

NIKOLAJ DMITREVIČ VOLKOV

Nikolaj Dmitrevič Volkov

MEJERCHOL'D

Nota di Mirella Schino. Nel 1929, Nikolaj Dmitrevič Volkov pubblicò in due volumi la prima biografia di Vsevolod Mejerchol'd, scritta con l'aiuto e la supervisione di Mejerchol'd stesso, che aveva messo a disposizione del concittadino (Volkov era nato a Penza, come lui) documenti privati, come le sue lettere o i suoi appunti, o difficili da reperire, come le recensioni alle sue prime apparizioni da attore.

Si tratta di un'opera di eccezionale interesse, mai pubblicata in italiano. Tre anni fa, Anna Tellini, che qui ringrazio, docente di Lingua e Letteratura russa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università dell'Aquila, ha guidato il lavoro di traduzione dei due volumi come parte centrale delle poderose tesi di laurea di Marina Baglioni e di Barbara Gabriele.

Qui pubblichiamo tre frammenti del Volkov, presi tutti dal primo volume: l'arrivo a Mosca, come studente di Giurisprudenza, di Vsevolod Mejerchol'd, e la sua rapida trasformazione in apprendista attore presso l'Accademia filarmonica di Nemirovič-Dančenko; le prime prove a Puškino del neo-nato Teatro d'Arte di Mosca, di cui Mejerchol'd fa parte, come è noto, solo per pochi anni, ma fin dai primi giorni; e il lavoro per il primo tentativo del Teatro d'Arte di aprire uno Studio, diretto da Mejerchol'd, nel 1904.

Non è un documento che cambi la faccia degli studi, visto che la biografia di Volkov è stata alla base del lavoro dei maggiori studiosi del grande regista russo, come la Baglioni e la Gabriele sottolineano nella loro breve Nota su Volkov. Tuttavia, è ugualmente di estremo interesse poter leggere direttamente quella che è stata una fonte prioritaria, ad esempio, per Angelo Maria Ripellino, e che mi sembra abbia anche influenzato la sua visione complessiva del rapporto Mejerchol'd-Stanislavskij. Inoltre, il quadro in dettaglio che Volkov fa degli eventi dei primi quarant'anni della vita di Mejerchol'd, la natura stessa della sua opera, a metà tra saggio critico e documento coevo ai fatti che racconta, ci permettono una visione più nitida, rinfrescata, e tutto sommato differente per sapore, di fatti ben conosciuti nelle loro linee principali. Basti pensare (per riferirci solo al contenuto dei frammenti qui pubblicati) al resoconto del grande Congresso degli uomini di teatro del 1897, dal quale sembra potersi dedurre una situazione di inquietudine del teatro russo che forse nasce molto più dall'interno di

quanto non sia accaduto in altri Paesi: da una crisi del pubblico e da una conseguente scontentezza degli attori ancor prima, o quasi, di quella dei critici. Illuminante, a questo proposito, mi sembra il resoconto del discorso che il grande attore Aleksandr Pavlovič Lenskij fa a chiusura del congresso stesso. E di interesse non minore mi sembrano dettagli come le prime recensioni su Mejerchol'd attore, ancora a Penza; i suoi giudizi, talvolta anche ingenui e irruenti, sui grandi attori e grandi teatri che vede per la prima volta a Mosca; i dettagli pratici e concreti del grande esperimento del 1904, di cui Mejerchol'd stesso ci ha tramandato una visione, se non proprio falsata, certo plasmata a posteriori. Ecco, quel che Volkov ci permette di intravedere è la ricchezza di piccoli dettagli vivi: non solo la grande importanza di Čechov, per la cultura russa, che ben conosciamo, ma l'immagine degli studenti della Filarmonica che girano tenendo amorosamente sotto braccio «il libricino giallo» del Gabbiano appena pubblicato, sognando di interpretarlo al saggio finale della scuola.

Sono dettagli veramente preziosi soprattutto per un ambiente di studi, come quello della nostra rivista, per il quale l'indagine sulla grande rivolta teatrale dei primi decenni del Novecento è sempre stato un campo di studi prioritario, e comune un po' a tutti. Il ritratto (particolarmente vivace) di Stanislavskij visto dagli occhi adoranti del giovane Mejerchol'd, ad esempio, o il racconto del tipo di attività quotidiana del Teatro d'Arte nei mesi successivi alla sua nascita, possono essere messi utilmente in relazione con le considerazioni sul rapporto tra «amatori» e «professionisti» e sul modo in cui questo rapporto influenza la rivolta della regia fatte da Ferdinando Taviani su questo stesso numero di «Teatro e Storia». Spero quindi che nel prossimo numero ci sia la possibilità di pubblicare almeno un altro frammento.

VOLUME PRIMO – PARTE PRIMA

1895-1896: un anno d'università

Vsevolod Mejerchol'd si trasferì a Mosca, per il primo anno della facoltà di Legge, alla fine dell'agosto 1895. Le sue lettere ci danno la possibilità di ricostruire l'andamento degli inizi della sua vita di studente nella capitale. In questo capitolo cercheremo di descrivere il tipo di influenze e di suggestioni che il giovane provinciale ricevette dall'università, dai teatri e in generale dalla vita moscovita del tempo. Ricordiamo che aveva ventuno anni.

Le prime attività universitarie di Mejerchol'd furono un pellegrinaggio per gli uffici.

Giovedì [31 agosto] – scrive nella lettera del 2 settembre – sono andato all'università per iscrivermi. Procedura che si è protratta dalle dieci alle dodici. Ho dovuto presentare un milione di domande. Insomma, burocraticu-

me. Innanzitutto mi sono impegnato per iscritto a non far parte di nessuna società segreta, tipo comunità; con questo impegno mi sono presentato all'ispettore dell'università; dopodiché l'ispettore mi ha rilasciato il permesso di soggiorno; dopo averlo ricevuto, sono andato nel mio auditorio e ho scritto la dichiarazione di quali lezioni avrei seguito nel primo semestre autunnale.

Dopo diverse altre formalità, ricevete finalmente il documento fondamentale: il certificato d'iscrizione.

In quello stesso giorno pieno di impegni, Mejerchol'd seguì anche la prima lezione. Era quella di Storia del diritto russo, tenuta da Drozdovskij. Sul professore e sulla lezione Mejerchol'd scrisse:

È una persona non più giovane e, com'è evidente, un conservatore sotto tutti gli aspetti, perfino sotto quello scientifico. Per questo attira poco. La Storia del diritto russo non manca di un certo interesse. Chiarisce una massa di fatti, noti dai corsi del ginnasio, e conferisce loro un aspetto chiaro, anche se alquanto specialistico.

Oltre a Drozdovskij, che si occupava di Storia del diritto russo, insegnavano al primo anno: Chvostov (Storia del diritto romano), Čuprov (Economia politica), Čislov (lo stesso Storia del diritto russo), Zverev (Enciclopedia del diritto), Eleonskij (Teologia). Gli studenti del primo corso erano quattrocentosessantadue. Poiché le lezioni si tenevano tre volte a settimana dalle dodici alle due, due volte dalle nove alle due e una volta dalle nove alle undici, Mejerchol'd aveva tempo libero più che a sufficienza. E quindi decise di dedicarsi alla lettura, alla musica e al teatro.

Vediamo ora, dunque, quale fosse la Mosca teatrale di fronte alla quale si trovò, per la prima volta, il dilettante che sognava la scena.

Come già da qualche anno, il centro della Mosca teatrale della stagione 1895-1896 era il teatro Malyj. La compagnia del Malyj era un gruppo forte, che aveva dato vita nei singoli spettacoli a un organico straordinario. Tra le sessantacinque attrici del teatro Malyj si trovavano nomi quali M.N. Ermolova (Ermolova prima)¹, E.K. Leškovskaja, N.M. Medvedeva, N.A. Nikulina, O.O. Sadovskaja (Sadovskaja prima)²,

¹ Ermolova, Marija Nikolaevna (Mosca 1853-ivi 1925): il suo repertorio fu amplissimo – da Lope de Vega a Racine, da Shakespeare a Schiller, da Hugo ai dramaturghi russi. Estranea alle parti prettamente psicologiche e preferendo quelle eroiche, l'Ermolova si giovò delle possibilità offertele dalla voce e dalla mimica [N.d.T.].

² Sadovskaja, Ol'ga Osipovna (Mosca 1850-ivi 1919): per la ricchezza delle intonazioni, la padronanza della parola, la sensibilità per ogni sfumatura e la capacità

G.N. Fedotova³. Tra i cinquanta rappresentanti del personale maschile c'erano: F.P. Gorev, A.P. Lenskij (Lenskij primo)⁴, V.A. Makšeev, N.I. Muzil', K.N. Rybakov, M.P. Sadovskij (Sadovskij primo)⁵, A.I. Južin⁶. Il Malyj fu, dunque, il principale polo d'attrazione dei gusti teatrali di Mejerchol'd. E, forse, fu proprio perché aveva conosciuto da vicino il periodo d'oro della scena del Malyj che il *J'accuse*⁷ che lanciò l'anno dell'Ottobre teatrale (1920-1921), presso la «Casa di Ščepkin»⁸, fu tanto appassionato.

Il secondo posto tra i teatri drammatici di Mosca era occupato dal Korš, anch'esso dotato di una buona compagnia. Interpretavano le principali parti femminili Azagarova, Žuravleva, Mironova, Koševa; le maschili Jakovlev primo, Trubeckoj, Sašin, Grekov.

Il terzo grande teatro drammatico di Mosca era lo «Skomoroch» di Čerepanov, dove, oltre al repertorio letterario, si mettevano in scena, per citare l'espressione di «Teatral», anche i diversi «rifiuti del repertorio drammatico» del genere di *Van'ka Kain*, *La consorte diabolica*, *Nena Saib* e così via.

Gli spettacoli d'Opera, oltre che al teatro Bol'šoj, dove cantavano Dejša-Sionickaja, Salina, Fhoström, Vlasov, Donskoj, Chochlov, si dava-

d'immedesimarsi in ogni nuovo personaggio, si può considerare una delle più grandi attrici dell'epoca. Recitava quasi sempre senza trucco e senza parrucche. Nel suo repertorio prevale indiscutibilmente Ostrovskij, ma figurano anche Gogol', Puškin, Turgenev, Tolstoj [N.d.T.].

³ Fedotova, Glikerija Nikolaevna (Orël 1846-Mosca 1925): a dieci anni iniziò i suoi studi nella scuola teatrale di Mosca ed esordì al teatro Malyj, nel 1862. Famosa soprattutto per la sua interpretazione di numerose figure femminili di Ostrovskij, la Fedotova fu considerata a lungo la più insigne attrice del teatro in cui esordì e dove, accanto a numerose parti tragiche, sostenne spesso parti comiche [N.d.T.].

⁴ Lenskij, Aleksandr Pavlovič (1847-1908): pseudonimo di A.P. Verviziotti, oltre che attore fu anche regista, ottimo pedagogo, teorico dell'arte scenica, pittore e scultore; scrisse ricordi e annotazioni sulla mimica e sulla truccatura. Recitò soprattutto al teatro Malyj con un repertorio tra i più ricchi e vari. Personalità di primo piano, fece di quasi tutte le parti che interpretò delle creazioni [N.d.T.].

⁵ Sadovskij, Michail Provyč (1847-1910): attore realistico come il padre Prov Michajlovič (continuatore della tradizione realistica di Ščepkin nell'arte scenica), marito di O.O. Sadovskaja, fu soprattutto interprete di Ostrovskij [N.d.T.].

⁶ Južin, Aleksandr Ivanovič (1853-1927): pseudonimo del drammaturgo russo A.I. Sumbatov, fu autore di numerosi drammi realistici di buona fattura scenica e attore del teatro Malyj, in cui recitò Shakespeare, Griboedov, Puškin [N.d.T.].

⁷ In francese nel testo [N.d.T.].

⁸ Ščepkin, Michail Semënovič (1788-1863): attore considerato il fondatore del realismo scenico russo. Servo della gleba e liberato, esordì a Mosca nel 1823 con immediato successo [N.d.T.].

no anche al teatro Nikitskij (impresario Unkovskij), e all'appena aperto Solodovnikovskij (impresario Bernard), dove lavoravano gli italiani.

Infine, un posto a parte lo aveva la Società d'arte e letteratura, diretta da K.S. Stanislavskij, che nella stagione 1895-1896 realizzò la sua celebre messinscena «à la Meininger»⁹ dell'*Otello*.

Questo era il panorama teatrale del periodo in cui Mejerchol'd si familiarizzò con la scena della capitale. Era giunto a Mosca durante quella che Barnay definì «l'onda nona del teatro russo». Per la verità una vera «onda nona» ancora non era percepibile, ma cresceva, sia nell'angusta sala del «Club della caccia», sia tra le pareti della Scuola filarmonica, cresceva e due anni dopo si sarebbe scatenata, trascinando con sé anche il nostro modesto studente. Finché non scoccò l'ora del nuovo teatro di regia, il teatro delle vecchie tradizioni d'attore declinò sfarzosamente sul palcoscenico di «Casa Ščepkin», illuminando ancora con una vivida luce scenica il pallido tramonto della decadente drammaturgia russa di fine secolo.

Venerdì primo settembre, per la prima volta in vita sua, Mejerchol'd si recò al teatro Malyj per vedere *L'ultimo sacrificio*¹⁰, con la partecipazione di M.N. Ermolova. Rifiutandosi di «trasferire sulla carta» l'impressione che aveva prodotto su di lui la recitazione della grande attrice, Mejerchol'd si limitò a scrivere: «Come sta bene l'anima, in questo tempio». Martedì 5, Mejerchol'd era di nuovo al Malyj, questa volta per assistere a *Che disgrazia l'ingegno!*. Si interessò soprattutto al modo in cui erano interpretati Čackij, Sof'ja e, naturalmente, Repetilov.

Južin, che interpretava la parte di Čackij – scrive Mejerchol'd –, non mi è piaciuto. Poco sentimento e molte urla. Più che Čackij, sembrava Otello. Sof'ja, invece, è stata bravissima. Non avrei mai potuto immaginare che una parte come quella di Sof'ja potesse essere interpretata come ha fatto la Jabločkina. L'ha volta al positivo, e ha creato un tipo, cosa molto difficile con questo personaggio. Pravdin è stato un mediocre Repetilov. L'ho visto ieri per la seconda volta ed è stato di nuovo mediocre. L'affiatamento della compagnia era eccezionale, soprattutto nel terzo atto.

⁹ La compagnia teatrale dei Meininger, costituita nel 1870 dal duca Giorgio di Meiningen, ebbe grande importanza nella storia del teatro tedesco. Nella rappresentazione dei capolavori dei grandi classici essa curava al massimo la ricostruzione esatta dell'ambiente e dei costumi, così da trasformare la scena in un quadro storico vivente. La compagnia presto si impose come una nuova scuola a Berlino (1874), e quindi nelle capitali europee, per sciogliersi al sopraggiungere del naturalismo [N.d.T.].

¹⁰ Opera di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij [N.d.T.].

Al di là degli spettacoli, Mejerchol'd cominciò a interessarsi di un problema che lo toccava da vicino, quello dell'apprendistato teatrale. Era giunta a Mosca Ekaterina Michajlovna Munt, sorella della futura moglie di Mejerchol'd, per tentare di entrare nella Scuola imperiale di teatro. Mejerchol'd, che si era tanto preoccupato del destino della sua compagna di spettacoli a Penza, ora è coinvolto in tutte le sue ansie.

In occasione degli esami, E.M. Munt e Mejerchol'd conobbero N.A. Nikulina, che promise la sua intercessione. L'attrice accolse con grande cordialità i due ragazzi di provincia, e Mejerchol'd, raccontando la loro visita, disse di lei: «È molto simpatica, ed è brillante in salotto quanto lo è sulla scena».

Tuttavia, la protezione della Nikulina non servì ad aiutare la Munt. E Mejerchol'd, in una lettera dell'8 settembre, scrive:

Ekaterina Michajlovna entra nella Società della Filarmonica. In quella Imperiale non l'hanno accettata. Alla vigilia dell'esame, hanno rimosso dalla commissione d'esame e dall'insegnamento proprio Sadovskij, al quale era stato parlato di lei e che aveva promesso di interessarsene; di conseguenza dovette affidarsi completamente al caso, visto che nell'ammissione di quattordici persone su trenta (senza contare la preferenza data a coloro che fanno il passaggio dal balletto) non si può certo parlare dell'aiuto del talento (provi lei a manifestarlo attraverso una sola poesia, che non lasciano nemmeno portare a termine!). Ekaterina Michajlovna non ha avuto fortuna.

L'insuccesso della Munt presso la Scuola imperiale, e il suo successivo ingresso nell'Istituto drammatico-musicale della Società moscovita della Filarmonica, fecero sì che anche Mejerchol'd finisse per propendere per essa. Riteneva che non valesse la pena rimpiangere la Scuola imperiale di teatro, visto che

è alla vigilia del crollo, come dicono persone competenti, la Nikulina, per esempio. E questo risulta evidente anche dalle ultime disposizioni della direzione. Hanno licenziato Sadovskij e hanno affidato tutto il lavoro a Lenskij. Ma ci si può forse illudere che sia all'altezza di un compito così difficile? In una parola, una farsa. La Scuola imperiale è, né più né meno, un luogo di incontri amorosi per persone prive di un impegno definito, che hanno scelto questa professione solo per non far niente, per noia. E questo lo dicono persone competenti, addentro al mestiere.

Tramite la Munt, Mejerchol'd venne a sapere di Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko e sentì parlare di lui come di un eccellente

insegnante. La Munt fece a Mejerchol'd anche l'elogio del professor I.I. Ivanov, che teneva le lezioni di Storia del dramma.

Poco a poco, ambientandosi a Mosca, Mejerchol'd iniziò ad allargare la cerchia dei suoi interessi. Visitò due volte la galleria Tret'jakov, dove lo colpì soprattutto il quadro di I. Repin *Ivan il Terribile e suo figlio Ivan, 16 novembre 1581*. Visitò anche il Museo di Storia e riuscì a entrare perfino nel gabinetto anatomico, dove gli studenti di medicina lavoravano sui cadaveri. Una visita di cui, in seguito, «si ricorderà con ripugnanza».

Per quel che riguarda invece le impressioni universitarie della prima metà di settembre, Mejerchol'd parlò della prima lezione di Zverev, che lo aveva entusiasmato: «Zverev insegna Enciclopedia del diritto; mi ha colpito favorevolmente; il nostro uditorio impensierisce i superiori, perché ha applaudito tre volte, cosa assolutamente vietata».

Alla fine dei primi tre mesi Mejerchol'd fa un primo bilancio: l'ambiente studentesco non lo soddisfaceva affatto.

Gli studenti – scrisse in una lettera del 20 settembre –, quelli per lo meno nella cui cerchia mi capita di trovarmi, non soltanto non mi attirano, non soltanto non arrecano alcun giovamento morale, ma addirittura mi gettano nell'assoluta ipocondria e all'infuori del danno non portano niente... Quando capita di ascoltare le loro conversazioni, senti soltanto discorsi sulle cantanti di operetta o su qualcosa del genere.

Neppure la sua passione teatrale era soddisfatta. Riuscire a entrare al Malyj era molto difficile. Al Korš, dove aveva visto *Madame Sans-Gêne*¹¹, non voleva andare. In una delle sue lettere, descrivendo questo spettacolo, esclama: «Pièce da baraccone ed esecuzione da baraccone. Dopo il teatro Malyj non bisogna proprio andare al Korš».

Da tutto ciò finiva per trarre questa conclusione:

In una parola non ho avuto quel che mi aspettavo da Mosca: non è stato appagato il mio bisogno di spettacoli teatrali, e non è stato soddisfatto il mio desiderio di stare vicino al mondo artistico, anche passivamente. Né la scuola di cui ho tanto fantasticato, né una scena, che per me avrebbe potuto sostituire la scuola. Per via di questi fallimenti sono diventato proprio furioso.

¹¹ Opera di Victorien Sardou [N.d.T.].

Questo stato d'animo pessimista non si placò neppure quando sperimentò, per usare la sua espressione, il magico effetto della recitazione della sua «fiamma», l'Ermolova. Dopo aver visto *Patria*¹², scrisse: «In parte anche lei [Ermolova] agisce dannosamente sulle mie corde elegiache... Mi irrita. Perché non sono sulla scena... Davvero questo non avverrà mai? Davvero è destino che io lavori contro la mia vocazione?».

