu, francuzskomu akteru Leonu Žuve, ital'janskomu akteru Ėttorė Petrolini, anglijskomu akteru Lourensu Oliv'e* («Non dobbiamo tacere!». All'attrice inglese Edith Evans, all'attore inglese John Gielgud, all'attore francese Louis Jouvet, all'attore italiano Ettore Petrolini e all'attore inglese Laurence Olivier), «Sovetskoe iskusstvo», 19 agosto 1950, p. 1.