

Pavel A. Markov

ATTORI AL PRIMO STUDIO DEL TEATRO D'ARTE DI MOSCA

Quali furono quelle forze attoriche che realizzarono gli obiettivi di Suleržickij e di Vachtangov? Il principio iniziale dell'interpretazione degli attori fu l'assetata tendenza a conciliare la verità dell'attore con la verità dell'uomo. Pensavano di superare la menzogna della recitazione dell'attore attraverso un totale e piena realizzazione di una recitazione umana. Bisognava diventare e essere come gli eroi di *Festino di pace* o di *Il naufragio della Speranza* — cioè come essi si mostravano nelle *pièces*, con le loro abitudini, maniere, con l'immutabile germe nascosto del ruolo: al posto della finzione realizzare la reincarnazione. Il fatto era che non soltanto bisognava sembrare un qualsiasi Gert o Barend, ma in effetti, nel particolare senso artistico, cominciare una vita con i loro sentimenti. Quanto oltre andò questa tendenza, tanto più pernicioso fu per la recitazione. Dal campo della «formulazione» estetica dei sentimenti e del germe era facile trascorrere verso una loro quotidiana e categorica ripetizione. L'attore al posto d'impadronirsi dei sentimenti del personaggio, gli si sottometteva ubbidiente. La ricchezza e la libertà della tecnica interiore si voltavano dalla parte opposta: pesavano sull'attore con le piccolezze delle caratteristiche della

Pavel A. Markov scrisse, nel 1925, un piccolo saggio che analizza il lavoro al Primo studio del Teatro d'Arte di Mosca, voluto da Stanislavskij. È un laboratorio teatrale che divenne presto un mito, un polo di riferimento per la tensione creativa nel teatro del Novecento. Lo studio di Markov (di cui Fabio Mòllica ha tradotto qui il III paragrafo) è al tempo stesso un'analisi e una testimonianza: ed è rimasto una delle cose migliori — insieme ai ricordi dei partecipanti e a quanto continuò nei grandi allievi, da Mejerchol'd a Vachtangov — che si possano leggere per conoscere la ricerca di Stanislavskij dentro il lavoro dell'attore per andare oltre il teatro.

Alla cultura italiana sono stati acquisiti di recente testi non secondari sulla grande riflessione russa intorno al teatro, dopo gli studi di Ripellino e di Lo Gatto e i testi di Stanislavskij e Mejerchol'd: nuove prospettive su Stanislavskij (L'attore creativo, Firenze, La casa Usher, 1980), il «manuale» di Michail Čechov (All'attore, Firenze, La casa Usher, 1984), il diario di Vachtangov (Il sistema e l'eccezione, Firenze, La casa Usher, 1985) e, più recentemente, i «libri di regia» su Čechov di Stanislavskij (Le mie regie, Milano, Ubu Libri, 1986). La traduzione qui presentata è, anche, anticipazione dello studio da tempo intrapreso da Fabio Mòllica su Stanislavskij e il suo lavoro nel teatro.

vita quotidiana e i dettagli dei sentimenti consueti, e meno di tutto realizzavano il proprio fine scenico — agire sul pubblico, eccitarlo, riempirlo con una tempesta di sentimenti o pensieri rispondenti. Compresa in questo senso la «reincarnazione» non eliminava la menzogna della «rappresentazione». La conduceva su un altro piano, più nascosto e raffinato.

Destando i sentimenti affettivi, la «reincarnazione» tendeva a fondere strettamente l'attore col personaggio, a renderli inscindibili; univa l'attore e il personaggio con migliaia di piccoli fili e legami; avvolgeva l'attore con i dettagli e le possibili sensazioni; avvolgeva l'attore. L'attore era costretto a mentire non soltanto esteriormente, ma a ricevere violentemente in sé sentimenti e percezioni altrui, «fingere» non soltanto esteriormente, ma anche interiormente; o, destando in sé i sentimenti affettivi, sostituire con le proprie percezioni di vita quotidiana i sentimenti patetici e artistici del personaggio. Nell'uno e nell'altro caso la menzogna iniziale non era distrutta — la «finzione» rimaneva, e la realizzazione del fine artistico non era raggiunta.

