

Nikolaj Dmitrevič Volkov
V.E. MEJERCHOL'D. 1910.
«DOM JUAN»

Nota di Mirella Schino. È il secondo frammento della grande biografia di Mejerchol'd scritta da Nikolaj Dmitrevič Volkov che pubblichiamo in «Teatro e Storia». Come già detto nello scorso numero, si tratta di un'opera di grande interesse, edita nel 1929, ben conosciuta dagli studiosi di cultura e teatro russi, e mai pubblicata in italiano. Quattro anni fa, Anna Tellini, che ancora una volta ringraziamo, 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. Nello scorso numero avevamo pubblicato tre frammenti presi dal primo volume (tradotto da Barbara Gabriele), riguardanti l'apprendistato teatrale di Mejerchol'd. Ora pubblichiamo un frammento dal secondo tomo (tradotto da Marina Baglioni): la descrizione della messinscena di Mejerchol'd del Dom Juan per il teatro Aleksandrinskij, 1910.

La biografia di Volkov è un'opera eccezionale per le dimensioni e la cura del dettaglio nella ricostruzione degli spettacoli. Ovviamente ormai non può più dirci niente di completamente nuovo. Ma è interessante, e può aiutarci a capire i percorsi degli studiosi intorno a Mejerchol'd, in particolare Ripellino – il modo in cui per esempio ricava dalla biografia di Volkov gli spunti per le sue straordinarie descrizioni degli spettacoli russi.

Leggiamo la pagina di apertura della vivida descrizione che Ripellino fa di questo Don Giovanni. Basterà confrontarla con le parole, i diligenti riassunti, le lunghe elencazioni di Volkov per avere un'idea del modo di lavorare dello studioso italiano, della sua capacità di trasformare le idee di Mejerchol'd in squarci descrittivi, e le accurate testimonianze di Volkov in lampi di immagini, in aggettivi calzanti. In ritmo narrativo.

Il 9 novembre 1910, all'Aleksandrinskij, Mejerchol'd mise in scena Dom Juan. Persuaso che ogni testo drammatico è condizionato dal carattere degli spettacoli dell'età cui appartiene, egli si prefisse di ricondurre la commedia di Molière, adulterata dalle incrostazioni di stampi, all'ambito del teatro francese del XVII secolo. Voleva evocare, secondo i dettami del «tradizionalismo», il clima delle rappresentazioni alla corte di Versailles; esprimere la futilità dan-

zante, il cerimoniale d'orpello, il brillio del «grand siècle»; suggerire l'aroma e l'essenza d'un mondo ricco di ornati, di frange, di cesellature, di specchi, di «appliques» in bronzo dorato: il mondo lezioso degli artigiani che lavoravano agli ordini di Charles Le Brun. [...] Per prima cosa Mejerchol'd sopprime il sipario, affinché gli spettatori potessero respirare l'aria dell'epoca innanzi l'inizio e negli intervalli, mentre i macchinisti approntavano a vista le scene. Durante l'azione, la luce rimaneva accesa in platea, affievolendosi solo nei momenti patetici. La luce accesa, secondo Mejerchol'd, conferiva alla sala un calore festoso, che avrebbe infervorato gli interpreti: il protagonista, ad esempio, «vedendo il sorriso sulle labbra del pubblico, comincia a infatuarsi della propria persona, come dinanzi a uno specchio. Indossata la maschera di Don Giovanni, ruberà i cuori, non solo di Mathurine e Charlotte in maschera anch'esse, ma altresì delle donne leggiadre che dalla sala risponderanno con un luccichio dei magnifici occhi al sorriso della sua parte». «Jonglerie» dello sguardo, luce galeotta, rimbalzello di rispecchiamenti¹.

E ora vediamo le fonti di questa narrazione – un paio di esempi del modo in cui Volkov riassume Mejerchol'd e racconta lo spettacolo.