Non avendo la possibilità di recitare, Mejerchol'd si sforzava di alleviare la nostalgia della scena leggendo ad alta voce frammenti drammatici. In una lettera del 10 ottobre scrive:

Ieri è stato da me Lisickij [compagno di Mejerchol'd]. Insieme abbiamo letto molto. Abbiamo letto un brano dal *Boris Godunov*¹³, la scena nella cella del monastero di Čudov, io la parte di Pimen, lui quella di Grigorij. Abbiamo letto da *Che disgrazia l'ingegno!* la scena di Famusov e Čackij, una scena dall'*Uriel*¹⁴, io leggevo la parte di Silva, lui quella di Uriel. Lisickij legge benissimo e mi arreca... un gran piacere.

Abbiamo già accennato alla delusione provata da Mejerchol'd di fronte all'ambiente studentesco. Torna di nuovo su questo argomento nella lettera del 12 ottobre:

Il mio corso non mi piace affatto (per corso intendo il termine tecnico dei membri dell'auditorio). Non c'è nessun rapporto tra noi, non ci sono interessi comuni. Sì, e per quanto ho avuto modo di cogliere, non c'è alcun interesse umano, non solo nei circoli collettivi, ma neppure in quelli privati, né tra studenti che si conoscono, né, persino, tra studenti dello stesso paese. Negli altri corsi, per quel che ho potuto sentire, c'è molta più unione.

Per quel che riguarda gli avvenimenti che in quel periodo scuotevano l'università, Mejerchol'd parlò del possibile allontanamento dalla cattedra del «professore migliore», Čuprov.

Lo vogliono licenziare in quanto sovversivo. La causa scatenante è stata questa: Čuprov, ma con lui anche altri professori, aveva presentato a Sergej Aleksandrovič [granduca, governatore generale di Mosca] la preghiera di permettere al corpo docente, presieduto dal rettore, di giudicare gli studenti ed escludere da tale compito la polizia, onde evitare arbitri da parte di quest'ultima. Questa richiesta, dicono, è stata la causa dell'allontanamento

¹² Opera di Hermann Sudermann [N.d.T.].

¹³ Opera di Aleksandr Sergeevič Puškin [N.d.T.].

¹⁴ Opera di Karl Gutzkow [N.d.T.].

suo e di altri dalla cattedra di professore. Tutti gli studenti di Legge sono rimasti profondamente impressionati. Sono stati privati, in questo modo, del loro migliore professore, e la mancanza di solidarietà all'interno del corso non lascia neppure la possibilità di esprimere la propria amarezza.

Come abbiamo già detto, tra le occupazioni cui avrebbe voluto dedicare il tempo libero dall'università, Mejerchol'd aveva messo anche la musica. Uno dei modi per farlo era entrare nell'orchestra studentesca, e lui tentò di esservi ammesso come violinista. Tuttavia, poiché non si esercitava da molto tempo, la sua tecnica si era indebolita, «le mani si erano irrigidite». In una lettera del 18 settembre scrive di essere stato accettato solo come candidato, poiché alla prova aveva dovuto suonare dinanzi al professore del conservatorio delle scale (di tre ottave) piuttosto difficili, senza spartito, e un brano da Haydn *à livre ouvert*¹⁵, e aveva avuto dei problemi.

Mejerchol'd cercò inoltre di appagare il proprio interesse per la musica frequentando i concerti ai «Rjady», dove allora si suonava due volte a settimana, dalle quattro alle sei. Ma dopo esserci stato due volte scrisse: «Non vi andrò più; alquanto insignificante: una marea di persone, molta confusione, si soffoca e c'è polvere».

Poiché gli pareva che il repertorio del teatro Malyj in ottobre non proponesse niente d'interessante – le novità erano la mediocre pièce *Il doppio gioco* e lo sterile rifacimento di *Un nido di nobili*¹⁶ – non si precipitò a cercare biglietti. Invece cominciò a frequentare i teatri d'Opera moscoviti. Si recò al teatro Nikitskij, ad ascoltare *I Maccabei*¹⁷, che si davano ad apertura della stagione, interpretati dalla troupe di Unkovskij. E «recensì» così lo spettacolo:

Tenendo conto delle difficoltà dell'opera, e vista la cattiva acustica del teatro Nikitskij, è difficile dire qualcosa di preciso sulla compagnia. Quanto meno, non bisogna avere nei suoi confronti un atteggiamento severo. Non so come andrà in seguito, ma il primo spettacolo ha mostrato che la maggioranza possiede voci deboli – del resto, quanto all'acustica, il teatro lascia alquanto a desiderare. Poi, a me e a molti altri non è piaciuto il coro. L'ensemble è accettabile e l'orchestra assai soddisfacente. Un successo del tutto meritato, in questo spettacolo, l'ha avuto Unkovskij... Certo, la sua voce non è particolarmente fresca (dopotutto non è più giovanissimo), però è

¹⁵ In francese nel testo [N.d.T.].

¹⁶ Opera di Ivan Sergeevič Turgenev [N.d.T.].

¹⁷ Opera musicale di Anton Grigor'evič Rubiņštejn su libretto ricavato dalla tragedia di O. Ludwig e di A. Sacchini [N.d.T.].

espressiva; gli sono riusciti bene soprattutto i brani lirici. Oggi, noi (Lisickij e io) andiamo a sentire il *Trovatore*.

Anche l'esperienza di Mejerchol'd con il teatro Bol'soj inizia in questo periodo. Nell'ottobre del 1895 gli spettacoli del Bol'soj, a causa del restauro dell'edificio, si davano al Malyj. Il 26 ottobre, Mejerchol'd rimase in fila al botteghino del Malyj, insieme ad altri compagni, per quasi un'intera giornata, sotto la pioggia, e ottenne infine il biglietto per la *Rusalka*¹⁸.

Il 29 pomeriggio ci fu la rappresentazione. Su Mejerchol'd produsse una «impressione meravigliosa». La sua fatica non era stata vana: «La musica di Dargomyžskij mi entusiasma. Lo spettacolo è durato dall'una alle cinque. Il teatro era pieno».

Tra le impressioni drammatiche di questo periodo, fu importante quella de *La potenza delle tenebre*¹⁹ data al Korš. Nella lettera del 23 ottobre leggiamo:

La pièce ha avuto successo. Ha avuto successo Tolstoj, cioè, non gli artisti, che somigliavano ai *mugikì* creati da Tolstoj quanto io all'imperatore cinese. Jakovlev, che interpretava la parte di Nikita, la parte principale della pièce, potrebbe essere un buon Van'ka in *Notturmo*²⁰, ma non Nikita. Vjazovskij è riuscito molto bene nella parte di Akim. Matrëna era la Serebrjajkova. Gli altri sono stati mediocri quanto Jakovlev. L'arredo scenico era impeccabile.

In dicembre, per la serata d'onore della Nikulina, Mejerchol'd vide di nuovo *La potenza delle tenebre*, questa volta al teatro Malyj. Purtroppo, nelle lettere non c'è nessun giudizio su questo spettacolo. Alla sua conclusione, un gruppo di studenti (tra cui Mejerchol'd), che avevano visto la pièce dal loggione e avevano insistentemente chiamato alla ribalta l'autore, si recarono a casa di Tolstoj, che allora abitava a Mosca, a Chamovniki, e riuscirono a ottenere un incontro con lui.

Nella seconda metà dell'anno accademico, Mejerchol'd vide *La potenza delle tenebre* un'altra volta, al teatro «Skomoroch». Su questo spettacolo, invece, abbiamo un suo giudizio:

A mio parere – scrive Mejerchol'd in una lettera del primo febbraio – il

¹⁸ Opera musicale di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij su libretto ricavato dall'opera di A.S. Puškin [N.d.T.].

¹⁹ Opera di Lev Nikolaevič Tolstoj [N.d.T.].

²⁰ Opera di M.A. Stachovič [N.d.T.].

successo della pièce in questo teatro è gonfiato. Ci sono addirittura meno buoni interpreti che negli altri teatri (Malyj e Korš). Anche in questo caso l'ensemble non era equilibrato, e non era sempre allo stesso livello durante lo spettacolo.

Oltre ai teatri, Mejerchol'd continuava a frequentare anche l'università. A dispetto delle previsioni, la storia del licenziamento di Čuprov, che aveva turbato gli studenti, si concluse felicemente: la destinazione non ebbe luogo.

La prima nuova lezione di Čuprov si trasformò in un festeggiamento. In una lettera del 27 ottobre Mejerchol'd scrisse:

Alla sua lezione si riunì una spaventosa massa di persone: mille e cinquecento. Venivano da tutte le facoltà. Questo si spiega, innanzitutto, col fatto che Čuprov è il professore migliore, e in secondo luogo col fatto che c'era mancato poco che perdesse la cattedra per aver difeso gli studenti. All'università non si ha memoria d'ovazioni simili a quelle che lo hanno accolto. Lo hanno applaudito per tre minuti. Lo hanno applaudito anche per strada, mentre se ne andava a casa.

All'inizio di novembre, Mejerchol'd partì per Penza e tornò a Mosca a metà mese. La seconda metà di novembre e dicembre trascorsero tra occupazioni di ogni genere. Dovette consacrare molto tempo alla preparazione della tradizionale serata studentesca a Penza, durante il Natale. Come membro della commissione, conduceva le trattative con gli artisti e incontrò Lenskij, Chochlov e Vlasov. Poi perse molto tempo per via del passaggio alla cittadinanza russa, che non era riuscito a concludere l'estate precedente: dovette prestare giuramento, registrarsi al distretto di reclutamento e così via.

A volte lo invadeva la malinconia, e lui la cacciava via con la lettura. O, per lo meno, così scriveva: «Niente tranquillizza così bene come un buon libro... Leggi un libro... e non ti accorgerai di come vola il tempo».

A dicembre andò a Penza per le vacanze natalizie e tornò a Mosca soltanto nella seconda metà di gennaio.

È a questo punto che decide di lasciare l'università. Si può supporre che il problema gli si fosse chiarito durante il soggiorno a Penza. Si recò a Mosca più che altro per concludere le incombenze riguardanti l'autorizzazione a sposarsi, che, in quanto studente, gli era necessaria. E l'autorizzazione gli occorreva perché non voleva rompere definitivamente con l'università, e anzi era incerto se trasferirsi o meno a Pietroburgo.

In ogni caso, l'università passò in secondo piano. Ormai Mejerchol'd non studiava e non seguiva più le lezioni di Diritto. L'unica cosa che continuava a interessarlo era l'Economia politica. In una lettera del 25 gennaio, raccontò di essere stato alla lezione di Čuprov: «Parlava proprio di quello che stavo leggendo ieri: del denaro e della circolazione monetaria. Per questo l'ho ascoltato con particolare attenzione».

Tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio ci furono nuove impressioni teatrali. Di una di esse (*La potenza delle tenebre* al teatro Skomoroch) abbiamo già parlato, esaminiamo ora le altre.

Il 19 gennaio, al Malyj, si dava la serata d'onore di M.N. Ermolova, e Mejerchol'd e un compagno decisero di intrufolarsi «a ufo». Ma di tutto lo spettacolo videro soltanto l'ingresso in scena dell'Ermolova e di Južin nella pièce principale, *Marianna*²¹: «Abbiamo visto come offrivano all'Ermolova un mare di fiori, abbiamo sentito due o tre frasi dalle sue incantevoli labbra, e poi... ahimè, nient'altro all'in fuori della lotta e delle proteste del capo della polizia dei teatri». Gli appassionati di teatro sprovvisti di biglietto furono colti in flagrante e mandati via.

Mejerchol'd riuscì però a vedere *Marianna* sino alla fine alla seconda replica. Lo spettacolo gli dette uno «straordinario piacere». Gli piacque anche la pièce, che non venne invece apprezzata dalla stampa.

Il 29 gennaio, si recò per la prima volta alla Società d'arte e letteratura, e vide *Otello*. Martedì 30 gennaio scrisse:

Ho tratto un vero godimento dallo spettacolo della Società d'arte e letteratura. Stanislavskij è un grande talento. Non ho mai visto un Otello simile, e difficilmente lo vedrò, in Russia. Avevo visto in questa parte Vechter e Rossov. Ricordando quelle interpretazioni arrossisco per loro. L'ensemble è fantastico: ogni singolo componente della folla realmente vive sulla scena. Arredo lussuoso. Gli interpreti delle altre parti sono piuttosto mediocri. Però Desdemona si è distinta.

Gli ultimi spettacoli che Mejerchol'd vide al teatro Malyj durante quell'inverno furono *Forza oscura* di Špažinskij²², *Il matrimonio* di Gogol' e *Oro* di Nemirovič-Dančenko.

²¹ Opera di José Echegaray [N.d.T.].

²² Špažinskij, Ippolit Vasilevič: scrittore quasi esclusivamente teatrale, colpevole, come molti altri scrittori del suo tempo, di «krylovšismo» (termine coniato dal nome di V.A. Krylov, che indica quel mondo mediocre e volgare contro cui lottava la generazione della fine del XIX sec.). Argomento principale dei suoi drammi furono i rapporti familiari e, nell'ambito di questi, il problema femminile [N.d.T.].

Il primo febbraio, Mejerchol'd andò ad ascoltare gli italiani al teatro Solodovnikov. Si davano *Gli ugonotti* per la serata d'onore del tenore De Marchi. Scrive: «Ieri l'Opera è stata un autentico piacere. Un tenore come De Marchi non l'avevo mai sentito, mai, e ben difficilmente lo sentirò di nuovo».

Per quel che riguarda le sue letture, Mejerchol'd accenna al racconto di Čechov *Arianna*, pubblicato sul numero di dicembre di «Russkaja Mysl'» (Pensiero Russo): «È un'opera piena di idee e molto ben scritta». Si interessò anche al saggio di biologia *Le piante e le formiche*, apparso sullo stesso numero della rivista.

Avendo ricevuto dal ministro dell'Istruzione pubblica Deljanov una risposta positiva alla richiesta d'autorizzazione a sposarsi, partì per Penza verso il 20 febbraio e il 17 aprile 1896 ebbe luogo il suo matrimonio con O.M. Munt.

Nonostante tutto, l'anno all'università lasciò un'impronta significativa nella biografia di Mejerchol'd. Aveva reagito vivacemente agli stimoli del nuovo ambiente culturale. Abbiamo visto con quale interesse avesse frequentato le lezioni di A.I. Čuprov, quanto lo entusiasmasse la galleria Tret'jakov, come si appassionasse di musica. Ma al centro di tutte le impressioni moscovite rimase sicuramente il teatro. Tra i teatri moscoviti influi in primo luogo su Mejerchol'd il Malyj, e soprattutto la recitazione di M.N. Ermolova. Qui, dal loggione, ricevette alcune lezioni di magistero dell'attore che non dimenticò mai. Fu una gran fortuna, per Mejerchol'd, esser riuscito a vedere ancora i corifei del teatro russo d'attore, e proprio questo in futuro gli diede la possibilità di porre il problema della regia innanzitutto come problema di recitazione dell'attore.

Ricapitolando i giudizi di Mejerchol'd sui diversi spettacoli, si può notare come in questo periodo si interessasse, più che a tutto il resto, all'interpretazione attoriale, pur prestando sempre attenzione anche a tutto il quadro scenico – per questo aveva apprezzato così tanto lo Stanislavskij regista nella sua messinscena dell'*Otello*.

La delusione che aveva avuto dalla facoltà di Giurisprudenza lo indusse e prendere in considerazione l'ipotesi di cambiare facoltà e di trasferirsi a Medicina, da cui era stato molto attratto negli ultimi anni del liceo.

Ma essere ammesso alla facoltà di Medicina, a Mosca, era difficile, e lui non voleva cambiare città. Così, decise di iscriversi all'Istituto filarmonico, per iniziare a prepararsi al lavoro professionistico di attore. Alla decisione di «diventare attore» contribuirono in maniera

decisiva le sue ottime prove negli spettacoli messi in scena dal Teatro Popolare di Penza durante le estati del 1896 e del 1897.

1896-1897: il Teatro Popolare di Penza

Il Teatro Popolare di Penza, nato nella primavera del 1896, fu la culla di Mejerchol'd attore. Recitando sulla sua scena all'aperto, nel corso di due stagioni estive, egli si rafforzò nella convinzione che la strada che aveva scelto era giusta.

A proposito di questo periodo, Mejerchol'd più tardi annotò:

Nel periodo delle vacanze vado nel paese natio, cerco la felicità dello spirito nell'organizzazione degli spettacoli popolari nel teatro estivo. Qui calco la scena con i «dilettanti», io stesso dilettante dell'arte scenica. Qui, attraverso il Teatro Popolare, mi sono avvicinato a un gruppo di confinati politici.

Uno di loro, A.M. Remizov²³ (in seguito scrittore), strinse una profonda amicizia con Mejerchol'd e si occupò della sua formazione. In quel periodo Remizov divorava la letteratura marxista e coinvolse il suo giovane amico nella lettura di Plechanov, gli fece leggere la *Storia della Rivoluzione francese*, lo portò a una matinée clandestina per leggere un brano da Gleb Uspenskij, lo indusse a dare una mano per la fondazione di organizzazioni operaie.

L'osservazione di Mejerchol'd riguardo alla partecipazione dei confinati politici alla creazione del Teatro Popolare trova conferma nella storia dell'origine del teatro di Penza.

Dmitrij Semënovič Volkov, mio padre, nonché uno dei fondatori del Teatro Popolare di Penza, raccontò così questa storia per «Teatr i Iskusstvo»:

Ritornai a Penza dopo aver fatto due anni e mezzo di carcere per la questione degli ultimi membri della «Narodnaja Volja»²⁴ e mi sentii fortemente

²³ Remizov, Aleksej Michajlovič (Mosca 1877-Parigi 1957): scrittore, una delle figure più caratteristiche della letteratura russa contemporanea, dal 1922 emigrato in Occidente; fuse nella sua opera la tradizione realistica con le correnti simbolistiche e decadenti, ispirandosi alla poesia popolare di cui ebbe una conoscenza profondissima [N.d.T.].

²⁴ Associazione terroristica russa, sorta nel 1879 dalla scissione della «Zemlja e volja» (Terra e libertà) e costituita dagli elementi più a sinistra. A essa risale l'assassinio dello zar Alessandro II. La tendenza sempre più accentuata a sconfinare nell'anarchismo la fece avversare anche dai socialisti russi [N.d.T.].

attratto verso le masse del popolo. Vi cercavo sprazzi di coscienza, finché non mi capitò qualcosa che produsse su di me una grandissima impressione. Nell'inverno del 1895 capítai a uno spettacolo, allestito per il popolo dai tecnici e dagli operai delle officine della ferrovia Syzrano-Vjazemskaja nella zona bassa della città di Penza, vicino ai quartieri operai. Si dava *Il matrimonio* di Gogol'. Una parte della grande stanza era occupata dal palcoscenico, separato dagli spettatori da un sipario rosso. Gli spettatori erano esclusivamente operai ed erano letteralmente seduti uno sull'altro. C'era una tale afa che, nonostante l'inverno, la porta che dava sul cortile rimase aperta per quasi tutto il tempo. Malgrado il caldo soffocante e l'angustia, nella sala c'era una grande animazione. Era evidente che gli operai erano molto soddisfatti dello spettacolo.

Gli spettacoli durarono soltanto l'inverno 1895-1896, ma furono importanti, mostrarono quanto gli operai desiderassero svaghi intelligenti e la possibilità di organizzarli con le proprie forze.

La spinta definitiva in questa direzione fu data nel marzo del 1896. In una nuvolosa serata primaverile in via Pešaja, nella casa di Gladkov, in un appartamento disabitato, i giovani allestirono uno spettacolo per il quale si riunì molta gente. La gioventù in scena e tra gli spettatori, il carattere democratico della serata, la disinvoltura generale produssero una buona impressione sui presenti.

A quel tempo, la vita sociale a Penza (dove, a parte l'attività clandestina, in superficie ardeva debolmente soltanto la piccola scintilla della biblioteca lermontoviana) era così grigia e monotona che, durante questa serata, mi venne il desiderio di far avvicinare intelligenza e popolo organizzando spettacoli simili, a cadenza regolare.

Quella sera stessa confidai questa idea a Stepan Stepanovič Kolpašnikov, mentre la mattina seguente mi diressi dal vecchio appassionato di teatro Aleksandr Aleksandrovič Kos'minskij e da Vasilij Efimovič Blagoslavov, che seguivano da vicino l'attività della sala di lettura popolare. Raccontai loro degli spettacoli allestiti durante l'inverno dagli operai, della serata organizzata dai giovani il giorno prima, e proposi di organizzare l'allestimento di spettacoli analoghi a cadenza regolare. Entrambi reagirono con entusiasmo. «Riunite i sostenitori» mi disse Kos'minskij. Il giorno seguente ci riunimmo nell'appartamento di Kolpašnikov, dove fu deciso appunto di allestire spettacoli per il popolo su una scena all'aperto, nel territorio della fiera, di fronte al locale estivo del club.