Vachtangov attraverso il germe del personaggio si aprì al germe della personalità dell'attore. Nuovamente affermò il principio del lavoro creativo dell'attore, trovando in esso il fondamento del teatro. La recitazione non nasceva né come sterile forma estetica, né come stampo teatrale. Attraverso il «sistema» Vachtangov giunse all'affermazione del monismo, dell'unità dell'attore. Egli non cercava tanto la riconciliazione del radicale e fatale sdoppiamento, quanto la rivelazione di una primitiva, unica volontà alla recitazione-volontà creativa verso la costruzione del proprio personaggio e trasmissione della forza del suo gesto, del suo sguardo, della sua parola, del suo muto movimento. Così si mostrava e si trasmetteva la volontà interiore dell'attore, che poteva non coincidere con la quotidiana verità dell'uomo. Vachtangov si slanciò verso l'essenza dell'uomo attore e inaspettatamente mostrò che non vi è alcuno sdoppiamento, che la verità del teatro si realizza per l'attore nel fatto che, recitando il personaggio, liberamente impadronendosi, attraverso esso parla la propria verità, soltanto a lui inerente — all'attore. Al posto del predominio del personaggio, come accadeva prima, egli diede una giusta ed evidente superiorità alla personalità dell'attore — e allora tutti i procedimenti del «sistema» rivissero di nuovo chiaramente, coraggiosamente e liberamente. Purificò il «sistema» e i suoi procedimenti dalle stratificazioni secondarie. Lo riportò al suo

significato originale. Pose nuovamente la questione del senso e della destinazione del «sistema» — come anche della famigerata «giustificazione interiore» dell'attore.

Vachtangov diede una decisa formulazione all'orientamento verso il lavoro creativo che Suleržickij aveva donato allo studio. Durante il momento di transazione l'esistenza allo studio appariva di una contraddittoria «quotidianità», ma non meno evidente era il pericolo dell'«attorcità». Vachtangov tentava d'inserire in una solida cornice quello che Suleržickij destava negli attori, e ancora più freneticamente e forzatamente Vachtangov liberava ciò che altrimenti poteva svanire nell'indeterminatezza di uno psicologismo stagnante o di un'attorcità tradizionale. Iniziò ad insegnare a tener conto dei materiali dell'attore, a considerare precisamente il movimento, ad essere decisi e penetranti, a padroneggiare il pubblico, a preoccuparsi della conoscenza del proprio potere scenico — il potere del gesto, del suono della parola; essere più ricchi interiormente di quello che si mostra esternamente. Questo era il suo insegnamento per l'attore, non scritto, forse non dettato, ma pienamente chiaro dalle sue messinscena. Giunse a superare l'amore verso le «piccole cose» e i «sentimenti nascosti». Ricordiamo, tuttavia, che «straniamento» (*ostranenie*) e «acutizzazione» si erano già delineate allo studio nel terreno dell'attore — nella dizione, nella mimica, nel disegno interiore del personaggio. Vachtangov raffinò i procedimenti attorici accumulatisi nel lavoro di tanto tempo allo studio e, spietatamente respingendo alcuni di essi, da sé ne formulò altri. All'arte delle andature silenziose, degli sguardi fuggenti, delle parole smorzate — all'arte che coltivava lo studio — egli diede la tensione dell'espressionismo contemporaneo. Al germe psicologico egli diede una struttura scenica. Da qui nacquero la danza in *Il diluvio*, la passione misurata che penetrava *Rosmersholm*, e rendeva frammentario il discorso dei suoi eroi così austeri, e infine gli strani, lenti personaggi di Erik o Korolev che percorrevano i corridoi del palazzo senza alcuna speranza. Vachtangov musicalmente e ritmicamente diede forma alla confusa e raggianti spiritualità delle prime messinscena dello studio.

Come Suleržickij e Vachtangov divennero il segno dello studio nel campo della regia, così M.A. Čechov divenne il suo segno nel campo attorico. Egli era tra i primi partecipanti ed organizzatori. Iniziando dalle prime esperienze dello studio e terminando con *Erik XIV* e *Ar-*

changel egli era tra gli edificatori fondamentali — tutti i suoi più importanti ruoli furono recitati allo studio. Soltanto Chlestakov fu recitato al di fuori delle sue mura, ma sempre al Mchat. Il suo percorso d'attore è la via dello studio. Come nella *pièce* di Heijermans o in *Festino di pace* era racchiuso molto psicologismo raffinato e condensato, che sovente nascondeva l'originale germe del lavoro creativo, vi fu molto psicologismo anche nei primi passi di Čechov. *Erik* rappresentò una svolta cruciale nella sua vita, in esso Čechov affermò definitivamente la propria personalità. Ma, quando si parla di Čechov, l'interesse non verte sulla misura delle sue doti, ma sul suo particolare carattere, che lo rendeva prossimo a Suleržickij e, prevalentemente, a Vachtangov. Senza Čechov non è possibile comprendere il percorso attorico dello studio. Egli concentrò, raggiungendo un'estrema finezza, quello che viveva in tutti gli attori dello studio, ma che trovò in lui una più chiara espressione, forse perché la forza e la potenza di questo grande maestro è in quell'assolutamente personale germe che egli porta e realizza con i procedimenti forti e suggestivi della sua recitazione e soprattutto della sua tecnica individuale. Malgrado egli non recitasse molti ruoli, il suo carattere d'attore si delinea pienamente e con chiarezza.