Sembra [a Mejerchol'd] che, se la si astrae dalle condizioni dell'epoca che ha determinato il genio del suo autore, questa pièce non può che apparire perfetta, ma noiosa. Perché sia possibile allo spettatore contemporaneo ascoltare senza noia lunghi monologhi, o dialoghi da lui tanto lontani, è necessario, secondo Mejerchol'd, aiutarlo a «familiarizzarsi con il contesto, e ad assimilare i diversi volti dell'epoca da cui l'opera è nata». Bisogna far ricordare allo spettatore le migliaia di operai che nelle manifatture lionesi tessevano la seta per la gigantesca corte di Luigi XIV, o l'atelier degli arazzi Gobelin, o i mobili eseguiti da abilissimi artigiani sotto la direzione di Le Brun, per ottenere la cosa più importante: avvolgere l'intera azione nell'alone dorato e profumato del regno di Versailles.

Ma lo sfarzo e la bellezza dei costumi e degli accessori servivano anche a ben altro, secondo Mejerchol'd: a far risaltare con forza maggiore, per contrasto, il temperamento di Molière attore rispetto a questa Versailles manierata, a far apparire in modo ancora più evidente la dissonanza tra re e poeta, tra l'acre grottesco molièriano e questo proscenio sfarzosamente addobbato che vuol suggerire allo spettatore l'immagine del Re Sole.

A Mejerchol'd, inoltre, inoltre sembrarono necessari altri due interventi per la messinscena del Don Giovanni: eliminare il sipario e non permettere il buio in sala durante l'azione e durante gli intermezzi. L'assenza di sipario, secondo lui, avrebbe dato al pubblico la possibilità di respirare l'atmosfera d'epoca prima ancora della comparsa degli attori in palcoscenico. Tutto – gli ad-

¹ Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento* [1965], Torino, Einaudi, 1974, pp. 150 e ss.

detti che sistemavano la scena sotto gli occhi del pubblico come la scena stessa – tutto doveva portare lo spettatore a cominciare ad assorbire fin dal primo momento l'atmosfera d'epoca che circondava i personaggi. [...]

La luce viva, cui accenna a proposito delle tecniche di recitazione da prosenio, Mejerchol'd la voleva anche per comunicare agli spettatori un umore festoso. Inoltre la sala, quando è illuminata, influisce sull'attore, che «guardando sorridere lo spettatore comincia ad ammirarsi, come davanti a uno specchio. Chi porta la maschera di Don Giovanni partirà alla conquista non solo dei cuori delle attrici che indossano i panni di Mathurine o di Charlotte, ma anche di quelli delle spettatrici dai begli occhi, il cui splendore, in sala, sarà per lui una risposta al sorriso della parte».

Mai come leggendo queste righe di Volkov appare evidente la capacità di Ripellino di trasformare panorami diligenti in una memoria viva, in nodi di immagini e di concetti.

Tuttavia, pubblicare un secondo frammento di Volkov non serve soltanto a capire meglio l'uso che Ripellino fa delle fonti – la sua capacità di spremere fino in fondo – o semplicemente ad ammirare ancora una volta la sua bravura e le sue capacità di scrittore.

Il fatto è che questo spettacolo, tanto criticato e amato, è bello. E poi in questo numero di «Teatro e Storia», pieno di Don Giovanni di diverso tipo, quello di Mejerchol'd viene a rappresentare, insieme a quello di Barba, la categoria forse meno esplorata: il Don Giovanni novecentesco, che torna a teatro, e ci riflette.

Come accade spesso guardando le fotografie o leggendo le descrizioni degli spettacoli di Mejerchol'd, la visione di tanta intelligenza, senso del ritmo, inventiva, avidità di conoscenza fa venire quel senso quasi più di smarrimento che di ammirazione – quasi un dolore – che tanto spesso si prova davanti al suo teatro. Sulla carta gli spettacoli si spengono. Quelli di Mejerchol'd no, e non solo quando chi ne parla è Ripellino. Forse sono le sue idee a rendere vivi gli spettacoli anche a posteriori, forse è il modo in cui le spiega, le puntualizza, con quella cattiveria, con quella intelligenza dura e aggressiva e scintillante, con quella civetteria e sfoggio di sapere che sono così caratteristici dei suoi scritti – e probabilmente lo erano anche del suo modo di parlare. Una sirena, lo ha chiamato Ejzenštejn. Non si esita a credergli sulla parola.