Così, con gli sforzi di un piccolo gruppo di intellettuali e della gioventù, sorse, a Penza, il Teatro Popolare. Vi lavoravano per lo più giovani; alcuni si esibivano sulla scena, altri, dietro le quinte, preparavano il samovar per i compagni.

Erano bravi giovani, simpatici, colti e cordiali. Erano semplici dilettanti di teatro, e tra di essi c'erano anche studenti confinati, che portavano alla causa non soltanto l'ardore della giovinezza, ma anche un fondamento ideologico.

È un brano che ci fa ben comprendere l'atmosfera che circonda il Teatro Popolare di Penza nelle stagioni «mejerchol'diane».

Era il teatro dell'intelligenza populista, che guardava allo spettacolo come a uno strumento di acculturazione per le grandi masse, come al luogo in cui popolo e intellettuali avrebbero potuto avvicinarsi, trovare un linguaggio comune e comprensione reciproca.

Il repertorio della prima stagione del teatro di Penza era costituito principalmente da drammi di Ostrovskij. Inoltre, furono rappresentati anche *Il matrimonio* e una serie di pièce russe di autori diversi.

Nel corso dell'estate, Mejerchol'd si esibì in cinque occasioni, interpretando due volte la parte di Kočkarëv²⁵, due volte Arkaška²⁶ e una Rispoločenskij in *Con quelli di famiglia ci si arrangia*²⁷. Sempre durante la stessa estate, ma al Teatro d'Inverno, interpretò la parte di Silvestro nella commedia in tre atti di Chloпов *In campagna*.

Il giornale locale «Penzenskije gubernskie vedomosti» pubblicò qualche trafiletto sui singoli spettacoli, ma senza entrare nel merito del lavoro degli attori, e per questo non abbiamo la possibilità di stabilire quale impressione avesse prodotto Mejerchol'd.

Dalle parole di Vsevolod Emil'evič sappiamo che a quel tempo si trovava sotto la fortissima influenza di Sadovskij, sognava di recitare come lui e si stizziva persino di non averne la blesità. Nella parte di Arkaška, Mejerchol'd aveva cercato di imitare lo stile di Sadovskij, la sua agilità, la sua leggerezza.

Mejerchol'd recitò nel Teatro Popolare di Penza anche nell'estate del 1897, mentre era già allievo della Filarmonica. A differenza di quel che era accaduto nella stagione precedente, questa volta i recensori locali prestarono molta più attenzione al teatro dei dilettanti e parlarono anche degli attori, anche se li indicarono soltanto con le iniziali (passarono ai cognomi interi solo verso la fine dell'estate).

Troviamo il primo giudizio su Mejerchol'd nella recensione su *Pašen'ka* di Persianinova. In questa pièce Mejerchol'd interpretava il proprietario terriero Netkov, e il recensore osserva che «il sig. M. è stato, come al solito, bravo».

Questo «come al solito bravo» testimonia che già a Penza la re-

²⁵ Personaggio de *Il matrimonio* di Nikolaj Vasil'evič Gogol' [N.d.T.].

²⁶ Personaggio de *La foresta* di A.N. Ostrovskij. È un attore «viandante», dalle maniere poco civili, che vaga da una compagnia all'altra senza arrestarsi mai troppo a lungo in un luogo, simbolo degli attori provinciali della metà del XIX secolo [N.d.T.].

²⁷ Opera di A.N. Ostrovskij [N.d.T.].

putazione del Mejerchol'd attore era buona. E, infatti, sulla messinscena de *L'afflizione*²⁸ leggiamo:

Si può dire, tuttavia, che il miglior interprete dello spettacolo del 3 giugno sia stato il sig. M., che impersonava Nedychljaev: recitava con ponderatezza e con molta padronanza di sé. In generale, riguardo al sig. M., penso che egli sia la personalità più eminente di tutto il novero di forze artistiche del circolo dei dilettanti. Ha molta sensibilità artistica e un senso della misura che non ammette un'esagerazione di troppo.

Nella stagione del 1897, Mejerchol'd interpretò di nuovo Rispoloženskij in *Con quelli di famiglia ci si arrangia*. Questa volta lo spettacolo ebbe tre recensori, che gli dedicarono tutti e tre qualche riga elogiativa. Riportiamo le più significative:

Tra gli interpreti maschili si è distinto particolarmente il sig. Mejerchol'd nella parte del procuratore Rispoloženskij. Senza dubbio, il sig. Mejerchol'd ha talento (questa è l'opinione generale del pubblico di Penza che mi è capitato di sentire). Per il pubblico di Penza sarebbe auspicabile che il sig. Mejerchol'd si mettesse a capo... del Teatro Popolare della città di Penza.

Ma fu con la parte di Agafon in *Non puoi vivere come ti pare*²⁹ che Mejerchol'd si conquistò un successo straordinario.

Ci stupimmo – scrive il recensore – quando Agafon, al suo apparire sulla scena, fu accolto da risatine. Il pubblico non capiva Agafon. Ma dopo qualche minuto abbiamo visto come l'eccellente interpretazione del sig. M. avesse costretto quegli stessi spettatori a seguire ogni gesto di Agafon con gli occhi spalancati, col respiro rotto. Soltanto un grandissimo talento può agire con tanta forza sugli spettatori.

Non riporteremo tutti gli elogi a Mejerchol'd. Citeremo soltanto la corrispondenza apparsa sul «Volžko-Kamskij kraj» (Territorio Volžko-Kamskij) e dedicata al teatro di Penza. Su Mejerchol'd possiamo leggere:

La fama di beniamino del pubblico si è consolidata a buon diritto per il sig. Mejerchol'd, che si è esibito con grande successo in parti di caratterista comico e di sputasentenze (Ščastlivcev³⁰, Kočkarëv ecc.); il sig. Mejerchol'd

²⁸ Opera di I.V. Špažinskij [N.d.T.].

²⁹ Opera di A.N. Ostrovskij [N.d.T.].

³⁰ Personaggio de *La foresta* di A.N. Ostrovskij [N.d.T.].

interpreta a volte anche parti drammatiche, che gli riescono però molto meno bene.

È un passo interessante perché, oltre a sintetizzare i diversi giudizi della stampa locale, pone per la prima volta la questione dell'*emploi* di Mejerchol'd. Dividendo le parti interpretate da Mejerchol'd in due gruppi, individuando i personaggi che più gli riescono, un ignoto corrispondente ci dà la possibilità di considerare la fase del teatro di Penza come un periodo di formazione dell'*emploi* del giovane attore. Da Kočkarëv e Ščastlivcev già si tendono i fili verso l'avvenire, già si delinea il profilo caratteristico del futuro attore grottesco che in seguito si manifesterà con forza particolare nel principe d'Aragona³¹; sono poste le fondamenta dei tratti del futuro interprete delle commedie satiriche russe come *La morte di Tarelkin*³² e *La foresta*.

Il bilancio delle due «stagioni di Penza», per quanto esiguo, fu tuttavia fecondo per Mejerchol'd. Attraverso di esse, si accostò al teatro su una base ideologica, iniziò l'elaborazione del suo *emploi* e per la prima volta ottenne la possibilità di verificare le sue forze nella percezione delle grandi masse popolari. La vittoria da lui riportata in Agafon sulle risa del pubblico fu la vera vittoria dell'attore che sa sottomettere alla propria volontà quella degli spettatori.

1896-1898: la Filarmonica

Nell'autunno del 1896, Mejerchol'd entrò nell'Istituto drammatico-musicale della Società filarmonica moscovita. All'esame declamò il monologo di Otello davanti al senato, e fu subito ammesso al secondo anno.

Alla Filarmonica, la classe di arte drammatica era tenuta da Nemirovič-Dančenko e da A.A. Fedotov. Della dizione e della declamazione si occupava F.A. Akimov-Uchov. Il professor I.I. Ivanov insegnava Storia del dramma. Inoltre si insegnava scherma e, per chi lo desiderasse, canto.

Rispetto alla Filarmonica, la superiorità dei corsi della Scuola di teatro imperiale consisteva principalmente nella presenza del celebre attore Aleksandr Pavlovič Lenskij, che insegnava pratica dell'arte

³¹ Personaggio de *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare [N.d.T.].

³² Opera di Aleksandr Vasil'evič Suchovo-Kobylin [N.d.T.].

drammatica. Per il resto gli istituti – i sistemi didattici – si differenziavano poco. La base delle lezioni sia qui che lì era lo studio delle parti, per intero o per frammenti.

Tra la Filarmonica e la Scuola di teatro imperiale non c'era una separazione rigida. I rapporti amichevoli tra il drammaturgo Nemirovič-Dančenko e l'attore Lenskij, che aveva interpretato le sue pièce, portarono a scambi d'esperienza pedagogica. Cosicché l'istruzione teatrale moscovita finì per acquisire un denominatore comune *sui generis*.

Nell'inverno 1896-1897, ai tre i corsi della classe d'arte drammatica della Filarmonica erano iscritti complessivamente trentasette allieve e diciassette allievi. Alla Scuola imperiale gli allievi erano molto meno: quattordici allievi e tredici allieve. Questo testimonia la grande difficoltà dell'ammissione alla Scuola, dove riuscivano a entrare, come dicevamo, principalmente i giovani che facevano il passaggio dal balletto e coloro che avevano usufruito di buone intercessioni.

La prevalenza delle allieve sugli allievi nelle classi della Filarmonica voleva dire, per Mejerchol'd, molto lavoro per quel che riguardava la preparazione delle scene di repertorio.

Di esse si occupava principalmente Aleksandr Aleksandrovič Fedotov, che, pur non essendo un attore importante, possedeva però una buona educazione scenica, ricevuta dai suoi genitori, Glikerija Nikolaevna e Aleksandr Fëdorovič Fedotov. Conosceva i metodi tradizionali di recitazione e li sapeva trasmettere agli allievi. Tuttavia, la scelta delle scene era fatta senza metodo. Durante il primo anno, Mejerchol'd studiò le parti più disparate, integralmente o a pezzi, iniziando da Paratov in *Senza dote*³³ per finire con Polonio nell'*Amleto*.

Nemirovič-Dančenko si occupava dello studio dei personaggi e della spiegazione dei fondamenti dell'arte scenica, nel modo in cui li intendeva lui. Il suo scopo era insegnare agli allievi ad accostarsi a un personaggio teatrale come a un modello di persona viva, per questo cercava di contrapporre agli stereotipi e ai luoghi comuni l'esigenza di un esame approfondito, autonomo e attivo.

Il biografo di Nemirovič-Dančenko, J.V. Sobolev, dice che «alla base del proprio insegnamento Vladimir Ivanovič poneva la fedeltà nell'interpretazione delle pièce e la necessità di stimolare le qualità individuali di ogni allievo»; e aggiunge che «la scuola – secondo l'opinione di Nemirovič-Dančenko – non deve insegnare personaggi,

³³ Opera di A.N. Ostrovskij [N.d.T.].

ma definire l'essenza di determinate tendenze»; e che «l'attore deve recitare in maniera veridica, e non teatrale».

Sia come «maestro della scena che come interprete dei personaggi – leggiamo sempre in Sobolev –, Nemirovič non mirava a ottenere dagli studenti il virtuosismo di una tecnica elaborata, ma cercava di trasmettere loro la passione per la parte e insieme la corretta interpretazione del suo disegno letterario e psicologico. Cercava di suscitare in loro la sincerità».

Lo stesso Mejerchol'd, ricordando le sue lezioni, ci diceva che Nemirovič-Dančenko, come insegnante, dava all'attore i rudimenti letterari (un atteggiamento attento nei confronti del testo, del verso) e insegnava l'analisi dei personaggi. Lo interessava, in primo luogo, il principio interiore della giustificazione della parte. Esigeva dall'allievo una caratterizzazione ben delineata.

Le lezioni di I.I. Ivanov erano un contributo essenziale per lo sviluppo intellettuale dei suoi ascoltatori. Dava loro informazioni preziose sui diversi periodi della letteratura teatrale, e dedicava molto spazio a Shakespeare. Uno dei manuali del corso era un suo libro, *Il ruolo politico del teatro francese in rapporto con la filosofia del XVIII secolo*, uscito nel '96.

Le altre materie erano semplici insegnamenti tecnici.

Per gli studenti della Filarmonica, Mosca, con i suoi teatri, costituiva una stimolante integrazione agli studi della classe.

Nella stagione 1896-1897, lavoravano a Mosca cinque compagnie drammatiche: il teatro Malyj, il Korš, la Società d'arte e letteratura e le compagnie degli impresari Bel'skij e Čerepanov.

Gli allievi della Filarmonica avevano l'autorizzazione ad assistere a tutte le prove generali del Malyj, che di solito avevano luogo nel pomeriggio. Veniva data loro, così, la possibilità di studiare il modo di recitare di una serie di magnifici maestri, ma anche, al tempo stesso, di toccare con mano la decadenza estrema della drammaturgia russa.

Nella stagione 1896-1897 furono dati questi lavori originali di autori russi: A.N.V., *Per strade diverse*; N.A. Borisov, *L'idolo*; L.G. Ždanov, *In un angolo remoto del nord*; I.V. Špažinskij, *Il diavolo ci ha messo lo zampino*; P.D. Boborykin, *Faccio quel che mi pare*; E.P. Goslavskij, *Piantaggine*; V.A. Krylov, *Qualcuno vive allegramente*; P.M. Nevežin, *Al di sopra del destino*; V.A. Aleksandrov, *In una nuova famiglia*. Su uno sfondo come questo, *Il valore della vita* di Nemirovič, messo in scena per la serata d'onore di Lenskij e mirabilmente interpretato da lui e dall'Ermolova, diventava un evento. Proprio la par-

tecipazione dell'Ermolova assicurò quindici rappresentazioni della pièce di Aleksandrov, che era una riscrittura alla maniera russa di un modello inglese.

Nel complesso, per quel che riguarda il repertorio di quell'anno del Malyj, concordiamo con la valutazione che ne dette V. Preobraženskij, il corrispondente moscovita della rivista «Teatr i Iskusstvo» (Teatro e Arte), che aveva iniziato le sue pubblicazioni nel 1897, ed era dunque ancora una novità.

Il teatro Malyj – scrive V. Preobraženskij – mette in scena una dopo l'altra, con calma olimpica, opere, nate già morte, dei soliti drammaturghi patrii, opere delle quali forse solo una o due riescono a sopravvivere per mezza stagione, e solo perché la maggioranza del pubblico è interessata agli attori ben più che alla pièce.

Il *Riccardo III*, replicato per la serata d'onore di A.I. Južin, fu l'unico spettacolo drammatico interessante.

Se il teatro Malyj si indirizzava prevalentemente al dramma russo, il Korš viveva soprattutto di traduzioni. Nella stagione 1896-1897, mise in scena due pièce di Max Nordau, *Un fallimento* di B. Bjørnson, *La felicità in un cantuccio* di Sudermann e *La seconda moglie* di Pinero, che era tra l'altro l'originale di *In una nuova famiglia* di Aleksandrov. Tra le prove d'attore della stagione del Korš, la cosa più interessante fu l'interpretazione del comico Sašin' de *Il malato immaginario*.

La stagione alla Società d'arte e letteratura propose due messinscene nuove: a novembre Stanislavskij mise in scena *Un ebreo polacco*³⁴, e a febbraio *Molto rumore per nulla*.

Le iniziative di Bel'skij e Čerepanov non erano molto interessanti. Il primo proponeva *Il borgo degli operai*, il secondo *La fossa funesta*.

Gli incontri sinfonici organizzati dalla Società filarmonica moscovita avevano un ruolo importante nella formazione degli allievi della Filarmonica. Mejerchol'd li frequentava altrettanto assiduamente delle prove generali del teatro Malyj.

Nella stagione 1896-1897 furono organizzati dieci incontri sinfonici. I direttori d'orchestra furono: Scharwenka, Gustav Köchel, Ernst von Schuch, Edouard Colonne, J.L. Nicodé, Rafael Mažkovskij, Gustav Laler, Franz Edt, Zumpe e il «moderno» M.M. Ivanov. Molto interessante fu la scelta dei solisti. Vi erano le cantanti Marcel-

³⁴ Opera di Erckman e Chatrian [N.d.T.].

la Sembrich, Erika Wedekind, Jadvina Komel, il cantante Francesco d'Andrade, il violinista Willy Burmeister, i pianisti Holiday e Staub.

Le opere liriche non venivano date per intero. Furono eseguiti: il preludio e *Liebested* dal *Tristano e Isotta*, la sinfonia di Bizet *Roma*, l'ouverture del *Bénevenuto Cellini*³⁵ di Berlioz, i frammenti *Psiche* di C. Franck. Si eseguivano anche: le sinfonie *Terza*, *Quinta*, *Settima*, *Ottava* e *Leonora* di Beethoven, le ouvertures di *Rienzi* e *Tannhäuser*, l'introduzione a *I Maestri cantori* e *Siegfried Jdyll*³⁶ di Wagner, *Un episodio di vita* di Berlioz, la *Sinfonia d-mol*³⁷ di Schumann, la sinfonia *Patetica* di Čajkovskij, l'ouverture del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn.

Insomma, per Mejerchol'd si era spalancato il mondo della musica sinfonica. Conobbe quasi tutto Beethoven e cominciò a interessarsi a Wagner, delle cui opere e teorie si occuperà con tanta passione nel periodo della messinscena di *Tristano e Isotta*, nel 1909-10.

La frequentazione dei teatri moscoviti e dei concerti della Filarmonica occupava naturalmente solo una piccola parte del tempo di Mejerchol'd. Il polo principale rimanevano il lavoro nella classe drammatica e gli impegni di studio.

La Filarmonica non godeva di una buona fama per quel che riguardava i costumi morali. Tuttavia, nonostante questa licenziosità, la classe drammatica si distingueva per la sua disciplina. Gli allievi riuscirono a organizzarsi in corporazione, e a esercitare un controllo abbastanza attento sulla propria condotta. Nel contempo, accanto alle lezioni ufficiali, se ne svolgevano altre, di gruppo. L'istruzione si completava con lo studio autodidatta. Tra le letture di Mejerchol'd cominciavano ad apparire gli autori europei moderni. Proprio in questo periodo, tra l'altro, era apparsa la prima traduzione di cinque drammi di Maeterlinck, tra i quali *La morte di Tintagiles*, e anche di opere di Ibsen e di Hauptmann. Oltre a ciò, Mejerchol'd cominciò a leggere il filosofo Nietzsche. Nella scelta dei libri, soprattutto nella loro selezione per il gruppo, continuava a sentire l'influenza di Remizov, che abitava ancora a Penza da confinato, e con cui Mejerchol'd coltivava una grande amicizia nei periodi che trascorreva nel paese natio. Questi contatti furono interrotti per un po' di tempo dall'arresto di Remizov, che per poco non comportò anche l'arresto del suo

³⁵ Così nel testo [N.d.T.].

³⁶ Così nel testo [N.d.T.].

³⁷ Così nel testo [N.d.T.].

amico Mejerchol'd. Vedremo quanto quest'ultimo gioisse, più tardi, per la notizia della scarcerazione di Remizov.

L'interesse per i problemi sociali e, in particolare, per quelli delle personalità del mondo del teatro, portò Mejerchol'd, quell'anno, a entrare nella Società di teatro russa, che si era riorganizzata nel 1894 dalla «Società di sussidio alle personalità della scena bisognose», ma che ora, come scopo principale, non aveva più la beneficenza, ma un miglioramento complessivo della vita teatrale in un Paese, come la Russia, che viveva, secondo la Società, una situazione anomala.

L'inverno 1896-1897 fu un periodo fondamentale nella vita della Società di teatro russa. Fu durante quest'inverno, infatti, che una commissione, costituita presso il Consiglio della Società, organizzò il primo congresso panrusso delle personalità del mondo del teatro. I lavori iniziarono a Mosca il 9 marzo del 1897, durante la quaresima.

Per Mejerchol'd, che era appena entrato nel mondo del teatro, questo congresso ebbe un'importanza enorme, perché gli permise, da membro della Società, di studiare da vicino e in prima persona le condizioni in cui versava il teatro russo alla fine del secolo.

Il congresso radunava circa mille e quattrocento attori, registi, impresari, drammaturghi ecc., e fu organizzato in quattro sezioni.