Il suo primo ruolo fu il vecchio Kobus in *Il naufragio della Speranza*. Ad esso succedette Fribe (*Festino di pace*), Kaleb (*Il grillo del focolare*), Frezer (*Il diluvio*), Erik XIV, maestro P' er (*Archangel Michail*). Successivamente incluse in questa lista Malvolio (*La dodicesima notte*). Il suo ultimo ruolo fu Hamlet nella stagione 1924-1925.

A prima vista poteva sembrare che questo attore fosse predestinato per Dostoevskij. Il Primo studio, realizzando le prime messinscena, guardava nello specchio riflesso delle idee e dei sentimenti di Dostoevskij; Čechov, recitando quelle *pièces*, sfiora indubbiamente le idee e le sensazioni di Dostoevskij. Čechov possedeva una percezione acuitizzata del mondo. Tesa fino alla malattia. I suoi eroi posseggono sentimenti denudati e una sensibilità eccitata. Reagiscono inaspettatamente all'influsso del mondo esterno, e prevedere la loro risposta agli eventi è impossibile. Essi vivono in accordo con una particolare logica e una particolare psicologia. Legandoli strettamente alla vita reale, Čechov, tuttavia, conduce fino al limite della percezione i tratti del suo personaggio. E la parte interna della recitazione del personaggio — la sua vita psichica, il suo germe spirituale — e le sue caratteristiche fisiolo-

giche, si univano in Čechov nella silhouette contraddittoria dell'«uomo bizzarro».

Se si cerca una classificazione adatta a Čechov, secondo i tipi di creatività dell'attore, credo sia possibile definire Čechov un attore sperimentatore. Era uno sperimentatore delle qualità spirituali e fisiologiche dell'uomo. Immancabilmente metteva in primo piano, facendolo risaltare, un tratto singolo, iperbolizzandolo fino all'estremo e sottomettendogli tutti i rimanenti. Recitava Malvolio come un vecchio immerso in impossibili sogni erotici. Mostrò la patologia dei sogni eccitati dell'eroe shakespeariano. Fu una miscela di grottesco e ripugnanza. Rallegrava la maestria dell'artista, e ributtava il denso naturalismo di un humour quasi indecente. Ma la presenza di dettagli fisiologici, disseminati in molti ruoli, acquisiva una particolare tinta — odio verso il principio fisiologico, brama di distruggerlo. Il tema di Malvolio era: «gli umiliati slanci della carne». Non era possibile rappresentare questo tema con maggior forza di quella che gli diede Čechov, rappresentando la libidine della commedia shakespeariana. Čechov seppe comunicare alla scena allegria e luminosità, si rese aspro e sdegnoso, quasi sprezzante quando si scontrava con le contraddizioni; la sua ironia diventava allora esasperata e carica di stizza — e ricordava chiaramente Dostoevskij e la sua tradizione.

Nelle sue prime apparizioni la parte della patologia è indubbia. Ricordiamo l'assonnato Kobus con la testa conoidale, con lo sguardo da vecchio abbattuto e senza vita; ricordiamo l'ubriaco Fribe di *Festino di pace*, borbottante, sospirante strani suoni inarticolati; fedele come un cane, ubbidiente e tetro Fribe. Fu la filosofia della vecchiaia e la filosofia dell'ebbrezza. Čechov sperimentava: metteva in risalto in ognuno di questi ruoli una sonorità pietosa — la nota dell'agonia e della desolante ubriachezza, ed essa terribilmente ed instancabilmente risuonava in quelli. Tutti i rimanenti dettagli erano ad essa sottomessi. Deboli, pallide parvenze sorgevano come apparizioni dolorose di strani mondi.

In questo poteva esserci un pericolo per Čechov. Poteva definitivamente diventare sperimentatore di morbosità, operare soltanto sulle sensazioni decadenti e malate.

La salvezza giunse dalla sua precisa e libera concezione del mondo. Inaspettatamente portò la «giustificazione del patologico». Con quale personaggio? Sembrava impensabile la «giustificazione della pa-

tologia», perché cosa poteva essere più corrosivo e seducente che la giustificazione delle sensazioni morbose: la giustificazione avrebbe in pari misura significato l'affermazione. Questa effettivamente si radicava nell'equivoca posizione presa da Čechov; poteva diventare vittorioso o essere sconfitto amaramente, definitivamente, senza speranza di risorgere nuovamente. Il problema è quali vie portarono Čechov all'arte della propria paradossale «giustificazione della patologia», e cosa di propriamente meritevole da giustificare egli trovava nella patologia.