Volkov, quando scrive, non riesce ad avere la cattiveria guizzante, gli sprazzi di Mejerchol'd. Qui lo si vede particolarmente: riassume il saggio che il regista aveva scritto sul suo Don Giovanni, e non c'è dubbio che il testo originale sia meglio². Però Volkov ci dà in più molti dettagli, qualche lettera, le recensioni di dissenso più importanti. Riordina gli spunti del regista, le sue con-

² Il saggio di Mejerchol'd sulla messinscena del *Dom Juan* entrò a far parte del volume del 1913 *Il teatro*. Cfr. l'edizione curata da Béatrice Picon-Vallin delle opere complete di Mejerchol'd (Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, Tome I, 1891-1917, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, pp. 168-173).

siderazioni, li collega a immagini dello spettacolo. Alla fine costruisce un documento lento, pesante, ma fondamentale. Fa capire la profondità del lavoro di unificazione sala-scena operata, in questo spettacolo, nel grande teatro Aleksandrinskij. Mejerchol'd stesso ha dichiarato che questi sono gli anni della sua duplicità, grande teatro da una parte e grande sperimentazione dall'altra – Dom Juan da un lato e Sciarpa di Colombina dall'altro. Però Volkov finisce involontariamente per mostrarci, attraverso il dettaglio, come l'uso del grande teatro fosse stato per Mejerchol'd altrettanto innovativo, altrettanto «sperimentale» dell'uso di spazi più alternativi. Qui, nel Dom Juan, di particolarmente interessante c'è senza dubbio lo sfruttamento delle potenzialità, delle dimensioni – e della ricchezza – di un teatro «vero». È lo sfruttamento di un uomo che non si adegua, ma che, guardandosi intorno, trasforma la diversità di un grande teatro imperiale in potenziale nuovo. Per esempio c'è una creazione davvero molto bella, uno sdoppiamento del palcoscenico tra un primo piano e un campo lungo che lo abitano in contemporanea (sarà anche in seguito una costante nell'arte di Mejerchol'd), e che costringono l'attenzione dello spettatore a divaricarsi verso due poli, opposti non solo da un punto di vista spaziale, ma anche concettuale. Da una parte, in avanti, a portata di mano e di fiato, ci sono gli attori, la cui recitazione è stata plasmata per adattarsi a una distanza molto ravvicinata – una vera novità, in un teatro così grande – con gli spettatori. Dall'altra, a occupare il centro e il fondo (la parte visivamente più significativa), stanno invece le scenografie così sfarzose e teatrali, così pittoriche e colorate, pesantemente incorniciate d'oro e d'argento. Anche loro protagoniste, benché in sé ridotte a piccoli quadri, che appaiono sotto un sipario-arazzo, in fondo a file di quinte fortemente degradanti, che a loro volta partono dal grande portale dipinto immaginato per separare la zona degli attori dalla zona pittorica – la zona dell'elaborazione di forze cinestetiche da quella delle composizioni visive³. Un mondo di negretti in corsa riccamente vestiti e colorati, di suggeritori a vista raccordava poi durante lo spettacolo i due poli, fungeva da collegamento tra il prodigio in sé concluso delle scene meravigliose e il gioco scenico degli attori, che schermano elegantemente con i propri personaggi e con gli spettatori.

Ma, forse ancora più interessante, è la sperimentazione portata avanti sull'unità sala-scena, realizzata attraverso un uso veramente innovativo (e antichissimo) della luce, e attraverso i fili sottili che uniscono attore a spettatore: gli occhi di Don Giovanni che seducono pure dalla scena, i sorrisi delle belle signore in sala che gli rispondono, le candele che impediscono il buio tanto in scena quanto in sala, gli onnipresenti negretti che «servono» attori e pubblico,

³ Cfr., oltre a Ripellino, all'Introduzione della Picon-Vallin per gli scritti di Mejerchol'd, alle diverse ricostruzioni dello spettacolo presenti in biografie quali quella di Gérard Abensour, *Vsévolod Meyerhold*, s.l., Fayard, 1998, anche il volume 17, dedicato a Mejerchol'd e curato sempre da Béatrice Picon-Vallin de *Les voies de la création théâtrale* (Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1990, pp. 44-48), che riproduce due schizzi di Golovin dell'assetto scenico.

ognuno secondo le sue esigenze. Volkov ripete che non si tratta solo di «convenzione», se gli attori si muovono a ritmo di danza, se la buca dell'orchestra è coperta da un enorme proscenio, se la prospettiva delle scene si restringe con la precipitazione di un imbuto. Non si tratta di convenzione, ma di una seria ricerca sul teatro del passato, su Molière, le sue esigenze, il suo spirito di rottura.