Nella sezione «Questioni generali» (presidente P.D. Boborykin) si discutevano le condizioni dell'attività teatrale contemporanea in Russia, le sue esigenze e necessità. Nella sezione «Regole generali per le personalità del mondo del teatro» (presidente A.E. Molčanov) si volevano stabilire norme per regolare sia la posizione degli artisti e degli imprenditori che le loro relazioni. Nella sezione «Questioni riguardanti la corretta organizzazione del teatro d'arte» (presidente E.P. Karpov) venivano dibattuti i problemi dell'accessibilità generale, la partecipazione degli *zemstva*³⁸ e delle città all'organizzazione dell'attività teatrale e veniva delineato il concetto stesso di teatro d'arte impegnato. Infine, c'era la sezione «Questioni riguardanti il censo, la retribuzione e l'assistenza materiale delle personalità del mondo del teatro», in cui a presiedere era Nemirovič-Dančenko.

Questi erano l'organizzazione e il programma del congresso. Naturalmente un programma simile non poteva essere esaurito nelle venticinque riunioni del congresso e delle varie sezioni, o nelle quindici sedute della commissione della seconda sezione. Ma l'importanza del primo congresso degli attori non consistette tanto nell'essere

³⁸ Ai tempi della Russia zarista, consiglio autonomo locale con diritti limitati [N.d.T.].

riuscito a risolvere materialmente i problemi, quanto nell'aver messo il mondo teatrale russo di fronte alle necessità impellenti della sua arte e del *byt*³⁹, e nell'aver determinato la consapevolezza dell'urgenza di riforme radicali, che ovviassero al mediocre livello della scena russa della fine degli anni Novanta.

Non descriveremo in dettaglio tutto ciò che Mejerchol'd ricevette dal congresso, partecipando con assiduità alle sue sedute, giorno e notte. Accenneremo soltanto alla relazione di Lenskij su *Le cause della decadenza dell'attività teatrale*, letta all'inizio dei lavori del congresso, «relazione che non provocò proteste violente – come scrisse A. Kugel' – soltanto perché era stata letta da un grande attore, che riuscì ad affascinare gli ascoltatori con centinaia di sfumature e di passaggi». Probabilmente, però, la relazione di Lenskij ricevette l'approvazione del suo caldo uditorio non solo per la forma, ma anche per il suo contenuto.

Lenskij sosteneva con decisione che la decadenza economica del teatro dipendeva direttamente dalla sua decadenza artistica, la quale a sua volta era determinata da un pessimo repertorio e dall'atteggiamento negligente degli stessi artisti nei confronti del loro lavoro. La riuscita di una attività teatrale – diceva Lenskij – si basa su una corretta interpretazione di opere drammatiche degne. Cosa che diventa impossibile quando in una compagnia le persone di talento, colte, amanti dell'arte, capaci di coglierne il significato sono la minoranza, e gli otto decimi restanti sono costituiti invece da gente priva di talento, respinta da altre parti, inadatta a qualunque lavoro. «È facile incontrare attori – continuava Lenskij – ai quali si può affidare una parte con le pagine incollate nell'assoluta certezza di ritrovarla in quello stesso stato dopo lo spettacolo». Il risultato del lavoro di simili attori era la diminuzione del pubblico, la cui assenza dai teatri costituiva di fatto un'energica protesta contro il sistema teatrale esistente.

Come uscire da una così triste condizione? A questa domanda Lenskij rispose ribadendo l'importanza non solo del talento, ma anche di una buona istruzione per i lavoratori della scena e per chi li doveva dirigere, cioè i registi. «Non è vergognoso, non è oltraggioso rendersi conto – esclamò l'indignato Lenskij – che la corporazione degli attori russi è l'unica corporazione al mondo a non riconoscere l'istruzione come un bene per sé e per la propria arte?».

³⁹ Termine russo che indica gli usi e i costumi, la quotidianità di un popolo [N.d.T.].

Da una scuola di teatro, dunque, non bisognava esigere che insegnasse a colui che vi si era iscritto «come recitare sulla scena». Scopo di una scuola doveva essere aiutare l'allievo ad acquisire un'esperienza di lavoro, e al contempo abituarlo alla fatica, insegnargli metodi di pianificazione del lavoro, educarlo a saper discernere all'interno della massa del materiale che gli veniva dato.

Nella sua perorazione per l'istruzione e per lo sviluppo dell'ambiente artistico, Lenskij non si fermò – per usare una sua espressione – alla terapia, ma invocò anche la chirurgia, con la sua spiacevole e inevitabile amputazione di membra malate e infette. Lenskij puntava su una minoranza coesa, che doveva eliminare dal proprio ambiente, una volta per tutte, tutto ciò che era inutile e dannoso per l'arte.

Concluse il discorso indicando la necessità che a capo di ogni compagnia ci fosse un vero regista-artista, e non semplicemente una persona con l'etichetta di direttore.

Ci siamo tanto soffermati sull'intervento di Lenskij perché le parole dell'eminente insegnante del Malyj furono un grido di battaglia per la giovane generazione di attori in formazione. Forse da nessun'altra parte sarebbe potuto accadere che lo studente della Filarmonica Mejerchol'd ricevesse un simile benessere *sui generis* per il futuro «Sturm und Drang» e toccasse con mano i problemi teatrali dell'immediato avvenire. Dall'attore istruito al regista-artista: questa fu l'indicazione di Lenskij che Mejerchol'd fece propria l'11 marzo del 1897.

Poiché il congresso si protrasse fino al 23 marzo, e Nemirovič-Dančenko era impegnato per tutto il tempo nella partecipazione ai suoi lavori, quell'anno gli spettacoli d'esame della Filarmonica iniziarono più tardi del solito, il 25 marzo. La classe d'arte drammatica ne affrontò quattro, l'ultimo dei quali il 4 aprile. Non si era potuto iniziare prima anche perché, per tradizione, gli esami si svolgevano al teatro Malyj, dove si riuniva il congresso.

Nemirovič impegnò Mejerchol'd e gli altri studenti del secondo anno in diverse parti. A Mejerchol'd toccarono cinque interventi. Interpretava Riis ne *Il quanto* di Bjørnson, Runin nella commedia in un atto *La scintilla*, Richard Kessler ne *La battaglia delle farfalle* di Sudermann, il medico Bomelij ne *La fidanzata dello zar* di Mej e il conte Laube ne *Il principe incantato*⁴⁰.

Naturalmente i critici dei giornali moscoviti prestarono maggiore attenzione ai diplomandi, ma in alcune recensioni troviamo qualche

⁴⁰ Opera di I. Pløtz [N.d.T.].

accenno anche a Mejerchol'd. Un collaboratore di «Teatral'nye Izvestija» (Notizie Teatrali), ad esempio, osserva che a Mejerchol'd si adiceva molto più il damerino Kessler che il bonaccione Riis. Alla sua interpretazione di Bomelij, poi, viene dedicato quasi un intero paragrafo. Osservando come Mejerchol'd fosse riuscito con pieno successo nel compito di mostrare la personalità storica del medico dello zar, il recensore scrive:

Non avevamo neppure riconosciuto la voce, acuta e monotona, che ci aveva sgradevolmente colpito in altre parti interpretate dal sig. Mejerchol'd. Anche gli elementi esteriori hanno contribuito a modellare Bomelij, e in generale questa interpretazione del sig. Mejerchol'd risulta la migliore tra tutte quelle che abbiamo visto.

La Filarmonica valutò i successi di Mejerchol'd con i seguenti «voti»: A) «Elementi esteriori» (viso, sua espressività, figura, grazia naturale, agilità ecc.): $4\frac{1}{2}$; B) «Dizione» (voce, bellezza e intensità del suono, loro padronanza; nitidezza e precisione della pronuncia, raffinatezza e varietà delle intonazioni): $4\frac{1}{2}$; C) «Tono» (gusto artistico; giustezza del tono, vitalità, sobrietà, leggerezza, assenza di trivialità, versatilità): $4\frac{1}{2}$; D) «Temperamento» (vivacità della coloritura, forza di umore e sua contagiosità, espressività di trasmissione ecc.): 4; E) «Scenismo» (facilità nel dominare la scena, naturalezza dei gesti, dei movimenti ecc.): $4\frac{1}{2}$. Risultato generale (voto dell'anno): 4,4. Nel contempo, Nemirovič-Dančenko tratteggiava su Mejerchol'd questo giudizio (da lui redatto in qualità di insegnante):

Mejerchol'd è stato ammesso direttamente al secondo corso. E durante l'anno ha recitato più di tutti gli altri allievi, persino di quelli del corso superiore. Ha una notevole abitudine alla scena, e la domina abbastanza facilmente, anche se nei gesti e nei movimenti ancora non si è liberato dalle abitudini assimilate dalla provincia. Non ha un temperamento spiccato, ma suscettibile di sviluppo, e il tono non si distingue per versatilità. La voce è un po' sorda. Ha difetti di dizione dei quali, tuttavia, si sta liberando velocemente. Il viso non è gradevolissimo, ma è pienamente adatto per parti da caratterista.

Al termine degli esami Mejerchol'd partì per Penza e durante l'estate, come abbiamo già visto, fu molto impegnato nel Teatro Popolare.

Intanto, mentre Mejerchol'd e i suoi compagni di corso erano in vacanza, si verificò un avvenimento che segnò il destino di quegli studenti che dovevano terminare la scuola l'anno successivo.

Com'è noto, nell'estate del 1897 ci fu l'incontro tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. E nel memorabile colloquio che ebbe luogo il 22 giugno nel salottino dello «Slavjanskij bazar», durato diciotto ore, fu decisa la creazione di un nuovo teatro, nel quale dovevano confluire sia gli allievi di Nemirovič-Dančenko sia i membri della Società d'arte e letteratura diretta da Stanislavskij.

Quando il terzo corso ricominciò le lezioni, gli allievi erano dunque preoccupati non solo per il proprio lavoro del momento, ma anche per i progetti del nuovo teatro. O.L. Knipper⁴¹, che si diplomò insieme a Mejerchol'd, ha descritto, in un passo delle sue memorie, l'agitazione degli studenti del terzo anno:

Circolavano voci vaghe, che ci agitavano, sulla creazione a Mosca di un piccolo teatro, un po' «particolare»; e già compariva tra le mura della scuola la pittoresca figura di Stanislavskij con i capelli grigi e le sopracciglia nere, e accanto a lui la silhouette caratteristica di Sanin; già essi assistevano alle prove de *La locandiera*, durante le quali ci sembrò che il cuore ci si arrestasse per l'agitazione; e a metà inverno il nostro maestro Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko già diceva alla defunta M.G. Savickaja, a Mejerchol'd e a me che avremmo avuto un posto in questo teatro, se si fosse riusciti a realizzare il sogno della sua creazione, e noi, prudentemente, conservavamo il segreto...

Il «diario dei corsi drammatici» dell'anno 1897-1898, che si è conservato, dà l'idea di quale fosse l'andamento delle lezioni. Da questo diario apprendiamo che quell'anno il terzo corso era frequentato da dodici persone (otto allieve e quattro allievi). Ogni giorno venivano annotati i lavori in programma, con la firma dell'allievo di turno. Troviamo l'indicazione «Turno di Vs. Mejerchol'd» sulla prima pagina del «diario», il 10 ottobre, giorno dell'inizio dei corsi. Quel giorno, gli studenti del terzo anno studiarono *Vasilisa Melent'eva*⁴², e provarono da soli il quarto atto di *Senza dote*. I giorni seguenti continuò l'alternanza tra prove e lezioni.

Nel diario troviamo informazioni anche su *La locandiera*, che fu data il 7 febbraio, come saggio scolastico, insieme alla pièce *Gli sposini*⁴³. La Knipper interpretava Mirandolina, Fesing (in seguito noto

⁴¹ Knipper, Ol'ga Leonardovna: attrice russa nata nel 1870, moglie di A.P. Čechov, fu una geniale interprete delle principali figure del teatro čechoviano [N.d.T.].

⁴² Opera di A.N. Ostrovskij [N.d.T.].

⁴³ Opera di Bjørnstjerne Bjørnson [N.d.T.].

sotto il cognome Zagarov) il Cavaliere di Ripafratta, Snigirev Fabrizio, Zonov il servitore del cavaliere. Mejerchol'd interpretava la parte del Marchese di Forlimpopoli.

Gli studi alla Filarmonica non impedirono a Mejerchol'd di frequentare concerti e teatri con la stessa assiduità dell'anno prima.

La stagione teatrale 1897-1898 si distinse ben poco da quella precedente. Il teatro Malyj continuava a mettere in scena pièce abortite di autori russi contemporanei. Pertanto i drammi più importanti, «capitali», secondo l'espressione dell'«Annuario dei teatri imperiali», di quell'inverno furono: *Vava*, commedia in quattro atti di S. Kelter e V.A. Krylov; *I miserabili*, rifacimento di O.K. Notovič dal romanzo di Hugo; *Pašen'ka* di Persianinova; *Il difensore* di N. Timkovskij; *L'alunna* di I.V. Špažinskij; *La famiglia dei Volgin* della Verbicakaja; *I lottatori* di M.I. Čajkovskij; *Per mezzo della gloria* di E.M. Voskresenskaja; *La casa distrutta* di V.A. Krylov; *Acqua passata non macina più* di Kupčinskij; *La distruzione di Polock* di A.V. Amfiteatrov; *Al tramonto della vita*, rielaborazione alla maniera russa della commedia di Lemaître e la traduzione della commedia di Bracco *L'infedele*. Il «clou della stagione» si rivelò *Il gentiluomo* di Sumbatov, rappresentato per la prima volta alla serata d'onore di V.A. Makšeev.

Per Mejerchol'd, fresco della perorazione di Lenskij contro i repertori mediocri, il teatro Malyj ne divenne l'esempio più clamoroso. E anche se Lenskij si era riferito in termini espliciti solo a ciò che accadeva in provincia, era stato però evidente che sotto la maschera trasparente della «provincia» si nascondeva anche il teatro nel quale lui stesso recitava. Solo la mediocrità del repertorio poteva spiegare come l'attrice tragica Ermolova nella sua serata d'onore si trovasse a interpretare il dramma di Georges Ohnet *La suocera*, che l'autore aveva tratto dal proprio romanzo *Serge Panine*.

Nel novero delle «riprese» di quell'anno, gli unici spettacoli interessanti furono il *Racconto d'inverno* shakespeariano, in cui Lenskij interpretava Leonte, e *Maria Stuarda*⁴⁴, con la Fedotova e l'Ermolova nelle parti delle due regine.

Anche quell'anno, dunque, il Malyj fu caratterizzato da grandi attori, da un repertorio mediocre e da messinscene ordinarie, finalizzate solo a creare situazioni vantaggiose per gli interpreti.

Anche il Korš rimase fedele alle sue traduzioni. Questa volta riuscì a ottenere un successo: il melodramma di Decourcelle *I due adolescenti*,

⁴⁴ Opera di Friedrich Schiller [N.d.T.].

messo in scena quell'anno per la prima volta, tenne il cartellone per trentatré repliche, e fu dato con lo stesso successo anche la stagione successiva. La parte di uno dei due ragazzi era sostenuta dall'attrice Se-
livanova, che aveva appena terminato la Scuola filarmonica.

La Società d'arte e letteratura si limitò, come l'anno precedente, a due messinscene: *La dodicesima notte* e *La campana sommersa*. La messinscena di queste pièce fu un trionfo per lo Stanislavskij-sognatore, che seppe mettere in scena sia Shakespeare che Hauptmann con fervore romantico e inventiva registica.

L'8 novembre iniziò la stagione musicale della Filarmonica.

I direttori d'orchestra delle dieci serate sinfoniche furono Köchel, Zumpe, Eugen d'Albert, Steinbach, Maškovskij, Nicodé, Beze-
kirkij, Kes. Il più interessante fu d'Albert, che si presentò al pubblico moscovita come direttore d'orchestra, compositore e pianista. Tra i solisti invitati spiccavano soprattutto i nomi di Battistini, del pianista Gabrilovič, del violinista Sarasate. Ci furono molte cantanti – Sonki, Rosa Ettinger, Emilija Herzog, Giorgina Capride, Camilla Landi –, ognuna delle quali partecipò a uno o due incontri. In questa stagione il wagnerismo di Mejerchol'd ebbe il suo approfondimento e la sua continuazione. Delle opere di Wagner fu eseguito il *Venusberg*, furono quindi ripetuti i preludi e le ouverture di *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Il marinaio errante*, *Tristano e Isotta* (insieme a *Liebestod*) e suonate le sinfonie *Terza*, *Quinta* e *Settima* di Beethoven. Dei russi si eseguirono per la prima volta *Manfred* di Čajkovskij, la *Sinfonia in g-mol*⁴⁵ di Kalinnikov, *Tamara* di Balakirev, la *Quarta sinfonia* di Glazunov. Se a questo si aggiunge *La danza della Morte* e il *Concerto in es-dur*⁴⁶ di Liszt, la *Prima sinfonia* di Brahms, le *Sinfonie in b-dur*⁴⁷ di Haydn e Schumann, i poemi sinfonici di Saint-Saëns (*Phaéton*) e Smetana (*La Moldava*) e la *Sesta sinfonia* di Čajkovskij, allora ci si può fare un'idea del carattere fondamentale degli incontri filarmonici di quell'anno. Non si può dire che la scelta delle opere fosse particolarmente rigorosa e conseguente, ma in ogni caso soddisfaceva i gusti più disparati. Mejerchol'd aveva una preferenza per Wagner e i classici «tedeschi», la cui musica gli era diventata familiare sin dall'infanzia tramite i concerti domestici.

Un grande avvenimento letterario-filosofico dell'inverno 1897-1898 fu la pubblicazione, nella rivista «Voprosy filosofii i psichologii» (Pro-

⁴⁵ Così nel testo [N.d.T.].

⁴⁶ Così nel testo [N.d.T.].

⁴⁷ Così nel testo [N.d.T.].

blemi di filosofia e di psicologia), del saggio di L. Tolstoj *Che cos'è l'arte*, con la sua famosa definizione dell'arte «come attività umana consistente nel fatto che una persona, consapevolmente, e attraverso determinati segni esteriori, trasmette sensazioni da lei provate ad altri che ne restano contagiati, e a loro volta le provano». Questa definizione dell'arte attraverso il momento della trasmissione e del «contagio» resta fondamentale per il teatro in generale e soprattutto per il teatro-tribuna che Mejerchol'd cercò di realizzare più tardi. Per Mejerchol'd l'influenza di Tolstoj non passò senza lasciar traccia, e nel suo saggio *Il teatro. Storia e tecnica* troviamo un rimando al Tolstoj teorico dell'arte.

Parlando del Mejerchol'd dell'anno '97-98, dobbiamo ricordare anche il nome di un altro scrittore, Anton Čechov. Abbiamo già detto, nel terzo capitolo, quale impressione avesse fatto su Mejerchol'd il suo racconto *Arianna*. Ancor di più era rimasto affascinato dal teatro čechoviano. *Il gabbiano*, apparso da poco (era stato pubblicato nel 1896), era la pièce con cui i futuri artisti sognavano di diplomarsi.

La Knipper, nelle sue memorie, già citate, racconta:

E già il nostro terzo corso si agitava per la pièce di Čechov *Il gabbiano*, già Vladimir Ivanovič ci aveva contagiato col suo trepido amore per essa, e noi andavamo in giro senza separarci mai dal piccolo tomo giallo di Čechov, e leggevamo, e rileggevamo, e non capivamo in che modo si potesse interpretare una simile pièce, eppure essa avvolgeva le nostre anime in modo sempre più sottile e profondo, come un sottile innamoramento, come se avessimo il presentimento di quel che tra poco si sarebbe talmente fuso con la nostra vita da diventare per noi imprescindibile, intimo, carnale.

Ma per quanto fosse forte il desiderio degli studenti della Filarmonica di interpretare la loro amata pièce, *Il gabbiano* non fu inserito nella lista degli spettacoli per la licenza.

Nel 1898, il repertorio d'esame comprese invece: *Vasilisa Melent'eva* di Ostrovskij, *Nel mondo della noia* di Pailleron, *La piccola Ol'ga dello scriba* di Severnaja, *Amore tardivo* di Ostrovskij e *L'ultima volontà* di Nemirovič-Dančenko. Inoltre, furono messi in scena due vaudeville, *La serva padrona*⁴⁸ e *Curiosità femminile*⁴⁹, e alcune scene dalla tragedia *Lo zar Boris* di A. Tolstoj.

Questa volta gli esami iniziarono prima. Il primo spettacolo fu il 22 febbraio, mentre l'ultimo, il quinto, il 26 marzo. I diplomandi del

⁴⁸ Opera di Iacopo Angelo Nelli [N.d.T.].