Il vecchio mastro di giocattoli, l'avvizzito Kaleb, inganna la figlia e la mente nell'interesse della sua felicità, e tutti gli intrecci dei «racconti di natale» di Dickens furono da Čechov diretti verso un unico tratto: il premuroso, tormentato amore del vecchio verso la propria sfortunata figlia cieca. Lo sfortunato giocatore di borsa Frezer, appassionato sognatore di denaro; sempre lo coglieva, tormentava e dilaniava il pensiero dell'ingiustizia della sua vita sfortunata e l'ingiusta fortuna dei suoi rivali. Questi ansiosi sentimenti vivono negli eroi di Čechov come profonde sensazioni inconse, come «trasversale», impercettibile azione di ogni eroe, che lo rode dal di dentro. I suoi eroi sono «persone dalle idee fisse». «L'idea fissa» li estranea dal circolo della vita ordinaria. Con intransigenza essa riempie la loro essenza e eccita acutamente il loro pensiero. All'osservatore freddo e obiettivo i loro strani comportamenti e le loro aspirazioni eccitate possono apparire soltanto come «stranezze». Gli autori scrivono di tali piacevoli tipi strani. Čechov guardava attraverso l'autore. Si impadroniva di lui un avido desiderio di comprendere fino in fondo, fino all'estrema profondità, il germe di quegli strani atteggiamenti, penetrare attraverso le qualità fisiologiche, morali, verso il cuore del personaggio. Allora risultava che l'essenza di questi uomini mortificati era diversa da quella che sembrava: percependo la loro profonda idea umana, il loro ineluttabile destino, Čechov gettava impetuosamente e irruentemente la sua interpretazione del personaggio al pubblico.

Se negli uomini prostrati viveva un'«idea», anche se strana, anche se sventurata, una presenza di tale idea portava la giustificazione degli uomini che egli recitava. L'«idea» non era una costruzione razionale o una convinzione intellettuale. Essa non giungeva al risultato di un'esperienza vitale. Nei suoi eroi essa vive come una sensazione totale — forse, verbalmente non espressa, fino in fondo inconscia — nella quale si saldano il fine ardore dell'intelletto con la pesante e ansiosa me-

stizia. È impossibile negare il grigiore e la tetraggine della vita di questi uomini profondamente mortificati e offesi. L'«idea» risuona come superamento di una vita tetra, come un suono ansioso e penetrante che ripete della presenza di un'altra vita — nient'affatto grigia e mortificante. Per gli eroi «vaganti» di Čechov l'«idea» è l'unico germe luminoso e radioso della loro vita.

Čechov sentiva l'«idea» nella sofferenza dell'uomo. Possedeva una morbosa sensibilità all'eco del dolore dell'uomo. Nel misero mastro di giocattoli Kaleb, in Malvolio, narcisistico intendente del conte Olivio, alla cui compagnia di allegroni sottopone divertenti indovinelli — dovunque Čechov coglie la nota segreta della sofferenza dell'uomo. L'«idea» sorge dalla loro sofferenza. Čechov trova particolari maniere per rendere la strana essenza dei suoi eroi. D'altronde è necessario notare ancora un tratto essenziale che riguarda l'atteggiamento di Čechov verso le proprie creazioni. Čechov amava molto i suoi eroi — amava le loro mancanze e i loro meriti, le loro positività e le loro negatività; avvolgeva il loro sentimento di cauta tenerezza, come seguisse ansiosamente il dispiegarsi del loro destino e i pericoli dei loro tortuosi sentieri. Per questo la sua creatività è priva di calma e freddezza, ma inquietamente segue i fili della loro vita. Ed egli rafforza il suo amore quando definitivamente afferma in essi la presenza dell'«idea».

Egli rivela il «germe» degli eroi con diversi procedimenti scenici. Ma si serve principalmente di alcuni dei più essenziali. Le proprie attitudini sceniche lo predestinano al lavoro sui personaggi particolari e strani. Di media statura; sveglio, leggero, misurato; un po' rauco, dalla voce sorda; fascino carezzevole, che comunica inevitabilmente dalla scena; gesticolazione scattante, movimenti precisi; assenza di asprezza, ma repentinità nel parlare e nel gesto; accenti inaspettati nell'intonazione e nelle sfumature musicali. Le contraddizioni del personaggio non erano distrutte fino in fondo. Le autoricerche tormentose si intrecciavano con i corsi lirici subacquei. I sentimenti denudati giungevano talvolta sino all'estremo. L'involucro estetico abbozzato sull'estrema intensità dei sentimenti, non li rivelava definitivamente sinceri, faceva percepire al pubblico il germe del personaggio recitato. La morbosa sensibilità degli eroi di Čechov era avvolta in forme leggere ritmiche e musicali.