Forse – siamo nel 1929, e Volkov ha cominciato già da un po' a occuparsi soprattutto di scenari per balletti – comincia a essere meno sicuro di un tempo mettere troppo l'accento su un teatro convenzionale. Però è anche vero che ci sono periodi storici in cui la novità è importante di per sé, il culto dell'originalità è l'anima dell'avanguardia, e a volte pesca nel passato, più spesso se ne interessa solo per distanziarsene, e a volte lo ignora perfino, percependo la storia quasi come una minaccia per la propria creatività originale. E ci sono periodi, invece, o strati del teatro o grandi interpreti, per i quali capire, comprendere i meccanismi, le tecniche, il mondo sotterraneo del resto del teatro, passato e presente, orientale e occidentale, Molière e teatro Kabuki, è veramente essenziale. Mejerchol'd ci regala intuizioni come quella dell'uso di Molière del proscenio, che permette di rendere plausibile la convivenza tra spettacoli a macchine e spettacoli a grande arte d'attore. E che permette a lui, a Mejerchol'd, di creare un grande e veramente «originale», straordinariamente innovativo spettacolo.

Ancora una volta, torna il tema fondamentale e misterioso del rapporto tra regia e storia. Ed è un rapporto vitale, e un argomento ancora da esplorare.

Riepiloghiamo ancora una volta la situazione da cui nasce questo Don Giovanni seguendo soprattutto il filo del racconto di Volkov. Mejerchol'd è stato assunto dal direttore dei Teatri Imperiali Vladimir Teljakovskij come attore drammatico e come regista di prosa e d'opera al teatro Aleksandrinskij e al Teatro Mariinskij di Pietroburgo. Ripellino e Volkov raccontano di come, allo scandalo di questa nomina, Teljakovskij avesse replicato che se un artista è bersaglio di tanto malanimo vuol dire che vale qualcosa⁴. Comincia il periodo «doppio» di Mejerchol'd, che nel frattempo crea spettacoli anche in spazi alternativi – tra gli altri in un cabaret artistico, la Casa degli Intermezzi. Lui stesso sottolinea il suo doppio binario in una lettera aperta, nella quale dice che d'ora in poi si sarebbe sdoppiato in due figure, lo sperimentatore audace e il regista delle scene imperiali; che bisognava distinguere tra grandi scene e luoghi adatti alla ricerca⁵. Tuttavia, questo sdoppiamento sembra essere soprattutto una forma di assicurazione, in primo luogo per gli attori del teatro

⁴ «Mentre era a Mosca, in una conversazione con un collaboratore del “Ruskoe Slovo” (La parola russa), Teljakovskij disse: “È bene introdurre qualcosa di nuovo nella nostra scena, e oltre a ciò mi sono incuriosito sentendo su di lui [cioè su Mejerchol'd] da ogni parte pareri sfavorevoli. Chi viene tanto ingiuriato rappresenta qualcosa. Ci si può aspettare di meno da colui che tutti unanimamente elogiano» (Volkov, tomo II, cap. I, *Il primo inverno. 1908-1909*).

⁵ *Ibidem*.

Aleksandrinskij, che gli erano tendenzialmente ostili. Lascero' i mirabili interpreti alla loro arte, dice Mejerchol'd in sostanza, solo la farò risaltare ancora di più attraverso le scene, il colore, la luce, le ricostruzioni di contesti d'epoca, mentre i testi saranno essenzialmente classici. Manterrò la sperimentazione nei luoghi a essa adatti – teatrini e case private e Studi. Sarò due persone: il regista dei Teatri Imperiali e il Dottor Dappertutto.

In realtà, la sperimentazione di Mejerchol'd sembra semplicemente procedere su due binari paralleli. Sembra raddoppiarsi.