⁴⁹ Opera di L.F. Jakovlev [N.d.T.].

terzo corso vissero l'intero mese nella febbre di esibizioni che decidevano il loro destino.

Mejerchol'd andò in scena sette volte. Fu Ivan il Terribile in *Vasilisa Melent'eva*, Bellac nella commedia di Pailleron, lo Zio Chvedor nello studio drammatico della Severnaja, Margaritov in *Amore tardivo* e Toropec ne *L'ultima volontà*. Recitò anche nei vaudeville: fu Bouvarden ne *La serva padrona* e Jacques Trouve in *Curiosità femminile*.

Le maggiori difficoltà, naturalmente, furono quelle legate a Ivan il Terribile. Mejerchol'd era consapevole dei problemi di questa parte. Iniziò a prepararsi partendo da materiali storici, e valendosi, nel lavoro preliminare, delle indicazioni di Nemirovič. Immaginò una figura che non era quella del «terribile zar» solitamente tratteggiata dagli attori tragici, ma quella di un vecchietto decrepito, sofferente, di uno *schimnik*⁵⁰ con un piede nella tomba, eppure ancora attratto dalla bellezza femminile.

L'interpretazione gli riuscì bene e i recensori, persino quelli che non erano d'accordo con la sua idea, osservarono che Mejerchol'd «ha interpretato la parte di Ivan il Terribile in modo coerente» – come scrisse il «Moskovskij Vestnik» (Messaggero Moscovita). Anche altri giornali locali, come il «Russkoe Slovo» (Parola Russa), il «Russkij Listok» (Foglietto Russo) e il «Kur'er» (Corriere), parlarono di una interpretazione felice, ma con qualche riserva.

Vasilisa Melent'eva era il primo spettacolo. Anche il secondo spettacolo, *Nel mondo della noia*, andò bene, per Mejerchol'd. Il modo in cui interpretò il professor Bellac piacque agli spettatori. O. Ivolgin, il critico del «Moskovskij Vestnik» che già abbiamo citato, sottolineò la buona dizione di Mejerchol'd, la sua naturalezza, la capacità di comportarsi con disinvoltura sulla scena. «Evidentemente – conclude O. Ivolgin – non gli è estranea la capacità di creare una parte».

Gli ultimi due spettacoli, *Amore tardivo* e *L'ultima volontà*, non modificarono la valutazione favorevole delle prime esibizioni. Piacque soprattutto la figura di Margaritov, che – secondo le parole di «Novosti dnja» (Notizie del giorno) – Mejerchol'd interpretava molto efficacemente e, nell'ultimo atto, con indiscutibile forza drammatica. Ebbe meno successo come Toropec, ma anche in questo caso, come scrisse O. Ivolgin, Mejerchol'd seppe comunque dimostrare di essere un buon interprete.

⁵⁰ Monaco asceta [N.d.T.].

La Filarmonica valutò molto positivamente il talento di Mejerchol'd. Di tutti i diplomati di quell'anno soltanto lui e la Knipper furono insigniti di grandi medaglie d'argento. (Il loro «voto», quell'anno, fu 5+).

Anche nel giudizio di Nemirovič-Dančenko troviamo un profondo apprezzamento per Mejerchol'd:

Tra gli studenti dell'Istituto filarmonico, Mejerchol'd è un fenomeno eccezionale. Basti dire che il suo è il primo caso di studente che abbia voti così alti in Storia del dramma, della letteratura e delle arti. Ha una scrupolosità che è rara negli allievi maschi e un atteggiamento serio verso il lavoro. Benché gli manchi quello «charme»⁵¹ che dà all'attore la possibilità di guadagnare in fretta la simpatia dello spettatore, Mejerchol'd ha tutte le chance di occupare in qualunque compagnia una posizione di rilievo. La migliore qualità della sua personalità scenica è l'ampio, diversificato *emploi*. A scuola ha interpretato più di quindici parti importanti, dal vecchietto di carattere fermo al sempliciotto da vaudeville ed è difficile dire in cosa sia migliore. Lavora molto, tiene bene il tono, si truca bene, rivela temperamento ed è maturo, un attore a tutti gli effetti.

La conclusione del corso alla Filarmonica coincise, o quasi, con un altro epilogo. Nell'inverno 1897-98 la «Società di commercio E.F. Mejerchol'd e figli» fallì definitivamente. L'inesperienza degli eredi nella gestione degli affari portò all'assalto dei creditori, e in questo modo la famiglia, un tempo abbiente, dovette iniziare a guadagnarsi il pane. Vsevolod Mejerchol'd soffrì relativamente meno degli altri, perché poco tempo prima era stato liquidato e quindi non aveva responsabilità, ma il fallimento annullò o quasi la somma dell'assegnazione.

Questo impoverimento mise Mejerchol'd di fronte alla necessità di considerare l'istruzione attoriale che aveva ricevuto come una possibile fonte di guadagno per sé e la propria famiglia, cioè per sua moglie e sua figlia.

La difficile condizione economica non gli impedì tuttavia di rifiutare le scritture più vantaggiose propostegli da Borodaj e Malinovskaja, e di accettare invece, per un compenso minore, la proposta di Nemirovič-Dančenko di entrare nella compagnia del Teatro d'Arte da poco fondata.

⁵¹ In francese nel testo [N.d.T.].

Conclusioni della Parte Prima

Abbiamo esaminato la «via al teatro» di Mejerchol'd. Davanti a noi sono passati: la sua vita di provincia e in famiglia, i giochi infantili, il ginnasio, il teatro di Penza degli anni Ottanta e Novanta. Poi l'università, Mosca, i teatri della capitale e, infine, la permanenza di due anni nella classe drammatica dell'Istituto della Filarmonica.

Alla fine del secolo il carattere del «giovane Mejerchol'd», così come era stato condizionato dalle influenze esterne e come era maturato autonomamente, risulta ormai chiaramente definito.

Due sono i tratti essenziali del Mejerchol'd degli anni Novanta: la sua intellettualità e la sua ferma convinzione che il teatro fosse l'unico mezzo per esternare la propria personalità. Gli anni Novanta proponevano un nuovo tipo d'attore, che doveva prendere il posto degli Arkaška e degli Šmaga: l'attore intellettuale. E come attori intellettuali Mejerchol'd e i suoi compagni entrarono nel teatro di fine secolo.

Ma cosa caratterizzava questo «attore intellettuale», quali erano le sue aspirazioni e i suoi desideri, in cosa si distingueva dagli attori dei decenni precedenti?

Per rispondere a tutte queste domande bisogna attribuire il giusto valore a quello che potrebbe sembrare un dettaglio marginale, l'ardente e ostinato desiderio di Mejerchol'd di diplomarsi nella parte di Treplëv. Una simile passione per la figura dell'eroe de *Il gabbiano* čechoviano può essere spiegata semplicemente con l'aspirazione di un attore a interpretare una parte interessante? Noi pensiamo di no. C'erano ragioni più profonde. Le radici della parte di Treplëv affondavano negli strati più nascosti del virtuosismo mejerchol'diano.

Associando Mejerchol'd a Treplëv, dobbiamo smettere di considerare il personaggio čechoviano solo dal punto di vista letterario. Treplëv è una rappresentazione del nuovo artista russo, della nuova intelligenza russa di fine secolo. Ci dobbiamo interrogare, allora, su cosa siano stati e che senso abbiano avuto, in Russia, gli anni Novanta.

In genere li si considera in modo del tutto negativo. La reazione politica, il brutale regime di Alessandro: tutto ciò fa degli anni Novanta uno scenario di decadenza e tramonto.

Ma, per quelli che hanno vissuto e sperimentato tutto il primo quarto del secolo successivo, gli anni Novanta hanno rappresentato non solo una fine, ma anche un inizio. La vita e la concezione del mondo del passato si scontravano con un nuovo stile e una nuova

percezione della vita, con nuove ideologie. In letteratura nasceva il simbolismo, in pittura si formava «Il mondo dell'arte», nella musica maturavano le contemplazioni sonore di Skrjabin, nella politica e nella vita sociale nascevano nuove correnti, emergeva il marxismo russo, si chiudeva l'«anno 1905»⁵². Infine, sulle scene, il teatro d'attore stava cedendo il passo a quello di regia.

Tutto questo crea la duplice faccia degli anni Novanta. L'intera società russa era divisa in due: quelli che restarono sotto il segno del XIX secolo e quelli che volgevano il viso al futuro.

Ed ecco che, da questo punto di vista, la figura di Treplëv va interpretata anche come una tragica metafora del cammino dei nuovi artisti, e della nuova generazione. Il destino personale di Treplëv, il suo suicidio finale, non toglie rappresentatività alla sua figura. Perché il nocciolo non sta negli avvenimenti della vita di Treplëv, ma in quel che Čechov aveva voluto esprimere attraverso la sua figura.

Treplëv era nato all'inizio degli anni Settanta, proprio come Mejerchol'd, Brijusov, Skrjabin e gli altri giovani degli anni Novanta. Nel primo atto de *Il gabbiano* (scritto nel '96), dice: «Ho già venticinque anni». Venticinque, ventiquattro, ventitré non fa differenza. Quel che importa è il complesso delle idee assorbite da un giovane di questo periodo.

Nella sua anima si scontrano due venti. Da una parte c'è il vento dell'Est, che porta sulle sue ali la fine della cultura nobiliare e la scomparsa degli ultimi mohicani. Al centro della tradizione realistica, che arretra nel passato, si staglia solitaria l'immagine del grande Tolstoj. Da Ovest, intanto, l'Occidente faceva giungere la brezza di un nuovo stile.

Hauptmann, Schnitzler, Maeterlinck, Wilde, nati tutti negli anni Sessanta, sono sui trent'anni. Il nome di Ibsen è ancora potente. È passato solo un decennio dalla morte di Wagner, e già risuona la musica di R. Strauss. In teatro, continuano a vivere le tradizioni naturalistiche degli anni Ottanta, che ai loro tempi erano state rivoluzionarie: sono ancora forti le risonanze del duplice arrivo dei Meininger e i nomi di Antoine e Brahm sono popolari. Tutto ciò, e molto altro

⁵² Nel 1905, in occasione della guerra russo-giapponese, da cui i russi escono duramente sconfitti, si verifica una prima grande esplosione rivoluzionaria. A Pietroburgo, il 9 [22] gennaio, data tristemente famosa come «domenica di sangue», le truppe fanno fuoco su migliaia di dimostranti affamati, guidati da Gapon, che reca una petizione allo zar. Ne conseguono scioperi e rivolte in tutta la Russia, l'ammutinamento dei marinai a Odessa e della guarnigione a Kronstadt [N.d.T.].

naturalmente, agita la coscienza del giovane artista. E quando Treplëv dice: «Sono necessarie forme nuove, forme nuove sono necessarie, e se non ci sono, nulla serve», attraverso le sue labbra parla un'intera generazione di artisti.

Per noi, che stiamo raccontando la vita di un artista della scena, è molto importante ricordare come l'ira e il dolore di Treplëv siano diretti innanzi tutto contro il teatro contemporaneo. E, a dire il vero, la sua definizione «il teatro contemporaneo è routine, pregiudizio» era la base sulla quale era stata costruita la relazione di Lenskij e tutta la critica al decrepito «teatro d'attore».

Ma anche quando Treplëv dice che non si deve guardare la scena quando i sacerdoti dell'arte sacra raffigurano il modo in cui le persone mangiano, bevono, amano, camminano, indossano le proprie giacche, dà espressione compiuta alle sensazioni meramente istintive degli uomini nuovi, che si andavano scontrando con la vecchia scena.

Non è importante in sé il fatto che al posto dei principi del realismo Treplëv sostenga quello dell'immaginazione, che egli si debba immergere nei sogni per ritrovare un mondo che gli fosse vicino. Negli anni Novanta, mentre il realismo degenerava in un epigonismo feriale, era necessario sostenere simili posizioni, perché permettevano di combattere le pièce volgari, le poesiole sdolcinate, i racconti da nulla, mentre non ci si voleva porre contro le tradizioni di Puškin, Gogol' e Tolstoj.

Ecco, se guardiamo a Treplëv come a una incarnazione di Mejerchol'd e della sua generazione, si può capire perché interpretare *Il gabbiano* potesse sembrar loro essenziale.

Non è il destino finale di Treplëv a essere importante: la sua figura è una delle radici dell'arte russa del decennio 1898-1908, cioè il primo decennio di attività di Mejerchol'd, iniziato col Teatro d'Arte e concluso col fallimento del teatro sulla *Oficerskaja* e la crisi del simbolismo.

Per questo abbiamo ritenuto necessario ricordare il nome di Treplëv collegandolo alla figura del «giovane Mejerchol'd»: proprio per quel che abbiamo in animo di analizzare nella prossima parte, in particolare il lavoro di Mejerchol'd nel campo del nuovo dramma, e in quello del dramma simbolista.

VOLUME PRIMO – PARTE SECONDA

Gli anni del pellegrinaggio

Ora parleremo del primo decennio di attività teatrale professionistica di Mejerchol'd. È un periodo che può essere suddiviso in quattro fasi: 1) la permanenza, da attore, nel Teatro d'Arte di Mosca (1898-1902); 2) il lavoro in provincia con la compagnia dell'«Associazione del nuovo dramma», da lui diretta (1902-1905); 3) il tentativo di fondare insieme a Stanislavskij un teatro basato su nuovi metodi di messinscena, il Teatro-Studio (1905); 4) l'attività di regista nel teatro pietroburghese della Komissarževskaja (1906-1907).

Le date limite di questo periodo sono da una parte la stagione 1898-1899 e dall'altra quella 1907-1908. Tra questi due estremi si dispiega l'attività di Mejerchol'd, prima soltanto come attore, poi anche come regista. Mosca, Cherson, Tiflis, Poltava, Pietroburgo costituiscono lo sfondo della sua evoluzione artistica e dei suoi procedimenti di messinscena. In questi anni, la parte teorica del lavoro di Mejerchol'd si condensa nell'ampio saggio *Il teatro. Storia e tecnica*, e nella raccolta *Il libro del nuovo teatro*, pubblicata all'inizio del 1908.

La pubblicazione de *Il libro del nuovo teatro*, insieme ad altri avvenimenti, chiude un periodo teatrale ben definito; l'ultimo capitolo della seconda parte, *Alla svolta*, è dedicato anche a una rassegna di eventi stranieri.

Il primo decennio artistico di Mejerchol'd si è svolto in un'epoca difficile e tempestosa, caratterizzata dalla disgregazione, dalla nascita di scuole artistiche, dalla rivoluzione del 1905. Per quanto è stato possibile, abbiamo inserito nel nostro racconto anche descrizioni delle diverse facce di questo periodo.

Il passaggio fondamentale, per Mejerchol'd, sarà quello da attore a regista, e da regista di tendenza naturalistica e psicologica a sostenitore accanito di un teatro convenzionale.

1898: l'estate a Puškino

Mentre i vecchi teatri moscoviti fissavano la prima riunione delle loro compagnie per agosto, il giovane Teatro d'Arte «accessibile a tutti», che cominciava allora la sua vita, iniziò i lavori a metà del giugno 1898. Il 14 giugno tutti gli attori e le attrici della compagnia si radunarono nella località di villeggiatura di Puškino, dove dovevano

aver luogo le prove, presso la dacia del membro della Società d'arte e letteratura N.N. Archipov (in seguito del regista Arbatov).

Mejerchol'd descrive questo «primo giorno del Teatro d'Arte» in tutti i suoi dettagli, privati e pubblici, in due lettere.

Lettera del 14 giugno:

Sono arrivato a Puškino ieri (s'intende, senza bagaglio) verso mezzogiorno. Insieme a me è arrivato anche Moskvin³³ (ci eravamo messi d'accordo prima). Con lo stesso treno sono arrivati Darskij e Sud'binin. Appena scesi dal vagone, guardiamo: la Savickaja, carica di scatole, cestini e altre cianfrusaglie, smarrita, cerca qualcuno. Ci avviciniamo. Veniamo a sapere che non riesce a trovare in nessun modo un carro. «Lo troverete» rispondiamo noi, non meno smarriti in una località per noi completamente sconosciuta, che somiglia più a una città che a un luogo di villeggiatura: movimento, vetturini, strade lastricate, negozi. «Lo troverete» tranquillizziamo la Savickaja, e ci dirigiamo oltre. In cambio della nostra mancanza di cortesia, questa «virtù incarnata» ci aiuta a uscire da una posizione imbarazzante, e ci indirizza da Burdžalov, alla dacia affittata appositamente per gli artisti. Ci avviamo. Ancora prima di arrivarci incontriamo Burdžalov, che va alla stazione ad accogliere «gli ospiti di riguardo», invitati all'uffizio solenne. Con lui c'è Lanskoj. Ci presentiamo. Io mi unisco a Burdžalov. Lanskoj e Moskvin vanno alla dacia. Alla stazione siamo rimasti poco. Gli «ospiti di riguardo» non sono arrivati. Poiché alle due del pomeriggio nella dacia di Archipov (il luogo per le prove) è stato fissato l'uffizio solenne, ci affrettiamo là. Arriviamo presto. Gli artisti non sono ancora tutti presenti, non ci sono più di cinque persone. Mi affretto a visitare la nostra residenza estiva. Una baracca di legno abbastanza grande, composta di due parti quasi identiche: una è occupata dalla scena, un'altra dallo spazio per gli spettatori. Il palcoscenico è su alti ponteggi, abbastanza grande, non molto alto. Il sipario è fatto del tessuto con cui i contadini si cuciono le camicie. La ribalta sarà illuminata a cherosene. Sui due lati del palcoscenico si trovano due stanze: il camerino maschile e quello femminile. Le porte della sala degli spettatori danno sulla veranda. Ecco il nostro tempio di Melpomene. Quando siamo arrivati era già tutto pronto: nella sala degli spettatori c'era un tavolo, coperto da una tovaglia bianca, su di esso immagini sacre, acqua e tutto il necessario per l'uffizio solenne. Nella veranda c'erano due tavoli con antipasti e torte per il tè.

In una lettera del 17 giugno troviamo il seguito:

³³ Moskvin, Ivan Michajlovič (Mosca 1874-ivi 1946): attore russo, recitò in provincia, al teatro Korš e infine al Teatro d'Arte di Mosca. Fu interprete profondo e realistico delle figure eroiche del teatro russo [N.d.T.].

Dopo l'uffizio solenne Alekseev [Stanislavskij] ha pronunciato un discorso bello e appassionato. Peccato soltanto che il capo di un'associazione creata con un preciso fine illuminato (fondare a Mosca un teatro accessibile a tutti) non rinneghi il motto «l'arte per l'arte». Dopo il discorso di Alekseev, accolto con applausi fragorosi, gli artisti sono stati invitati al tè. Dopo il tè si è aperta la seduta. A presiedere era Alekseev. Prima di tutto sono stati letti i telegrammi di saluto di coloro che non potevano presenziare all'«apertura». C'erano i telegrammi di Nemirovič-Dančenko, dei direttori, tra gli artisti soltanto quello di Katja [E.M. Munt]. La seduta è stata alquanto ufficiosa: compilazione dei telegrammi di rendiconto, lettura dei verbali e così via. La parte organizzativa della seduta è stata dedicata alla distribuzione delle parti (*Antigone, Il mercante di Venezia e L'istitutore*⁵⁴). E con ciò la riunione è terminata.

Abbiamo riportato brani così lunghi delle lettere di Mejerchol'd perché, oltre a darci molte notizie su quella giornata storica e sulle condizioni di vita e di lavoro degli attori, ci fanno comprendere anche la personalità del loro autore. Degni di nota sono sia lo stile, chiaro e conciso, che l'approccio sociale al teatro. Il rammarico per la parola d'ordine l'«arte per l'arte» lanciata da Stanislavskij, a scapito degli obiettivi di diffusione della cultura, è una vera anticipazione delle vedute di Mejerchol'd nella stagione dell'«Ottobre teatrale» (1920-1921).

Il 14 giugno fu la data ufficiale di nascita del teatro. I lavori iniziarono dal 15, mentre il 16 ci fu la prima riunione degli attori che dovevano prendere parte ad *Antigone*. La pièce doveva essere messa in scena da A.A. Sanin. «L'ha letta ieri – scrive Mejerchol'd in una lettera del 17 –, e ha letto benissimo. L'allestimento scenico di *Antigone* è previsto “antico”, cioè con il mantenimento dell'arredo del teatro greco antico». Nell'*Antigone* Mejerchol'd doveva sostenere la parte di Tiresia, «una parte follemente difficile, sento che non ne uscirà niente». Contemporaneamente, Mejerchol'd legge anche la parte dello zar Fëdor, poiché aveva sentito dire che avrebbe dovuto sostituire l'attore che ne era stato incaricato.