Ma per quanto musicalmente Čechov costruì i suoi ruoli, inevitabilmente portava in essi quella palpazione del ritmo e quelle asso-

nanze e dissonanze che marcavano le regie di Suleržickij e di Vachtan-gov. Egli distruggeva il consueto tessuto del ruolo. Il domestico alticcio della famiglia piccolo-borghese trascina con ubbidienza il suo peso quotidiano, brontolando verso il padrone sofferente e intrattabile; uno dei molti e molti sfortunati cittadini americani, malaugurato personaggio che perde in borsa tutti i suoi beni, abitualmente indignato per la persecuzione del destino. Čechov inaspettatamente tronca il filo tranquillo delle loro vite con un moto repentino di un sentimento sprezzante o allegro. In loro si destano vittoriosamente e appassionatamente sensazioni primitive e spontanee. Il goffo e incespicante Frezer colora con chiari e allegri sorrisi l'amicizia. Tendendo la mano al suo antico nemico diventa patetico. L'eroe comico ferisce profondamente il sentimento del pubblico con la sfrenatezza d'impeti d'amore da lungo tempo dimenticati. Goffa e strana è l'amicizia inaspettata. Frezer non sorride né amaramente né velenosamente, ma stupidamente allegro. Tira fuori dall'anima parsimoniosa e pusillanime quei sentimenti che timidamente nascondeva, a causa della loro inettitudine alla vita quotidiana. Allora si rivela l'ottimo Frezer, il diverso Frezer, il Frezer mortificato e oltreggiato dalla vita americana, fatta di miserie, denari e aggiottaggio. Čechov diventa romantico. Rende i suoi personaggi eroi di nobili poemi. È un'esplosione di volontà, un colpo tagliente — e Čechov rivela in tal modo il vero volto dei suoi prostrati e amati eroi.

Egli costruisce i ruoli secondo la legge del contrasto. Trapassa con una nota tragica un leggero sorriso o una burla, e nel personaggio di commedia riconosce le vibrazioni inquiete della sofferenza e del dolore.

Sarebbe diventato scettico se non avesse amato la gente. Ineluttabilmente egli sostiene l'uomo, malgrado tutte le contraddizioni racchiuse in esso. Ma talvolta egli getta i suoi eroi nell'ansia del dubbio. Ripeto: i suoi uomini sono uomini instabili, e spesso perdono le salubri «idee» — unico vero filo della loro vita. Improvvisamente i suoi eroi mortificati e avvolti nelle proprie idee fisse, perdono il legame con la vita circostante; l'idea li fagocita; l'idea li isola dalla situazione circostante; l'idea confonde la comprensione di ciò che avviene intorno a loro; essi iniziano a vivere parallelamente una duplice vita: una conduce allegramente e semplicemente verso le loro idee mortificanti, l'altra pesantemente li trascina al di fuori dell'idea, non turbando la loro coscienza e non destando la loro volontà (così Kobus, con indifferenza,

guarda alla felicità del giovane pescatore). Confusi, invano si sforzano di ricostruire la passata e svanita unità della loro vita (così Malvolio con perplessità tenta di tornare verso la percezione della vita reale dopo la patetica esplosione dei suoi vani sogni erotici). O, inversamente, i suoi eroi perdono il proprio filo trasversale, la conoscenza della propria «idea». Come se l'unica forte componente della loro coscienza sgusciasse via maliziosamente da loro. Sono personaggi disgraziati, che si sdoppiano in minuziose ed inutili ricerche di un «Io» perso. Guardate in quel Malvolio, che improvvisamente s'accorge dell'eterna illusione; osservate Kaleb, tremante davanti alla minaccia del fabbricante di rivelare la verità alla figlia cieca. Così dietro la ridicola, pietosa, commovente, ingenua idea si rivela la passione e la volontà dell'uomo di manifestarsi nelle proprie autentiche qualità. Qui sta la famigerata «giustificazione della patologia» che portava Čechov: la giustificazione stava nella maestria dell'attore e nell'essenza del personaggio.

Vi erano elementi d'«isteria» e «nevrosi» nella recitazione di Čechov? Come se persino i tratti esteriori dei personaggi da lui recitati tendessero al «patologico». Frezer camminava con le ginocchia curve, gli occhi roteanti, goffo, sgraziato, urtava contro i mobili, s'accendeva d'improvviso di una collera eccitata e inutile. Capelli radi, lisci, impomatati, erano ripartiti con un'attenta scriminatura. Pince-nez oscillavano sul naso. E nell'eccitazione Frezer si dibatteva come una femminuccia, per avere tra le mani il proprio nemico. Non finiva di pronunciare le parole, o, al contrario, «per dispetto», come una ragazzaccia, «canzonava» ripetendole instancabilmente. Nel travagliato speculatore americano viveva inaspettatamente uno spirito di ragazza — e, turbato, Frezer non piangeva, ma frignava; rallegrandosi, quasi saltava per l'impetuoso e illimitato entusiasmo che lo coglieva.

Malvolio camminava gettando ampiamente in fuori le ginocchia e allargando le gambe; borbottava continuamente attraverso le labbra senili; una rada barbetta era sparsa a macchie; sulla testa stavano sparsi pochi capelli rossicci. Possedeva una «percezione difficile», raggiungeva con lentezza, difficilmente e complicatamente tutto ciò che era legato con la sua idea fondamentale. Era un po' ritardato. Il più semplice ordine lo faceva ripetere più volte. Con difficoltà penetrava il significato delle parole più semplici.