I primi tempi ai Teatri Imperiali non sono facili: per le troppe richieste che gli vengono fatte, per la mancanza di soldi. Mette in scena Alle porte del regno, di Hamsun, ed è per questo spettacolo che viene in contatto con lo scenografo Aleksandr Jakovlevič Golovin. Collaboreranno dal 1908 al 1919. L'anno successivo, Mejerchol'd lavora a una messinscena d'opera, il Tristano e Isotta al Teatro Mariinskij – non c'è dubbio che lavorare per un teatro musicale sia stato enormemente importante per lui –, si prepara freneticamente, legge libri su libri – e sarà significativo per lui anche venire in contatto con il mondo, in fermento, del balletto russo. Mejerchol'd è affascinato da Fokin e da Djagilev (che quell'anno aveva condotto la sua quarta, fortunata stagione a Parigi – la seconda dei Ballets Russes). Nel frattempo, Mejerchol'd lavora anche come attore – ha un grande successo come Shylock. Scrive molto, saggi teorici, interventi, recensioni a spettacoli altrui. Pubblica (nel 1909) un saggio su Craig, e ne traduce un articolo. Traduce dal tedesco una tragedia giapponese in un atto, Terakoya. Impartisce lezioni di teoria e pratica teatrale per arrotondare i propri guadagni. Fa messinscene in teatrini piccolissimi, senza scenografie, senza ribalta, senza niente. È un periodo di intense letture: tra gli altri Fuchs, Craig, Appia.

Nel 1910 fa un lungo viaggio all'estero, con altri registi. A fine maggio, decide di unirsi anche a un giro in Grecia organizzato per i suoi allievi e allieve dal prof. F.F. Zelinskij. È un viaggio ben organizzato, punteggiato da conferenze del professore. L'8 giugno la comitiva arriva al Pireo (in una lettera Mejerchol'd scrive: «Sono agitato da stamattina appena alzato... Alle dieci arriviamo al Pireo, dove coloro che vanno ad Atene scendono a terra. Trasferiamo da soli il nostro bagaglio dalla stiva sul ponte, e dal ponte sulla chiatta. La compagnia maschile forma una catena. Ognuno è a circa tre passi dall'altro. Sacchi, portaplaid, valigie, cesti navigano rapidamente dall'uno all'altro. Il personale del piroscafo è affascinato. Per assistere allo spettacolo sono sbucati tutti quanti sul ponte, dal capitano fino al fuochista [...] Il viaggio fino ad Atene è di circa venti minuti. Ci fermiamo all'hotel «Bysantin»... Alle sei, passeggiata «turistica» per la città, che [a differenza di quella «d'istruzione»] non è obbligatoria per tutti. Comunque ci vanno tutti. Case bianche. Lungo i marciapiedi ci sono acacie e mimose, nei giardini palme e grossi cespugli di rose, cipressi. È apparsa di sfuggita l'Acropoli. Il contrasto con la città moderna è così mostruoso che sembra quasi di star dormendo, di fare un sogno abnorme. L'Acropoli è in alto su una roccia, al punto che sembra impossibile arrivarci. Belle strade, folla vestita a festa. I brutti volti dei greci deprimo. Per di più è venuto fuo-

ri che i greci sono anche molto stupidi. Sulla piazza, davanti a un palazzo, è stato organizzato un piccolo varietà all'aria aperta. Canta una canzonettista spagnola. Andiamo verso l'anfiteatro per i giochi olimpici. L'edificio è moderno, ma è stato costruito secondo il modello degli edifici greco-antichi per gli spettacoli teatrali. Proseguiamo. Da qualche parte vediamo una gara di corsa. Vuol dire che sono ancora vive le tradizioni della grande antichità di questo paese divino»⁶). La comitiva si muove per la Grecia secondo un rigido orario di lavoro: la giornata è scandita tra discussioni, giri, lavoro. L'11 giugno, da Atene, Mejerchol'd scrive a Golovin le sue idee sulla messinscena del Dom Juan: il palcoscenico avrebbe dovuto essere diviso in un proscenio fortemente aggettato, che avrebbe ospitato solo il gioco degli attori, mentre le scene dipinte dovevano essere spostate in un secondo piano, in zone in cui gli attori non sarebbero mai andati⁷.