Il 17 iniziarono inoltre i lavori sul *Mercante di Venezia*. Stanislavskij lesse la pièce alla compagnia. Una lettera del 21, una settimana dopo l'apertura, ci rende noto che «il lavoro nel teatro ferve, ci sono prove due volte al giorno, alle dodici e mezza (fino alle quattro, le cinque) e alle sette di sera (fino alle dieci, le undici). Si provano: *An-*

⁵⁴ Opera di V.A. D'jačenko [N.d.T.].

tigone, *Il mercante di Venezia, I despoti*⁵⁵, *L'istitutore*. Ne *I despoti* interpreto la particina del maggiordomo».

Ma tutta l'attenzione di Mejerchol'd era rivolta alla parte di Fëdor, nel cui studio il giovane attore spendeva tutto il tempo libero. Sperava di ottenere questa parte (per la quale erano in ballo anche Lanskoj e Platonov) per via delle parole che Stanislavskij gli aveva rivolto il 21, prima delle prove del *Mercante di Venezia*: «È quasi sicuro che sarete voi a interpretare Fëdor, oggi durante il temporale non ho dormito e ho pensato a voi: questa parte dovrebbe riuscirvi sicuramente».

Nel *Mercante di Venezia* Mejerchol'd ebbe la parte del principe d'Aragona, che in seguito fu una delle sue migliori interpretazioni. Sempre nella lettera del 21, Mejerchol'd scrive: «Ad Alekseev piace molto il mio tono nel *Mercante di Venezia*. Secondo lui, la mia parte è la più ingrata della pièce».

Sul *Mercante di Venezia* Mejerchol'd torna anche in una lettera del 22. Il brano che ora riportiamo è doppiamente interessante, perché, oltre a illustrare gli assunti della messinscena, è intriso del grande amore che Mejerchol'd aveva per Stanislavskij. L'allievo di ieri di Nemirovič-Dančenko era ormai l'allievo dell'attore e regista Stanislavskij. Ecco cosa scrive Mejerchol'd:

Le prove vanno benissimo, e solo per merito di Alekseev. Come sa destare l'interesse con le sue spiegazioni, come solleva il mio stato d'animo, come sa guidarci, e con quanta passione! Che intuizione artistica, che fantasia!

Il mercante di Venezia si darà completamente «à la Meininger». Sarà rispettata la precisione storica ed etnografica. La vecchia Venezia si staglierà davanti al pubblico, come viva. Il vecchio «quartiere giudeo», sporco, tenebroso, da una parte, e la piazza piena di poesia e bellezza davanti al palazzo di Porzio con la vista sul mare che delizia l'occhio, dall'altra. Lì oscurità, qui luce, lì sconforto, oppressione, qui splendore e allegria. Il solo arredo scenico dà subito l'idea della pièce. Le scenografie sono opera di Simov. Le abbiamo viste sui modellini (*makèt*) che Alekseev ha portato alla lettura della pièce.

La pièce è stata distribuita in modo molto corretto: nella parte di Shylock si alterneranno Alekseev e Darskij.

Mi chiederai: come si comporterà alle prove Darskij, dopo essere rimasto in provincia otto anni? Si sottometterà a una disciplina per lui insolita? Ecco, proprio qui sta il punto. Non soltanto deve sottomettersi a una disci-

⁵⁵ Opera di Aleksej Feofilaktovič Pisemskij [N.d.T.].

plina esterna, ma deve rielaborare completamente da capo una parte (Shylock) che recita da moltissimo tempo. L'interpretazione di Shylock che suggerisce Alekseev è talmente lontana dalla routine, talmente originale, che Darskij non osa nemmeno protestare, ma docilmente, anche se non proprio ciecamente (per questo è troppo intelligente), impara la parte, si libera dai convenzionalismi, dall'enfasi. Ma se sapessi quanto è difficile! Dopo tutto, l'ha interpretata per otto anni e chissà quante volte l'anno! No, Darskij merita grande rispetto.

Alekseev interpreterà questa parte sicuramente meglio. Da lui la parte è stata mirabilmente rifinita.

La lettera del 22 giugno ci dà anche un'idea dello stile di vita del Teatro d'Arte a Puškino. Parlando del borgo, Mejerchol'd scrive che la vita a Puškino è sostanzialmente cittadina, e che ci sono moltissime case, anche se disseminate per il bosco: «Fai dieci passi e c'è già uno steccato». Dalla stazione parte la strada principale, lastricata. Ai suoi lati ci sono molti negozi. In fondo, su questa stessa strada, c'era la dacia dei membri del Teatro d'Arte. Descrivendola, Mejerchol'd riferisce in maniera particolareggiata la disposizione delle stanze e la loro distribuzione. In questa stessa lettera Mejerchol'd nota come tra gli attori gli sia simpatico soprattutto Darskij: «Con Darskij mi trovo bene, come se non fosse un attore. È una persona intelligente e un magnifico interlocutore».

Questa attrazione del giovane Mejerchol'd per i «non-attori», per l'intelligenza e la conversazione interessante, gli assicurerà in seguito sia l'atteggiamento amichevole di Čechov, sia una serie di altri legami letterari e artistici.

La parte di Fëdor è sempre in primo piano tra i suoi interessi. Da una lettera del 26 apprendiamo che Mejerchol'd aveva già letto la parte a Stanislavskij, e che a questi la sua lettura era piaciuta. «Per ora – scrive Mejerchol'd – il mio corso da Alekseev vale molto più di tutti quelli di chi prende cento e centoventicinque al mese... Lavoro come un bue. Nella scuola non ho mai lavorato così tanto».

Verso la fine delle prime due settimane, Mejerchol'd ha ormai chiare alcune impressioni generali sulle attività nella compagnia del Teatro d'Arte «accessibile a tutti»:

Ecco le mie impressioni – leggiamo in una lettera del 28. – Dopo aver terminato la scuola sono stato ammesso all'Accademia d'arte drammatica. C'è tanto di interessante, originale, tanto di nuovo e di intelligente. Alekseev non è un uomo di talento, no. È un geniale regista-pedagogo. Che ricca erudizione, che fantasia!

Alla fine di giugno, iniziarono ad apparire sulla stampa alcune notizie sui lavori preparatori del nuovo teatro. In uno dei numeri del «Moskovskij Vestnik», un trafiletto intitolato *Il teatro accessibile a tutti* descriveva dettagliatamente ai lettori del giornale quanto stava avvenendo a Puškino.

Nel trafiletto si elencavano in primo luogo i nomi dei componenti della compagnia, formata da quattordici attrici e diciotto attori. Seguivano una serie di notizie informative e i programmi degli allestimenti di *Zar Fëdor*, *Antigone* e *Il mercante di Venezia*. Nella nota si raccontava del viaggio di una commissione speciale a Rostov e a Uglič per lo studio dei monumenti dell'epoca dello *Zar Fëdor*; della resurrezione del teatro greco antico in *Antigone*, per cui sarebbero stati riprodotti l'anfiteatro, l'altare a Dioniso e le tradizionali porte teatrali, e il coro e i flautisti avrebbero eseguito la musica di Mendelssohn. Per *Il mercante di Venezia* si prometteva una particolare magnificenza della messinscena. L'ignoto autore concludeva che «gli spettacoli del teatro accessibile a tutti sono interessanti non solo a causa dell'accurata messinscena, ma anche perché la compagnia si compone di forze paritarie, e coloro che in una pièce interpreteranno le prime parti saranno in un'altra semplici comparse».

Era questo il tono della stampa moscovita, benevolo ma discreto. È poco probabile che a quel tempo qualcuno prevedesse la futura importanza mondiale del Teatro d'Arte.

La prima lettera che Mejerchol'd scrisse in luglio, contiene una descrizione della riunione generale di tutti i componenti della compagnia, convocata per chiarire i malintesi tra gli artisti e l'amministrazione a proposito del pagamento dello stipendio dal 15 giugno al primo luglio. In questa stessa lettera troviamo alcune notizie interessanti riguardo alla competizione per la parte di Fëdor. Verso la fine di giugno, davanti a Stanislavskij, la parte fu provata da Mejerchol'd, da Moskvín e da Platonov (Adašev).

Mi ha detto K.S. [Aleksëev] – scrive Mejerchol'd – che noi tre leggiamo in maniera completamente diversa e tutti con molta originalità. Platonov sottolinea la bonomia di Fëdor, Moskvín la sua infermità e io il suo nervosismo e le caratteristiche ereditarie del padre (Ivan il Terribile).

Com'è noto, quella che ebbe la meglio fu l'interpretazione di Moskvín. Mejerchol'd non interpretò Fëdor, mentre Adašev sostenne questa parte soltanto poche volte, nella seconda metà della stagione.

Ma tutto questo si chiarì in seguito, mentre durante l'estate Mejerchol'd era convinto che nella tragedia tolstojana avrebbe interpretato la parte principale. Le prove dello *Zar Fëdor* iniziarono la sera del 7 luglio.

Ieri sera – scrive Mejerchol'd in una lettera dell'8 – abbiamo iniziato *Lo zar Fëdor*. Alekseev ha letto la pièce e ha mostrato le scenografie (il plastico). Quanto a originalità, bellezza ed esattezza delle scenografie è impossibile fare di meglio! Le si può guardare per ore senza annoiarsi. Ci se ne può innamorare come di qualcosa di reale. Particolarmente riuscita è la scenografia del secondo quadro del primo atto, *La camera nel «tèrem» dello zar*: accogliente e bella per l'atmosfera confortevole e per la purezza dello stile. Tra le scenografie più originali ci sono *Il giardino di Šujskij* e *Il ponte su Jauza*. Il giardino di Šujskij viene da un'idea di Alekseev. Gli alberi si protendono sulla scena proprio in primo piano lungo la ribalta. L'azione si svolgerà dietro questi alberi. Puoi immaginarti l'effetto. Dietro gli alberi si vede il terrazzino d'ingresso della casa di Šujskij. La scena sarà illuminata dalla luna. Oltre a Fëdor interpreterò V.I. Šujskij (il mascalzone) e Starkov (lo stesso). In questo modo, quando Fëdor lo interpreta Platonov, io interpreto Starkov e Šujskij Moskvín. Quando Moskvín fa Fëdor, io interpreto Šujskij, e Platonov Starkov.

Leggendo la descrizione di Mejerchol'd dell'inizio dei lavori su *Fëdor*, come anche quella dell'inizio dei lavori sul *Mercante di Venezia*, non è difficile accorgersi che entrambe sono state fatte più dal punto di vista del regista che da quello dell'attore, e che l'attenzione di Mejerchol'd si concentrava principalmente su come regista e scenografo avessero posto il problema del quadro scenico. Senza volere, l'interesse attoriale passava in secondo piano davanti all'entusiasmo per l'idea di allestimento, davanti al lavoro di regia. Per Mejerchol'd le prove con Stanislavskij erano non solo lezioni di arte dell'attore ma anche lezioni di regia. È nell'estate 1898, quindi, che inizia anche la formazione del Mejerchol'd regista.

Oltre al lavoro per le prove e per la loro preparazione, Mejerchol'd aveva anche il compito di collaborare alla stesura dello statuto della corporazione. Poiché i membri della commissione speciale non avevano tempo libero da dedicare alle riunioni, lo rubarono alle loro ore di riposo, e riuscirono quindi a portare a buon fine il loro incarico solo verso il 6 di luglio. Tuttavia il loro lavoro non convinceva Mejerchol'd. In una lettera del 6 luglio si sofferma dettagliatamente sui suoi dubbi:

La commissione ha terminato i propri lavori. Ma se lo statuto che abbia-

mo redatto sarà realmente di aiuto per unire tra loro i membri dell'Associazione rimane un punto interrogativo. «Perché dubiti, dopo l'esperienza che ne hai avuto a scuola?» mi chiederai.

Ecco, è proprio questo il fatto: tra la corporazione nella scuola e qui c'è una differenza sostanziale.

Da noi, a scuola, lo statuto è comparso nel momento in cui la vita stessa aveva formato una corporazione. Non avevamo ancora uno statuto, eppure le condizioni di vita a scuola avevano fatto sì che organizzassimo la cassa di mutuo soccorso e la reciproca assistenza intellettuale (le conferenze e il tribunale dei compagni). Chi fu a mettere in moto tutto questo? Certamente fu un gruppo di intellettuali, che si è presentato con una certa autorità e con un piano chiaro. Ma questo gruppo aveva iniziato la propria attività non a partire dalla compilazione di uno statuto o dall'annuncio di qualche slogan, ma dalla prudente diffusione di idee altruistiche ed etiche, prima di tutto sul terreno della pratica. Solo nel momento in cui le idee avevano attecchito, è apparso lo statuto, e anche questo senza alcuno sforzo da parte dei promotori del corporativismo.

Qui siamo all'opposto. Vogliono organizzare la corporazione secondo un piano predeterminato. Me è possibile farlo senza conoscere quali saranno le condizioni di vita future? La vita, con tutti i suoi ostacoli, rende spesso irrealizzabili molti progetti che sulla carta sembravano splendidi. Lo statuto che abbiamo creato può essere perfino ideale dal punto di vista delle regole e della compiutezza della forma, ma chi sa cosa avverrà in futuro. Inizierà la costruzione reale, e la vita stessa cambierà tutte le parole d'ordine, tutti gli ideali, e allora il prestigio della corporazione sarà minato.

Ecco quali considerazioni mi costringono a guardare con pessimismo alla manifestazione dello spirito corporativo nella nostra compagnia. Temo che gli ideatori siano caduti in errore, avendo iniziato a costruire l'edificio a partire dalla cuspide, e non dalla base. Temo che la loro autorità sarà minata e che la corporazione crollerà.

Oltre ai pensieri sul futuro della corporazione, preoccupa Mejerchol'd anche il destino delle sue parti. È soprattutto quella di Fëdor a impensierirlo. In una lettera del 15 luglio scrive: «Per la parte di Fëdor ci sono ancora molti candidati. E se mi mettessero da parte? I candidati sono cinque e tre di loro reciteranno. E se capitassi nel novero dei due sfortunati? Impazzirei».

Un identico tono tetro pervade una lettera del 19. In essa Mejerchol'd si lamenta di una serie di incidenti che turbano il buon andamento della vita della compagnia.

In questi giorni neri, l'unica cosa che rallegra Mejerchol'd è il pensiero del suo amico Aleksej Michajlovič Remizov, appena liberato dal carcere di Penza.

La sua energia, le sue idee – scrive Mejerchol'd – mi rianimano, la sua pazienza mi impedisce di essere pusillanime. Sento che, appena lo vedrò, mi riempirò nuovamente di energia, almeno per un anno. E non di sola energia! Ricorda quale ricchezza di conoscenze ci ha donato. Abbiamo trascorso l'intero inverno in letture interessanti che ci hanno dato tanti bei momenti. E le vedute sulla società, e il senso della vita, dell'esistenza, e l'amore per quelli che così magistralmente sono stati descritti da Hauptmann caro al mio cuore nella sua geniale opera *I tessitori*. Sì, egli mi ha rigenerato.

Questa influenza di Remizov si fa sentire anche nel modo in cui Mejerchol'd reagisce all'approccio del Teatro all'altra pièce di Hauptmann, *La morte di Hannele*. In una lettera del 22 luglio scrive:

Oggi Alekseev ci ha letto *La morte di Hannele* con l'accompagnamento della musica scritta appositamente per quest'opera. Accompagnava l'autore Simon.

Ho pianto... E sarei voluto tanto fuggire di qui. Dopotutto qui parlano soltanto della forma. Bellezza, bellezza, bellezza! Tacciono dell'idea e, quando ne parlano, la si oltraggia. Mio Dio! Ma davvero possono queste persone satolle, questi capitalisti, che si riunivano nel tempio di Melpomene per deliziarsi, sì, soltanto per questo, comprendere tutto il significato de *La morte di Hannele* di Hauptmann? Forse lo possono, sì, però, purtroppo, non lo vorranno mai, mai.

Quando Alekseev ha terminato *La morte di Hannele*, io e Katja [E.M. Munt] siamo rimasti impietriti con le lacrime agli occhi, mentre gli attori hanno iniziato a parlare degli effetti scenici, delle disposizioni spettacolari, delle parti e così via.

L'influenza di Remizov, o, come lo chiamava Mejerchol'd, della «Piccola Talpa», lo spingeva a riflettere sul vero significato sociale del teatro, e a occuparsi delle pièce sociali di Hauptmann, in particolare del dramma *I tessitori*. Mejerchol'd scriveva a sua moglie: «Pregalo [A.M. Remizov] di procurarsi *I tessitori*. Di' che lo supplico. Ho nostalgia di rileggerlo (nostalgia fino alla malattia). Chi lo sa, può essere che impazzirò, se non mi procurerà *I tessitori*».

Questi sentimenti esasperati testimoniano non solo l'interesse sociale di Mejerchol'd, ma anche come il giovane attore, che per la prima volta era venuto a trovarsi in un ambiente teatrale, reagisse acutamente a tutti i disordini della vita del teatro, alla lotta per la parte, alla mancanza di spirito di corpo.

Il 25 luglio, l'arrivo di Nemirovič-Dančenko porta una certa quiete nell'animo di Mejerchol'd. Scrive:

Oggi è arrivato Nemirovič-Dančenko, ha presenziato alla prova diurna (*La morte di Hannele*) e a quella serale (*I despoti*). Di mattina ci sono state la lettura delle parti e la prima prova de *La morte di Hannele*. La prova della sera aveva un carattere alquanto solenne, poiché la pièce si dava per intero affinché N.-D. la potesse guardare e stabilire quanto fosse pronta. È rimasto, sembra, soddisfatto.

Mejerchol'd si propone di studiare anche la parte di Fëdor con Nemirovič-Dančenko, dato che Stanislavskij doveva partire per le vacanze all'inizio d'agosto. È felice di questa opportunità, e motiva la propria soddisfazione con queste considerazioni:

Sono particolarmente felice, in primo luogo perché sono abituato alle esigenze e alla tattica registica di N.-D., e in secondo luogo perché interpretare con Alekseev una parte simile è molto, molto difficile. Alekseev, insieme ai suoi considerevoli meriti, come la brillante fantasia e la conoscenza della tecnica, ha anche un solo, ma grandissimo e spiacevole, difetto: impone il suo tono e la sua interpretazione della parte. Una simile imposizione è tollerabile in una parte che esiga esclusivamente la tecnica, come per esempio quella del principe d'Aragona, ma è inammissibile in una parte interiore che richieda un'analisi psicologica e una necessaria reviviscenza, come nel caso di Fëdor.

Mejerchol'd poté recitare la parte di Fëdor davanti a Nemirovič-Dančenko soltanto il primo di agosto. Questa lettura non migliorò le sue possibilità. In una lettera di questa stessa data Mejerchol'd scrive:

Non mi sentivo in vena e ho letto male. Questa lettura non è certo determinante per il mio destino, ma... tuttavia segna un meno. Del resto, anche senza questo, mi accorgo che non otterrò mai questa parte. Madaev mi ha riferito che già a Jalta N.-D. gli aveva detto di considerare Moskvina l'interprete più adatto e oggi N.-D. mi ha detto la stessa cosa (s'intende, molto vagamente). Queste allusioni mi tolgono forza. Non ho nessuna voglia di lavorare. La parte esce di tono; probabilmente oggi ho letto male perché non ho più fiducia di interpretarla.

Sì, il Teatro d'Arte con me senz'altro ci guadagna, perché ha un attore discreto per le piccole parti, mentre io, invece, io ci rimetto, poiché lavoro come un bue (è poco probabile che in provincia si debba lavorare di più), ma di soddisfazioni non ne ho nessuna...

La lettura del *Fëdor* davanti a Nemirovič segnò, per Mejerchol'd, una crisi. Dopo averla attraversata, poté riconsiderare più freddamente la sua permanenza nella compagnia del Teatro d'Arte. Il suo

stato d'animo migliorò anche grazie all'esito felice dell'interpretazione delle parti di Tiresia e del principe d'Aragona.

La mia interpretazione della parte di Tiresia – comunica Mejerchol'd in una lettera del 9 agosto – è piaciuta molto a Nemirovič, sia per il disegno che per l'esecuzione. Dice che è «brillante». Il principe d'Aragona non lo soddisfa; Alekseev, al contrario, è entusiasta e da molto tempo ha smesso di fare delle osservazioni. Per l'appunto oggi c'è stata la prova del *Mercante di Venezia* e la mia interpretazione ha suscitato nei presenti molte risate. Nel complesso, *Il mercante di Venezia* è completamente pronto. Oggi hanno fatto le prove per l'ultima volta. Sono pronti anche *Antigone* e *I despoti*. *La morte di Hannele* [in cui Mejerchol'd fa l'angelo della morte] sarà pronta il 14. Da questa data Nemirovič inizierà a lavorare su nuove pièce. Dicono che inizierà da *La donna del mare*. Sembra che io dovrò interpretare il pittore malato. Finalmente una parte interessante.