Kobus, in *La morte della Speranza*, aveva una strana testa conoidale, come se avesse il cranio ammaccato. In tutti i movimenti, nel com-

portamento della testa, nel tremolio senile della voce, si evidenzia l'estrema debolezza, la minaccia della vicina e ineluttabile morte.

Ma nello sguardo avvampante di Frezer, e nel suo sorriso pesante sotto i corti baffi affilati, e in Malvolio, pudico e imbarazzato dalla propria sfrenatezza; serio e ispirato Malvolio dal quale traeva una verità lampante, nella luminosità morente di Kobus e Kaleb, argutamente e acutamente avvampa la loro verità umana; Čechov rende i suoi morbosi personaggi luminosi e allegri e, avvolgendoli d'amore, accende quell'amore nel pubblico. È difficile considerare Čechov satirico. Il colore della satira non gli appartiene. È possibile parlare soltanto del suo humour, della sua tenerezza talvolta sarcastica, talvolta amara, talvolta di un humour triste, che lo rende unico tra gli attori russi. Čechov conosce il pathos dell'humour. Possiede un humour patetico.

L'«idea» dominava i suoi eroi. Il sogno di Pietroburgo, l'appassionato, sfrenato interesse del giovane provinciale, come era in Misja della *Provinciale* da lui recitato al Mchat, il sogno erotico del povero vecchio (Malvolio), l'appassionato e tenero amore verso la figlia (Kaleb) evidenziavano l'uomo. Gli eroi di Čechov ossessionati dall'«idea» erano disarmati davanti all'irruenza di questa; erano gettati in un mondo particolare dove vivevano una strana vita, una vita sulla quale essi perdevano potere. E vi è un segno dell'impotenza nelle loro azioni disgraziate, nella loro nefasta sottomissione spontanea all'impeto della passione. Tutto quello che Čechov mostrava nella maggior parte dei suoi ruoli in una tinta di humour o di burla, in Erik XIV lo portò sul piano della tragedia. Ricordiamo i tratti caratteristici dell'eroe della tragedia di Strindberg realizzata con la regia di Vachtangov. Čechov realizzò appieno il compito del maestro. E in Erik, in questo grande e contraddittorio attore, si rivela in fondo ciò che si può definire risposta alla contemporaneità.

Non è possibile chiudere gli occhi sul pericolo che sorgeva chiaramente davanti al lavoro creativo di Čechov. La percezione morbosa non poteva nascondere la patologia dell'eroe. Come se egli non giustificasse i suoi eroi, una romantica ironia non nascondeva il pessimismo lirico che era la coloritura della sua creatività. La presenza di forze naturali nell'uomo lo giustificava agli occhi del maestro. L'indirizzo di queste forze naturali ed esplosive sembrava pericoloso e falso. Condividendo la presenza dell'«idea» negli eroi, Čechov protestava contro il suo significato. Con un sorriso sofferente e tremulo seguiva nelle

pieghe dell'uomo quello che egli amava e che rinveniva nelle *pièces* — talvolta a dispetto dell'autore, a dispetto delle parole esatte del drammaturgo. Egli amava l'uomo e sentiva la sua vita con estrema acutezza. La morbosa duplicità degli eroi avvicinava la creatività di Čechov alla creatività di Dostoevskij. Allora Čechov riconduceva la propria concezione del mondo sul piano del suo superamento estetico e tragico.

La gioia della recitazione, «l'estasi della recitazione» è imprevedibile da Čechov. I suoi eroi, accanto a tutti gli evidenti singoli dettagli naturalistici, sono pienamente convenzionali nella loro descrizione. Čechov rompe il testo dell'autore — egli possiede le capacità dell'improvvisazione nel lavoro creativo. Non soltanto nel suo geniale Chlestakov, ma in tutti i suoi ruoli vi è un'invenzione inaspettata e improvvisa. Il testo del ruolo di Malvolio, come egli lo presenta al Mchat II è realizzato da Shakespeare e da Čechov insieme. I dettagli naturalistici perdono il loro primitivo senso naturalistico e diventano un mezzo della definizione della scena e dell'influenza scenica sul pubblico. Il personaggio nasce dalla profonda comprensione creativa del suo germe e si realizza sulla scena con i mezzi e i procedimenti di un'impegnativa gioia della recitazione. E Čechov sormonta la «patologia» con una «recitazione» ricca di contenuto.

Se si cerca di rivelare la «filosofia dell'attore» lo studio di Čechov è inevitabile. Egli influenza lo spettatore non soltanto con il proprio fascino scenico, in quanto il suono mutante della sua voce opaca, il sussulto delle labbra, il fugace lancio del gesto, inevitabilmente eccitano il pubblico. Egli influenza il pubblico con un effetto di gioiosa e sana — malgrado tutto il pessimismo dei personaggi rappresentati — recitazione. L'elemento d'improvvisazione del suo lavoro creativo è nell'inatteso dettaglio rappresentativo (il barcollante Frezer con il suo continuo brontolare, il suo scimmiettare ecc.), nell'interpretazione interiore ornata con un trucco sempre giustificato, che permette di parlare, relativamente alla sua maniera d'interpretare, di eccentricismo (il modo di parlare di Malvolio, i suoi gesti meccanici), nel libero padroneggiare il personaggio, che gli permette di portare nel ruolo sempre nuovi ampliamenti della sua cornice scenica (Malvolio, Frezer). In effetti Čechov utilizza sempre il ruolo in qualità di scenario. Scorgendo persino nelle *pièces* povere e deboli delle vaghe allusioni per il suo interesse alla creatività del sentimento dell'attore, egli le trasforma sul piano della precisione estetica e formale e della gioiosa improvvisazione del-

la recitazione; libera il personaggio dalla «nevrastenia» e dall'«isteria» che qualcuno, senza particolare forza di persuasione, presuppone nel suo talento.

Il suo delicato e originale genio nasce e si rafforza negli anni della rivoluzione. Negli anni della rivoluzione egli crea l'Erik della tragedia di Strindberg. Adesso è possibile rivolgersi obiettivamente verso quella interpretazione che appariva tormentosa, strana, coraggiosa e acuta. Con Erik Čechov tirò le somme dei suoi precedenti eroi; portò il suo tema abituale sul piano della tragedia sublime e, come sempre accadeva a Čechov, egli realizzò più di quanto vi era nell'autore. Čechov recitò nuovamente l'uomo che si trova su un terreno estraneo alle proprie forze. L'Erik di Čechov sentiva il triste e pesante passo dell'inevitabile destino, Čechov ampliò il tema della *pièce*. Furono gli sconcerati di un uomo che si veniva a trovare «tra due mondi», che conosceva e prevedeva il suo fatale destino. Era il grido dell'uomo sottomesso a forze ostili, contro le quali combatteva senza fine, inutilmente. Ma questa volta esse uscivano dai limiti personali ed individuali del destino del personaggio. Due impulsi schiacciavano Erik: l'oppressione delle forze avverse del destino, e la spontanea sensazione di inutile e debole collera, che nasceva dall'interno del personaggio. Per la trasmissione del tragico in Erik Čechov trovò una forma acuta e precisa. Il disegno della sua interpretazione era freddo e severo. Sembrava che ogni suo movimento, gesto, posizione del corpo nello spazio, le mani pendenti in avanti, il triste sguardo senza speranza degli occhi sbarrati dolorosamente nell'oblungo volto meravigliato, le braccia e le gambe sottili, sporgenti dai vestiti argentati, gli improvvisi slanci e cadute con quei movimenti ora pavidi, ora coraggiosi — sembrava che tutto il suo aspetto in qualsiasi momento ricalcasse con leggerezza sulla carta per fissare un disegno preciso: Erik, realizzato negli anni della rivoluzione, era una formulazione estetica, una realizzazione artistica dell'inquietudine della quale erano saturi quegli anni, e che Vachtangov sentiva. Il tema del dolore e della sofferenza era trasferito sul piano della tragedia. Čechov in questo non si è fermato. Chlestakov e Hamlet aprono la nuova sequenza delle sue importanti realizzazioni. In Hamlet Čechov d'improvviso parla precisamente e coraggiosamente: porta il suo tema amato sul piano dell'azione e della libertà. Così si aprono nuovi capitoli nel più profondo lavoro creativo di Čechov.

Dopo un biennio d'intervallo senza nuovi ruoli Čechov ha mostrato

Hamlet. Un tale Hamlet, come lo recita Čechov, poteva apparire solo negli anni postrivoluzionari. Forse — anzi certamente — esteticamente questa è tra tutte le interpretazioni di Čechov la meno precisa e armonica. Quelle stranezze che erano in Chlestakov, o in quel freddo disegno che era negli ultimi spettacoli di Erik, non c'è in Hamlet. I posti vuoti e i fischi confondono molto lo spettatore. La stessa tendenza di Čechov verso la tragedia, per la quale egli non è dotato dei requisiti esteriori (altezza modesta, voce poco potente, nervosismo dei gesti), solleva proteste. Noi vediamo, certamente, una piena frattura con l'Hamlet canonico. Quelli che volevano vedere il principe del Rinascimento e l'alito dell'epoca rinascimentale, giustamente sono rimasti delusi. Tuttavia mai il tema di Čechov fu carico di una così forte caratteristica: il valore extraestetico (*vneesteticeskij*) della sua interpretazione era più importante della sua cornice estetica.