A metà di agosto iniziarono effettivamente a lavorare su di una nuova pièce, non *La donna del mare*, tuttavia, ma *Il gabbiano*, e Mejerchol'd ottenne la parte che da tanto tempo lo turbava, quella di Treplëv.

Iniziarono a lavorare a *Il gabbiano* poco prima dell'interruzione delle prove. Gradualmente agosto cedeva il passo all'autunno, e per Mejerchol'd si avvicinava il momento dell'arrivo della famiglia (moglie e figlia) da Penza a Mosca. Le sue lettere sono sempre meno teatrali, e assumono un carattere personale e familiare.

L'estate a Puškino appartiene ormai al passato, inizia la stagione 1898-99, la prima nella vita del Teatro d'Arte e del suo attore Mejerchol'd.

[...]

1905: *il Teatro-Studio*

Tornando a Mosca dopo un'assenza di tre anni, Mejerchol'd non aveva certamente un'idea chiara di quale tipo di teatro Stanislavskij e lui stesso dovessero organizzare. A prima vista era come se stesse ripartendo da capo il processo di creazione del Teatro d'Arte. Come nel 1898, c'erano due compagnie, due direttori, e di nuovo doveva compiersi un processo di fusione. I due gruppi dovevano, entrambi, sia eseguire esperimenti di messinscena sulle opere del nuovo dramma che portare in provincia gli spettacoli creati in laboratorio, in modo da allargare alla Russia intera la loro influenza teatrale.

Il primo incontro tra i collaboratori del nuovo teatro, che allora risultava ancora una filiale del Teatro d'Arte, ebbe luogo il 5 maggio 1905. Dinanzi ai soci e ai collaboratori del Teatro-Studio (come, in questa riunione, si decise di chiamare il nuovo teatro), parlarono Stanislavskij, Mejerchol'd e il terzo direttore S.I. Mamontov.

Per primo parlò Mejerchol'd. Iniziò il suo intervento ricordando come le forme contemporanee di arte drammatica fossero superate. Lo spettatore intellettuale ormai non si accontentava più del teatro esistente e aspirava a vedere sulla scena il nuovo dramma in una interpretazione conforme. Il Teatro d'Arte, nei limiti del possibile, aveva espresso le nuove correnti, nel senso di realismo e di semplicità naturale dell'esecuzione. In che cosa doveva consistere il cammino del nuovo teatro? A questo Mejerchol'd non rispose. Si soffermò invece sul compito del Teatro-Studio di portare in provincia la nuova arte teatrale. Dopo un anno di lavoro il nuovo teatro doveva iniziare a girare per la provincia, mentre contemporaneamente a Mosca si sarebbe formato un altro gruppo: il Teatro d'Arte sarebbe stato così la culla di tutta una serie di teatri d'arte, che avrebbero coperto con la propria rete la Russia intera. In questo modo Mejerchol'd proponeva per la nuova scena principalmente un ruolo ausiliario, limitandosi per il momento, per quel che riguardava il programma artistico, a considerazioni generali.

Fu invece Stanislavskij, che parlò per secondo, a soffermarsi sul programma artistico. Era giusto che fosse così, poiché l'iniziativa del nuovo teatro moscovita era partita proprio da Stanislavskij, il quale, dopo la sfortunata stagione 1904-1905 e l'insuccesso dello spettacolo maeterlinckiano⁵⁶, aveva sentito un bisogno di ricerca, da sperimentare, agli inizi, in una cerchia ristretta. E se per Mejerchol'd, che aveva vagabondato tre anni per la provincia, era naturale dare una descrizione del futuro campo di attività del Teatro-Studio, per Stanislavskij era non meno naturale chiarire ai collaboratori della filiale cosa voleva dal loro lavoro.

⁵⁶ Come sottolinea Angelo Maria Ripellino (*Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965), di Stanislavskij viene spesso trascurato tutto un periodo che si colloca intorno agli anni 1904-1908 (nel 1908 ci fu la messinscena de *L'oiseau bleu*, di Maeterlinck), in cui Stanislavskij, sotto l'influenza di Maeterlinck e dei simbolisti, e soprattutto avendo compreso che il naturalismo mal si adattava alla drammaturgia moderna, tentò alcuni spettacoli onirici, nei quali alla precisione naturalistica si sostituiva l'allusione, la tendenza a visioni allegoriche. Nella stagione 1904-1905, tra gli altri spettacoli, Stanislavskij mise in scena *Les aveugles*, *L'intruse*, e *Intérieur* di Maeterlinck [*N.d.T.*].

Proprio come Mejerchol'd, Stanislavskij iniziò il suo discorso esprimendo insoddisfazione per la tecnica contemporanea dell'arte drammatica e ricordò l'opinione di Antoine sull'impossibilità di accostarsi alle opere della nuova letteratura drammatica con criteri vecchi e con metodi interpretativi antiquati, per quanto fossero grandi i talenti dei singoli attori. «L'epoca dei grandi temperamenti in scena è terminata», è necessario cercare nuove strade nell'arte, sforzarsi di rendere vivi i nuovi personaggi letterari tramite procedimenti nuovi nella messinscena e nella recitazione.

Stanislavskij sottolineò come il Teatro d'Arte, con la sua recitazione naturalistica, avesse ancora molto da dire, e non intendesse fermarsi sulle posizioni raggiunte; e come il giovane teatro non dovesse soltanto proseguire l'impresa del teatro-madre, ma anche andare oltre. Quindi Stanislavskij rivolse la sua attenzione al periodo storico, al fatto che nel Paese si erano svegliate le forze sociali e che per questo il teatro non aveva più il diritto di limitarsi a servire soltanto l'arte pura: doveva rispondere agli stati d'animo sociali, chiarirli al pubblico, diventare un maestro della società.

Per terzo intervenne Mamontov, che plaudì alla giovane iniziativa ed espresse la convinzione che, sotto la guida di direttori di talento ed esperti come Stanislavskij e Mejerchol'd, la riuscita della nuova impresa fosse indubitabile.

E questo fu, dal punto di vista dei discorsi, l'inizio del lavoro del Teatro-Studio. Dalla riunione del 5 maggio risultò che il Teatro-Studio doveva in primo luogo occuparsi di precisare gli obiettivi guida e iniziare il lavoro pratico. Per questo era innanzitutto necessario definire l'organico del nuovo teatro.

Per la prima stagione, dopo le riunioni preliminari, l'organico fu questo: direzione e registi: K.S. Alekseev (Stanislavskij), A.S. Koševerov, V.E. Mejerchol'd, S.A. Popov, V.E. Repman; consulente: S.I. Mamontov; artisti: V.P. Verigina, N.N. Voločova, E.T. Žichareva, V.F. Inskaja, I.F. Lisovič, E.M. Munt, O.P. Narbekova, V.A. Petrova, O.I. Preobraženskaja, E.V. Safonova, M.A. Tokarskaja, E.L. Šilovskaja, F.A. Aleksandrovskij, A.I. Kanin, M.A. Kabeckij, N.F. Kostromskij, P.I. Leont'ev, A.V. Loginov, V.V. Maksimov, I.N. Pevcov, J.L. Rakitin, V.A. Saltykov, N.I. Tjurin; scenografi: F.G. Gol'st, il principe I.G. Gugunava, V.I. Denisov, N.N. Sapunov, S.J. Sudejkin, N.P. Ul'janov; musicisti: I. Sac.

In seguito, a questo elenco furono apportati dei cambiamenti – nella compagnia entrarono nuovi componenti –, ma il grosso dell'organico era costituito da coloro che avevano terminato i corsi del Tea-

tro d'Arte e dai membri della «Compagnia del nuovo dramma». Dopo aver preso visione dei piani dei suoi direttori, la compagnia fu congedata fino al primo giugno, quando a Puškino dovevano cominciare le prove preparatorie. Anche in questo, l'estate 1905 ripeteva, in un certo senso, quella del 1898.

Il desiderio di una dimensione «Studio», il desiderio di ricerche teatrali, non era limitato in quel periodo al Teatro-Studio. L'8 aprile, cioè poco meno di un mese prima che quest'ultimo iniziasse le sue riunioni, nella sede del Circolo letterario-artistico aveva avuto luogo l'assemblea costituente dei membri di una nuova società moscovita, quella del «Teatro della Tragedia». A capo di questa società stavano l'artista del Teatro d'Arte N.N. Vaškevič e il pittore Lipkin. Ne facevano parte anche alcuni collaboratori della rivista «Vesy», con a capo S.A. Poljakov e N.P. Feofilaktov, e i pittori N.N. Sapunov e S.J. Sudejkin. Nel suo primo discorso davanti all'assemblea riunita, Vaškevič espose il programma del «Teatro della Tragedia». In primo luogo, dichiarò che il teatro contemporaneo realistico aveva dato tutto ciò che poteva dare, e che perciò erano necessarie nuove forme al servizio dell'arte scenica; era necessario creare un teatro delle emozioni, un teatro della bellezza interiore dell'anima. Il teatro realistico non era assolutamente in grado di rappresentare quella che Maeterlinck definiva la causa mistica della catastrofe, ovvero ciò che lega l'arte alla religione, nella quale il teatro doveva avere un ruolo di tramite. Il fine di un simile teatro doveva essere la creazione di uno stato d'animo di preghiera, affinché lo spettatore «pregasse con tutta la sua inconsapevolezza». Per questo si progettavano scenografie particolari, con variazioni dei colori ottenute tramite l'uso di appositi veli e cambiamenti nell'illuminazione; infine agli spettatori dovevano essere offerti dei fiori, affinché il loro profumo completasse l'illusione. Come repertorio si profilava in primo luogo la messinscena della trilogia de *I sogni* di D'Annunzio: *Sogno d'un mattino di primavera*, *Sogno d'un tramonto d'autunno* e *Sogno di una notte d'estate*⁵⁷.

Il programma del «teatro delle emozioni» era molto dissimile da quello del Teatro-Studio, ma la differenza più sostanziale tra i due giovani teatri era di natura professionale. Nonostante il suo carattere di laboratorio, il Teatro-Studio era un teatro vero, in cui tutti gli esperimenti si basavano sull'esperienza teatrale e non su vaghe aspirazioni a un teatro-tempio. Il teatro di Vaškevič, al contrario, era un tipico teatro di dilettanti, nel quale le idee non avevano alcun rap-

⁵⁷ Così nel testo [N.d.T.].

porto con le reali possibilità della scena; in seguito, proprio per questo, il Teatro-Studio, pur non arrivando all'apertura, diventò l'ispiratore di altri esperimenti nel campo del nuovo teatro, mentre il «teatro delle emozioni», che era invece giunto ad aprire agli spettatori, sparì senza lasciar tracce, schernito come una particolare espressione di decadentismo.

Riprendiamo la storia del Teatro-Studio. Benché la compagnia fosse stata congedata fino al primo giugno, i direttori cominciarono alacramente il loro lavoro fin da subito dopo la riunione del 5 maggio.

Mejerchol'd trascorse maggio a Mosca, insieme ai pittori dello Studio, lavorando nel laboratorio dei plastici del Teatro d'Arte. In *Il teatro. Storia e tecnica*, scrisse: «Maggio, il mese del Teatro-Studio, è stato significativo. Nella sorte delle successive esperienze di vita dei direttori del Teatro-Studio, la primavera ha giocato un ruolo fatale».

Il ruolo fatale giocato dalla primavera era dovuto al fatto che, mettendosi al lavoro sul nuovo repertorio prima con i pittori che con gli attori, e iniziando a partire dalle scenografie, Mejerchol'd ebbe per la prima volta la precisa percezione di come il problema del nuovo teatro non fosse solo un problema di nuovi attori e nuovi dramaturghi, ma fosse anche un problema di spazio scenico e di nuovi allestimenti. Per Mejerchol'd fu una scoperta tanto più intensa in quanto, in provincia, aveva lavorato solo con scenografi di vecchio tipo, che non sempre facevano proprie le indicazioni del regista e che comunque, nella migliore delle ipotesi, sapevano solo riprodurre le scenografie naturalistiche del Teatro d'Arte. Proprio questa carenza aveva indotto Mejerchol'd, in occasione della messinscena de *La neve*, a Cherson, al tentativo di suscitare stati d'animo nuovi innanzitutto attraverso l'elettrotecnica, immergendo la scena in una quasi totale oscurità, forse anche per attutire lo stacco tra le scenografie e i propri disegni artistici.

Adesso era diverso, adesso accanto a lui c'erano artisti autentici anche se giovani, adesso la ricchissima biblioteca del socio del teatro V.E. Repman gli dava la possibilità di cercare il materiale in edizioni artistiche di ogni genere – riviste e libri d'arte.

Il lavoro nel laboratorio dei plastici fu così organizzato: le pièce scelte per la messinscena furono per prima cosa ripartite tra i registi e i pittori sotto la guida generale di Mejerchol'd. V.E. Repman e N.P. Ul'janov iniziarono a lavorare su *Schluck e Jau*. Lo stesso Mejerchol'd, con N.N. Sapunov e S.J. Sudejkin, cominciò a lavorare su *La morte di Tintagiles*. V.I. Denisov doveva preparare le scenografie per *Il collega Crampton*. Poi si sarebbero dovute preparare *La neve* di

Przybyszewski, *La commedia dell'amore* di Ibsen e una serie di altre pièce, prevalentemente straniere.

Per Sudejkin *La morte di Tintagiles* non era certo un'opera sconosciuta. Nel 1903, due anni prima dell'apertura del Teatro-Studio, il negozio moscovita «Impresa libraria» aveva pubblicato in edizione singola la traduzione di questo piccolo dramma di Maeterlinck. Sul frontespizio del libricino si leggeva: «Maurice Maeterlinck. *La morte di Tintagiles*. Dramma simbolico, traduzione di I.G. Schneider, disegni di Sudejkin». I disegni erano cinque. Stampati in lilla e con oro, raffiguravano Tintagiles con Ygraine (primo atto), il racconto di Bel-langère (secondo atto), l'avvicinamento della domestica della regina alle sorelle dormienti (quarto atto) e il rapimento di Tintagiles. Lo stile delle illustrazioni era riccamente decorativo. Dall'immaginazione dell'artista erano scaturite sale sfarzose, attraverso le quali si muovevano le sorelle dai capelli dorati di Tintagiles, in abiti scollati che le facevano simili a cantanti da concerto. L'arredo – la sala – era solo accennato; insomma, il gusto decorativo, lo ripetiamo, era ben più importante dell'approccio grafico al disegno.

Sapunov, che fino ad allora aveva aiutato K.A. Korovin e A.J. Golovin a comporre le scenografie per le loro messinscène d'Opera, incontrava *Tintagiles* per la prima volta, e quindi il ruolo guida toccò a Sudejkin. Il lavoro tra i due fu così ripartito: il primo, secondo e terzo atto erano di spettanza di Sudejkin; il quarto e quinto di Sapunov.

La preparazione dei modellini della scena voleva dire, allora, preparazione di modelli per una scenografia naturalistica. La scenografia non era ancora pensata come una pura forma, che il singolo artista potesse creare sulla base del proprio stile artistico e non secondo le più ristrette vedute del naturalismo. Questo modo di pensare comportava una tendenza al naturalismo da parte degli artisti che si occupavano delle scenografie. Sapunov e Sudejkin capovolsero la situazione vigente tramite le loro progettazioni delle scenografie per mezzo del bozzetto: fu un'autentica rivoluzione. Infatti, per i giovani pittori che non avevano padronanza delle tecniche necessarie a riempire uno spazio scenico tridimensionale, era molto più facile disegnare le scenografie come quadri e poi, composto il bozzetto, indicare la disposizione delle tele e dei luoghi di pianificazione. Cosicché lo slogan «Abbasso i modellini» fu accolto anche da altri scenografi del Teatro-Studio: tutti si misero a dipingere bozzetti – in realtà a creare quadri sui temi delle pièce. Mejerchol'd, nel suo libro, descrive dettagliatamente il modo in cui Denisov risolve la scenografia del «laboratorio di Crampton» tramite vivide macchie, che creavano

l'impressione di un atelier d'artista. Ugualmente, Ul'janov adottò il principio della stilizzazione per la messinscena di *Schluck e Jau*. Mejerchol'd racconta come il primo progetto per questa pièce, concepita in uno stile incipriato, prevedesse la riproduzione sulla scena di una serie di dipinti famosi, e come soltanto in un secondo momento si fossero imposte idee di convenzionalità, di generalizzazione e di simbolo. È un esempio di una tipica evoluzione del processo creativo. La biblioteca di Repman aveva dato a Ul'janov, Mejerchol'd e allo stesso Repman la gioia di poter far proprio il materiale delle stampe. In un primo momento l'ammirazione per le incisioni dei vecchi maestri aveva fatto sì che a tutti e tre sembrasse necessario riprodurre nel modo più completo e preciso possibile questa bellezza scomparsa. Soltanto dopo, sopraggiunta una relativa sazietà, Ul'janov, e insieme a lui i registi, sentirono la necessità di variare le vecchie forme e di fantasticare liberamente: da ciò scaturì il principio della stilizzazione. Inoltre, Ul'janov sentiva l'influenza dell'arte di K.A. Somov, che nella sua pittura aveva saputo dare esempi di splendida stilizzazione su temi di quella stessa epoca.

Verso il primo di giugno, i lavori preliminari nel laboratorio terminarono e si aprì la «rimessa» delle prove (non a Puškino, ma a Mamontovka); ci fu un'inaugurazione, con degli ospiti. In seguito Mejerchol'd ricordò come qualcuno avesse auspicato che lo Studio non imitasse il Teatro d'Arte. Questo augurio, a dire il vero, arrivava in ritardo, poiché il lavoro nel laboratorio dei modellini di scenografia mostrava chiaramente come la via del Teatro-Studio fosse differente da quella del Teatro d'Arte.

Se maggio aveva avvicinato Mejerchol'd ai pittori, a Mamontovka le conversazioni col compositore Il'ja Sac lo indussero a pianificare l'allestimento de *La morte di Tintagiles* come un dramma in musica. Sac si proponeva di usare l'orchestra e il coro a cappella per rendere il muggito del vento, la risacca delle onde del mare, il rumore confuso di voci, e di sottolineare attraverso la musica tutte le particolarità del «dialogo interiore». Ogni trovata doveva essere sostenuta dalla partitura.

Per Mejerchol'd fu molto più difficile lavorare con gli attori che non con i pittori o i musicisti. E non soltanto perché gli attori erano gli allievi di una ben precisa scuola, quella del Teatro d'Arte, ma anche perché persino a lui stesso il nuovo metodo di recitazione si stava rivelando ancora solo gradualmente. Lavorando su Maeterlinck, ebbe l'idea di far pronunciare le parole del testo freddamente, con una chiara cesellatura, senza «tremolii». Il suono della voce doveva avere un ap-

poggio. All'inizio, diceva Mejerchol'd, bisogna sottomettere il temperamento alla forma. Per forma della parte intendeva il ritmo del linguaggio e il ritmo dei movimenti. Soltanto dopo aver assimilato questi ritmi si può dar spazio al temperamento. Dall'attore si esige la trasmissione della tragicità senza scioglilingua, maestosamente, col sorriso sul volto. Inoltre Mejerchol'd prestava particolare attenzione al lato plastico. Era convinto che la verità delle relazioni umane è definita non dalle parole, ma dai gesti, dalle pose, dagli sguardi e dal silenzio. Per questo considerava il gesto come «plastica», conforme non alle parole, ma ai rapporti interiori. Dai movimenti, e non dalle parole, lo spettatore doveva determinare cosa rappresentassero l'uno per l'altro i personaggi – amici, nemici o amanti e così di seguito.

Riuscì a ottenere tutto questo solo in parte. Nei movimenti plastici c'era una relativa stabilità, ma nel ritmo e nell'intonazione dominava la dissonanza. In parte, forse, questa discontinuità nei risultati dipendeva dal fatto che il campo del movimento fu sempre sentito da Mejerchol'd come più vicino di quello delle parole. Si sentiva più sicuro nell'universo del gesto.