Con Hamlet Čechov ha svelato se stesso. Recita Hamlet a suo modo, non tenendo in alcun conto le precedenti didascalie sceniche. Come in tutti i suoi ruoli, anche Hamlet è costruito prendendo spunto dal destino concreto del principe danese. La tragedia personale è come portata in primo piano. La sofferenza dell'uomo, che riconosce nel patigno l'assassino del proprio padre, dell'uomo, circondato da una folla di cortigiani traditori, calunniatori e menzogneri, conduce lentamente e inevitabilmente alla questione fondamentale del bene e del male, della lotta per la liberazione dell'uomo. Il problema filosofico di Hamlet sorge dalla concezione pienamente reale dell'autentico male; la filosofia nasce dal dolore e dall'ira dell'uomo; la convinzione dell'inseparabilità di Hamlet dalle sensazioni originarie saldamente radicate in lui: il razionalismo e la duplicità di Hamlet conducono all'unità; l'Hamlet di Čechov inevitabilmente deve agire. L'uccisione di Claudio Čechov la giustifica con un profondo principio etico. È questa una tragedia dell'uomo che accanto a tutto il disgusto, l'odio, l'avversione che crea verso il suo assassinio, fonda contemporaneamente una giustificazione morale dell'uccidere. Da qui la sua interpretazione, straordinariamente concreta, che riporta le risoluzioni dei problemi etici da un piano astratto e metafisico ad un piano completamente reale. Le questioni etiche, che tanto entusiasmano l'*intelligencija*, non vengono presentate attraverso la via dei monologhi e dei ragionamenti, ma sorgono davanti al pubblico dal medesimo destino di Hamlet.

Al posto della debolezza, dell'abulia e della duplicità, Čechov pe-

netra Hamlet con la volontà e la sete di azione. E così, proprio come in tutti i ruoli — e ancor più che negli altri — risuona in Hamlet il dolore e la sofferenza che sono dietro l'uomo. Questo principe non assomiglia né al meraviglioso e fine principe Hamlet di Moissi, né al monastico e razionale filosofo di Kačalov, né all'ironico e maligno Hamlet di Samojlov. Capelli stinti cadono in ciocche diritte, gli occhi guardano acutamente e tristemente; talvolta come una spia — con aria indagatrice e a volte beffarda — segue Polonio; talvolta irato e sprezzante getta parole d'accusa alla madre; l'amore verso le persone e verso ogni uomo reale vive nel suo Hamlet come un corso lirico subacqueo; e come un'esplosione di forza naturale, come un involo del ruolo incontro al pubblico risuona l'inno dei suoi monologhi, quando, gettandoli al pubblico, «odiando e amando», oppresso dall'onda lirica e da una precisa pateticità tragica, Čechov sta davanti al pubblico e gli racconta dell'uomo che rivive ai nostri giorni.

Così Čechov squarcia il circolo chiuso. Giunge alla creazione di un personaggio generale e al medesimo tempo interamente reale e carico di una volontà attiva. Il suo Hamlet tiene con forza la spada nella sua bianca e debole mano. Hamlet deve molto al precedente lavoro creativo di Čechov: e la sensibilità morbosa dei suoi primi eroi, e l'intreccio di sofferenze e sorrisi, illuminati attraverso un'esagerata acutezza delle forme sceniche. In Hamlet egli appare fino in fondo concentrato e interiormente colmo. Il racconto di Čechov è il racconto di Blok e di Vachtangov. Forse, questo Hamlet non segnerà il futuro. Ma adesso questo Hamlet testimonia degli ultimi anni della Russia. Per realizzare un tale Hamlet Čechov dovette compiere un proprio difficile percorso artistico — dal logorarsi nella noia e nell'attesa dell'uomo, dall'ansiosa brama di «giustificazione della vita» fino a questo risonante lirico dolore, e del severo superamento di Hamlet di questo dolore — così Čechov superava l'eredità del passato e purificava nel suo lavoro creativo la sofferenza dell'uomo; ma più di tutto doveva passare attraverso gli anni della guerra, attraverso gli anni della rivoluzione, attraverso la nostra impetuosa e inquieta vita. Probabilmente, il nuovo teatro della nuova epoca creerà un nuovo Hamlet. Molto in Čechov appare bizzarro: e la forma frantumata, e il pessimismo lirico, e il nervosismo di una cultura decadente, e la tristezza dei sentimenti contrapposti. Raccontare di Čechov è raccontare di un uomo preso dall'inquietudine di un «mondo terribile», come appariva a Blok,

ma che supera questa tenebra con una forza di volontà risonante e appassionante, concentrata e desta. Egli ha portato attraverso questi anni il meglio di ciò che era nel teatro e nell'arte russa; ha difeso le sue tendenze extraestetiche. Ha rafforzato la sua maestria in questi ultimi anni. Così Čechov fa eco ai nostri giorni.