A Mamontovka, Mejerchol'd ottenne un altro risultato. Stava provando *Tintagiles* usando come sfondo una semplice tela, e notò come la superficie piana mettesse in risalto il disegno plastico. Da qui nacque in lui il gusto per il pannello decorativo al posto delle scenografie tridimensionali. Soltanto nel teatro della Komissarževskaja, dopo *Hedda Gabler*, *Suor Beatrice* e, soprattutto, *Pelléas e Mélisande*⁵⁸, Mejerchol'd abbandonò la convinzione che il pannello decorativo, a due dimensioni, non fosse lo sfondo ideale per le figure tridimensionali umane.

Il lavoro estivo su *Tintagiles* fu mostrato ai membri del Teatro d'Arte durante una prova, e il suo carattere di vivace ingenuità piacque per la freschezza, semplicità e corrispondenza con lo spirito del primo teatro maeterlinckiano.

Mejerchol'd mandava quasi giornalmente dei «rapporti» sull'andamento dei lavori al Teatro-Studio a Stanislavskij, che li leggeva e glieli rimandava con le sue annotazioni. Questi rapporti, purtroppo, non si sono conservati, a parte quello pubblicato nel libro *Il'ja Sac* (Gis 1923):

Pièce: *La morte di Tintagiles*.
Seconda conversazione.

⁵⁸ Opera di Maurice Maeterlinck [N.d.T.].

Inizio alle sette.

Si finisce alle dieci e mezza.

Osservazione: si corregge il testo delle parti. Dopo c'è una nuova discussione, fortemente accesa per la presenza di un «nuovo» compositore, Il'ja Sac, il quale partecipa molto appassionatamente. E, fatto strano, sebbene non abbia avuto alcun colloquio preliminare con me, esprime le mie stesse opinioni sull'anima della creazione maeterlinckiana. Tutta la compagnia prende calorosamente parte allo scambio di opinioni. Si stabilisce di porre come regola del nostro lavoro: «Bisogna agire come se sperassi» (che le parole di Maeterlinck siano il nostro motto).

Sapersi disfare delle vecchie autorità: Beethoven va bene, ma Beethoven va bene anche perché sono «io».

Bisogna saper osare, non andare per la strada battuta.

L'effetto del dramma di Maeterlinck sul pubblico non deve essere di paura, ma di trepido stupore davanti all'esistente, devozione religiosa, riconciliazione.

Crede profondamente in virtù del fatto che l'«io» di ciascuno di noi può parlare.

Che per ora non oltrepassi la ribalta, che sia non il nuovo, quanto il vecchio.

Non riesco a riportare sulla carta l'incanto del momento nevralgico vissuto dalla compagnia questa sera, ma nei loro cuori io ho scorto finalmente il palpito che servirà per il nostro futuro. Alla buon'ora... Vs. Mejerchol'd – 13, VI, 1905.

La messinscena de *La morte di Tintagiles* procedeva parallelamente ai lavori su *La commedia dell'amore* e *Schluck e Jau*. Anche nel lavoro per queste due opere assumeva importanza, sebbene in modo diverso che in *Tintagiles*, il principio musicale. Mejerchol'd ci racconta come tutto l'inizio del terzo quadro, nel quale l'eroina dello spettacolo, Gidfelill, e le dame di corte ricamano a tempo lo stesso largo nastro con aghi d'avorio, sedendo su panchine di vimini, con un accompagnamento di clavicembalo, arpa e un duo di voci, fosse costruito sulla base del ritmo musicale.

La messinscena di *Schluck e Jau* comportò una completa rottura con la didascalìa d'autore, il che fu un autentico capovolgimento rispetto al teatro naturalistico, poiché trasformava lo spettacolo in una creazione registica indipendente, e rendeva la regia un'arte autonoma tra le altre arti del teatro. Se il compito dell'attore era dar vita alla parte, e quello del drammaturgo era creare scenario e testo, compito del regista d'ora in avanti diventava una composizione spaziotemporale degli elementi scenici. *Schluck e Jau* fu appunto uno spettacolo «registico» del genere.

Dopo il 20 agosto i lavori preparatori furono trasferiti da Mamonovka a Mosca, nel foyer del Teatro d'Arte – ancora non era ultimato il locale per il lavoro del Teatro-Studio nella casa di Girš presso Arbatskie vorota.

Più ci si avvicinava all'autunno, più la stampa prestava attenzione al nuovo teatro.

La rivista pietroburchese «Voprosy žizni» (Questioni di vita), pubblicata a cura del filosofo N.O. Losskij, sul numero di settembre dedicò un ampio saggio di G.I. Čulkov alla nascita del nuovo teatro. In questo articolo Čulkov salutava la creazione del teatro moscovita come quella di un teatro che aspirava a essere la guida del nuovo dramma mistico. «Ora stiamo attraversando una crisi culturale – scriveva Čulkov –, è necessario forgiare nuovi valori, trovare una nuova esperienza mistica, in caso contrario ci minaccia l'orrore dell'astrazione». «Avvicinare il dramma simbolico al teatro mistico-religioso»: i pietroburchesi proponevano ai moscoviti di realizzare questo compito.

Nella nota a questo articolo erano riportati anche dei nuovi dettagli sul teatro. Così, si segnalava che oltre ai direttori principali Stanislavskij e Mejerchol'd, erano stati scelti come registi: A.S. Košševrov, G.S. Burdžalov, B.K. Pronin e V.E. Repman. Agli artisti menzionati in precedenza si era aggiunto il nome di N.A. Andreev. Infine, si riportava l'elenco dettagliato delle pièce proposte per la messinscena. C'erano: Ibsen, *La commedia dell'amore*; Hauptmann, *La morte di Hannele e Il gallo rosso*; Valerij Brjusov, *La terra*; Vjačeslav Ivanov, *Tantalo*; Maeterlinck, *La morte di Tintagiles*, *La principessa Maleine*; Péladan, *Edipo e la Sfinge*; Verhaeren, *Le albe*, *Filippo II*; Przybyszewski, *La neve*, *Gli ospiti*; Knut Hamsun, *Il gioco della vita*; Hugo von Hofmannsthal, *La morte di Tiziano*; Strindberg, *Il samum*; i drammi di Calderón nella traduzione di Bal'mont; le pièce di A. Steinbuch, Rachilde, Tetmajer e di altri.

Se «Voprosy žizni» inviava al nuovo teatro il proprio saluto da lontano, al contrario «Vesy» e i collaboratori moscoviti di «Voprosy žizni» erano attirati dalla partecipazione attiva al Teatro-Studio. Il teatro organizzò un comitato letterario guidato da Valerij Brjusov, il quale era affiancato da A.P. Zonov, suo aiutante di teatro. Il repertorio derivava in buona misura dai suggerimenti di questo comitato.

Tra gli articoli sullo Studio apparso in quel periodo, ebbe una particolare risonanza l'ampio articolo di Remizov sul giornale «Naša žizn'» (La nostra vita).

Remizov si occupò del Teatro-Studio sulla base di un approccio

storico. Partì dalla considerazione che l'uscita in massa degli attori dal Teatro d'Arte nella primavera 1902 aveva significato per alcuni di essi la rottura col vecchio teatro, il passaggio al nuovo teatro. La maggior parte di loro, in effetti, una volta diventati registi, riutilizzarono in tutti i dettagli i metodi della scuola abbandonata. Mejerchol'd, fondata la «Compagnia del nuovo dramma», aveva iniziato a costruire un suo metodo e a recitare alcuni drammi di tipo nuovo; e tuttavia continuava a essere legato al principio di trasmettere l'essenziale di una pièce attraverso le sue parole, anche se Stanislavskij aveva cominciato ad accantonarlo.

Ricordando quel principio – racconta Remizov –, Mejerchol'd iniziò a cercare per ogni pièce il suo tono caratteristico, e a costruire tutta la messinscena in base a questo tono: il carattere del movimento e della disposizione sulla scena degli attori e degli oggetti, la *mise-en-scène* della pièce, i colori delle scenografie e, infine, la declamazione delle parti.

Come esempio, Remizov riporta le messinscene di Mejerchol'd de *Il piccolo Eyolf* di Ibsen, de *La neve* di Przybyszewski, delle pièces di Hofmannsthal e Maeterlinck. «Aveva trattato la pièce di Maksim Gor'kij, *Bassifondi*, sottolineando soprattutto il sotterraneo con le finestrelle anguste o completamente inchiodate – il fondo, il nulla, il gelido orrore, lo scavezzacollo dinanzi al vuoto... e non l'accusa o la vendetta».

A settembre, i lavori per il Teatro-Studio furono completati, e già all'inizio di ottobre si aprirono le vendite per il primo spettacolo. La prima era stata fissata per il 10 del mese. In questo periodo, Mejerchol'd tornò a esibirsi anche al Teatro d'Arte, interpretando la parte di Treplëv nella ripresa de *Il gabbiano*.

Ma l'ottobre in cui lo Studio doveva aprirsi era l'ottobre 1905, il mese della Rivoluzione russa, e perciò in quei giorni qualunque progetto divenne relativo e precario. Il 10 ottobre non ci fu nessuna «prima», e quattro giorni dopo, il 14, a Mosca furono sospesi tutti gli spettacoli, a eccezione di quelli dell'Ermitage e del circo. Il Teatro d'Arte fu persino trasformato temporaneamente in un ospedale da campo, dove giorno e notte le allieve della scuola del Teatro d'Arte e le attrici del Teatro-Studio rimanevano di turno come infermiere.

Il 19 ottobre, gli spettacoli ripresero nei teatri già aperti prima dell'inizio dei disordini, mentre la direzione del Teatro-Studio decise di rimandare la propria apertura a un periodo più propizio. Erano giorni inquieti, e la loro influenza si rifletteva sulle sorti del teatro. Il 24 ottobre, durante il quarto atto della prima rappresentazione de *I*

figli del sole, atto nel quale si rappresenta una rivolta, al Teatro d'Arte scoppiò il panico, e a stento si riuscì a condurre a termine la pièce. Ci furono ulteriori difficoltà, che non consentirono di aprire il Teatro-Studio, e infine, sui giornali, apparvero dei trafiletti: «Il Teatro-Studio, la progettata filiale del Teatro d'Arte, come ci comunicano non si aprirà affatto; motivo: gli avvenimenti in corso. Gli artisti sono stati pagati fino alla quaresima».

Ciò nonostante, prima che diventasse chiaro che il Teatro-Studio non si sarebbe aperto, ebbe ugualmente luogo la prova generale de *La morte di Tintagiles*, mostrata a una ristretta cerchia di scrittori, pittori, artisti e musicisti. Di questa prova Valerij Brjusov, con lo pseudonimo Avrelij, scrisse nel saggio *Le ricerche della nuova scena* («Vesy», n. 1, 1906) che «in linea di massima è stato uno degli spettacoli più interessanti che abbia mai visto in vita mia». Brjusov riteneva però che il Teatro-Studio non avesse osato rompere definitivamente con le tradizioni, avesse fatto un passo indeciso in avanti e ancora non avesse abbandonato le precedenti posizioni. «Ma ha mostrato a tutti coloro che lo hanno potuto vedere che non si deve riorganizzare un teatro su vecchie fondamenta: occorre o continuare l'edificio del teatro di Antoine-Stanislavskij o iniziare di nuovo dalla base».

L'ambigua situazione del giovane teatro era illustrata da Brjusov con descrizioni della messinscena. Da una parte egli osserva l'indubbia convenzionalità:

Nei movimenti c'era più plastica che imitazione della realtà, alcuni gruppi sembravano affreschi di Pompei, riprodotti in un *tableau vivant*. Le scenografie, magistralmente composte (meglio dire create) da Sudejkin e Sapunov, non tenevano affatto conto delle condizioni della realtà: le stanze erano senza soffitto, le colonne del castello avvolte da una sorta di liane e così via. Il dialogo risuonava tutto il tempo sullo sfondo della musica (scritta da Sac), che attirava gli animi degli ascoltatori nel mondo del dramma maeterlinckiano.

Ma, d'altra parte,

non si poteva non riconoscere l'abitudine alle tradizioni della scena, l'anno-so insegnamento del Teatro d'Arte. Gli artisti, che avevano assorbito il tipo di gesto convenzionale sognato dai preraffaelliti, nelle intonazioni miravano come in precedenza all'effettiva realistica della conversazione, si sforzavano di trasmettere con la voce passioni ed emozioni nel modo in cui si manifestano nella vita. L'arredo decorativo era «convenzionale», ma nei dettagli

tornava a essere realistico. Le stanze senza soffitto erano semplicemente stanze in edifici demoliti; le liane, che avvolgevano le colonne nel sotterraneo, somigliavano ad autentiche liane. Lì dove terminava l'insegnamento del regista, iniziava il gioco attorico abituale e diventava subito evidente che recitavano cattivi attori, senza una vera scuola e senza alcun temperamento.

Da tutto questo Brjusov trae la conclusione «che i promotori stessi non hanno capito cosa cercano». Forse il poeta aveva ragione anche quando osservava che il cammino della messinscena de *La morte di Tintagiles* era stato da molti punti di vista un cammino a tentoni, ma certamente non era possibile giudicare la futura crescita dello Studio da un solo lavoro. L'edificio eretto da Stanislavskij e Mejerchol'd non c'era ancora. Erano state innalzate soltanto le mura, non erano state ancora tolte le impalcature; la costruzione era rimasta incompiuta.

Il destino del «Teatro della Tragedia», che era nato quasi contemporaneamente al Teatro-Studio, prese un'altra piega. Nel gennaio 1906, davanti alla sala piena del Circolo letterario-artistico, N.N. Vaškevič riuscì a presentare il primo spettacolo del «Teatro di Dioniso»: il dramma di K. Bal'mont *Le tre fioriture*.

Sempre nello stesso saggio, Brjusov descrive questo spettacolo:

Se bisognava compiangere il fatto che i promotori dello Studio non si rendessero conto di ciò cui aspiravano, al contrario era necessario rallegrarsi che Vaškevič non avesse saputo realizzare quello a cui mirava. Nel suo opuscolo sull'«azione dionisiaca» egli predicava la «fusione delle arti», esigeva che nella tecnica teatrale fossero introdotti gli «sfondi sonori», l'«oscurità cromatica», le «velature della scena», le «impressioni tangibili per gli spettatori», affinché questi ultimi, indossate le corone, diventassero non spettatori, ma oranti di questo mistero e così via. Ma, per fortuna, di queste terribili minacce non fu realizzato nulla.

Al posto degli «sfondi sonori» c'era la musica dietro la scena; invece della «scena di colori» l'illuminazione con una lampada rossa; in luogo delle «velature delle scene» era appesa dietro la ribalta (ahimè, con brutte pieghe) una sottile mussolina. Tutto ciò veniva praticato anche prima di Vaškevič, e persino sulle scene dei teatri imperiali. Agli spettatori non fornirono alcuna «impressione tangibile», non misero sulle loro teste corone ma distribuirono semplicemente fiori all'ingresso. D'altra parte non si correva certo il rischio di scambiare il pubblico per un gruppo di oranti, visto che lo stato d'animo dominante nella sala era canzonatorio. La recitazione era semplicemente cattiva; senza alcun artificio, e tanto più senza innovazione nell'interpretazione.

In seguito a tale insuccesso il «Teatro di Dioniso» cessò di esistere e non rinacque più.

Dopo aver molto sofferto per la fine del Teatro-Studio, Mejerchol'd rimase a Mosca fino a Natale. Tentò di nuovo di organizzare un'impresa teatrale e sui giornali apparve la notizia che insieme a Brjusov e Krečetov (casa editrice «Il grifone») si preparava ad aprire il teatro «Il faro», dove si sarebbero date pièce che rispondessero a stati d'animo contemporanei (*I Tessitori* e altre). Ma scoppiò l'insurrezione di dicembre e la vita teatrale di Mosca si arrestò definitivamente. Il Teatro d'Arte poco dopo partì per l'estero, mentre Mejerchol'd, all'inizio del 1906, si recò a Pietroburgo per cercare di chiarire quali possibilità ci fossero di creare un teatro di ricerca su un terreno nuovo.

[...]

In una lettera da Nižnij-Novgorod, Mejerchol'd traccia il bilancio del mutevole, inquieto, e allo stesso tempo pieno di speranze inverno 1905-1906:

Gli attori suddividono il proprio calendario in stagioni. E come i proprietari terrieri conteggiano le proprie scorte durante le semine e le mietiture, così anche gli attori soppesano la propria prosperità secondo la stagione. Quest'anno ho perso la stagione, perché non ho recitato... o almeno così sembrerebbe. Ma è solo un'impressione, legata all'aspetto più superficiale della faccenda. Quando sono salito sul treno, per andare a iniziare la nuova stagione, senza volerlo mi sono guardato indietro e ho capito quanto mi avesse dato la stagione passata. Nel corso di quest'anno nella mia anima è nato qualcosa di nuovo, qualcosa che dispiegherà i suoi rami e darà frutti, essi matureranno e la mia vita dovrà fiorire sontuosamente, perfettamente. Qualcuno di recente ha detto che la vita dell'artista creativo disegna una curva: i venticinque anni stanno in alto, i trenta in basso e i trentacinque di nuovo in alto. E quest'anno per me è stato uno dei gradini per salire verso l'alto, ora lo capisco. Maggio: il lavoro nel laboratorio dei modellini. Accanto agli artisti, che aiutano a prendere consapevolezza dell'inconscio, anche l'anima genera un mondo nuovo. In estate ha aperto il teatro di Maeterlinck, e sulla scena per la prima volta si è incarnato il primitivo. La caduta dello Studio è stata la mia salvezza, perché era un'altra cosa, un'altra cosa rispetto a quanto avevo sperato. Adesso soltanto capisco quanto la sua chiusura sia stata positiva per me. Dopo, la Rivoluzione moscovita. Io ho tremato spesso, non di paura, ma per la profonda comprensione della verità che affluiva in me. Ero attratto in strada nelle ore in cui tutte le persone si nascondevano. Non era il pericolo a sedurmi, al modo in cui le persone nervose sono indotte a gettarsi dai campanili o sotto a un treno. Mi attirava invece il desiderio di vedere il mondo trasfigurato. E ancora oggi ricordo la

piazza che sembrava inclinata, a causa dell'unico lampione acceso a un angolo di essa. La parte buia della piazza barcollava a valle, e i suoi margini svanivano in lontananza, nell'oscurità, dove biancheggiava un solitario campanile. Mi trascinava il desiderio di correre da un angolo all'altro e di vedere come correvano anche certe tetre figure, tetre figure sullo sfondo della bianca neve non illuminata dai lampioni, neve che emanava una luminosità diffusa. Mi attraeva il desiderio di ascoltare quelle figure che correvano da un angolo all'altro bisbigliare dove non fosse pericoloso andare. Mi trascinava il desiderio di impietrire, quando avrebbe fischiato il proiettile secco, malato, freddo e caldo allo stesso tempo. Di quella terribile settimana nella mia anima è rimasto qualcosa che farà sentire la sua forza in seguito, un giorno o l'altro. L'anima dell'artista che crea fremeva talmente! Fremeva così intensamente e nessuno se ne accorgeva, nessuno lo sospettava.

Dopo, a Pietroburgo.

Grazie alle esperienze che ho vissuto là, la mia anima era come un recipiente pieno di liquido vivificante. Adesso soffoco dalla pienezza. Il liquido schizza attraverso l'orlo. Io temo di perderlo, ma mi accorgo che l'organismo si affretta ad assorbirlo in sé. E, se l'assorbirà tutto, quanto sarà magnifico!

E ancora, dalla stessa lettera dalla città di Nižnij: «Qui gela e c'è il sole. Mi è venuta in mente Penza e gli anni del ginnasio. Perché, non so. Può darsi perché, dopo averne passate così tante, io mi sento giovane, giovane malgrado tutto».

(Traduzione di Marina Baglioni e Barbara Gabriele)

Marina Baglioni e Barbara Gabriele, *Nota su Volkov*

Nella storia degli studi su Mejerchol'd vi è una data fondamentale: il 1929, anno in cui fu pubblicata in Russia l'opera in due volumi *Mejerchol'd*, di Nikolaj Dmitrevič Volkov, la prima biografia teatrale del grande regista.

Di lì a pochi anni, il nome di Mejerchol'd sarebbe scomparso dai cartelloni teatrali, dalle pagine dei giornali e dei libri, dalla bocca della gente.

Dell'autore della biografia, Nikolaj Dmitrevič Volkov (1894-1965), fuori della Russia si sa ben poco, eppure il contributo che ha dato alla storia del teatro russo e al teatro stesso è stato davvero notevole, come lo sono stati la stima e il riconoscimento tributatigli in patria, tanto che alla sua morte fu sepolto tra i grandi nel cimitero monumentale di Novodevičij, accanto a Čechov e a Gogol'.

Nato a Penza, come Mejerchol'd, fu studioso e critico di teatro,