Il primo luglio è a Firenze, e va a visitare la redazione della rivista di Gordon Craig. Craig è fuori, sta facendo un viaggio a piedi in montagna. Mejerchol'd visita l'Arena Goldoni, di cui dà, in un'altra lettera, una descrizione memorabile («Agli occhi del visitatore si presenta uno spettacolo tanto inatteso, quanto incantevole. In una delle strette strade di Firenze, non lontano dalla porta romana, vi fermate davanti a una vecchia casetta di un bianco sporco, dall'aspetto comunissimo. Su una porta c'è l'insegna di un cinematografo, vicino c'è una porticina di ferro. Tirate una corda appesa alla porta e aspettate; dopo circa cinque minuti vi apre un ragazzino italiano, e vi conduce per uno stretto corridoio buio attraverso un cortile – due, tre scalini – e, del tutto inaspettatamente, vi si apre davanti un piccolo teatro all'aperto, con un'orchestra circolare, con la scena, con gradini di pietra per gli spettatori, ricoperti d'erba, e in alto una galleria sostenuta da bianche colonne di marmo. Questo teatro, a tutti ignoto, e invisibile, è celato dietro a una fila ordinaria di basse casette che sono proprietà di Craig, le ha acquistate da una qualche piccola troupe locale di attori. Qui, in questo stupendo laboratorio, per il quale molti lo invidierebbero, il regista può dedicarsi in libertà ai suoi studi scenici, può produrre esperimenti di nuove messe in scena. Con un locale simile, sarebbe affascinante applicare questi esperimenti anche alla pratica; ma Craig soffre di un malanno comune a tutti gli innovatori: gli mancano le persone, gli attori, e sogna di organizzare proprio qui, in futuro, una scuola di attori nuovi, ma finché è in questa situazione al massimo grado poetica, è impegnato per intere giornate con paraventi mobili e marionette»⁸).

Torna in Russia, e inizia la stagione 1910-1911. In settembre e in ottobre, comincia la sua collaborazione con la Casa degli Intermezzi. Nel frattempo, lavora alla messinscena del Dom Juan di Molière. Gli sta di nuovo al fianco lo scenografo Golovin.

Il Dom Juan è un successo grande e insperato, forse il primo vero successo

⁶ Volkov, tomo II, capitolo III, *Il viaggio all'estero*. 1910.

⁷ Cfr. *Les voies de la création théâtrale*, cit. p. 45.

⁸ Volkov, tomo II, capitolo III, *Il viaggio all'estero*. 1910.

di Mejerchol'd all'Aleksandrinskij. Verrà ripreso nel 1922 e ancora nel 1932. Tuttavia, nel 1910, ha anche diverse recensioni negative – che non mettono mai in dubbio la qualità evidente dello spettacolo, ma discutono la sensatezza della direzione indicata da Mejerchol'd per il rinnovamento del teatro. Volkov ce ne riporta tre: di Aleksandr Nikolaevič Benua – cioè Benois⁹ –, di Sergej Volkonskij, di Aleksandr Kugel'.

Benois è scenografo, critico e autore di libretti per balletto (come più tardi lo stesso Volkov). Già da qualche anno collabora con Djagilev, sia ai suoi *Ballets Russes* che alla rivista «*Mir iskusstva*». Nella sua recensione, pur criticando Mejerchol'd, lo ringrazia per la bellezza dei suoi spettacoli (specie *La sciarpa di Colombina*, e non stupisce, visto che l'anno successivo lavorerà al libretto per il *Petruška* di Stravinskij). Nel 1913, collaborerà con il Teatro d'Arte di Mosca per un eccezionale *Malato immaginario*. Quanto a Volkonskij, era stato direttore dei Teatri Imperiali, e la sua presenza aveva comportato l'immissione di un gruppo innovativo, soprattutto di scenografi, legati all'ambiente della rivista «*Mir iskusstva*». Era un principe umanitario, creatore di scuole e ospedali per i contadini della sua tenuta, e proprio nel 1910 farà la scoperta della ritmica di Jaques-Dalcroze – si recherà spesso a Hellerau, e sarà un fondamentale divulgatore dell'euritmica di Dalcroze in Russia¹⁰. Kugel' è un critico attento, un sostenitore accanito della critica indipendente. Ha seguito il lavoro di Mejerchol'd fin dall'inizio, con attenzione, e anche con forti critiche – aveva guidato l'attacco a Mejerchol'd ai tempi della collaborazione con la *Komissarževskaja*. Ripellino racconta che a questo proposito Kugel' aveva definito Mejerchol'd, nel 1907, «un mandrillo della concupiscenza registica». Kugel' – racconta Volkov – commenta sfavorevolmente anche la nomina del regista nei Teatri Imperiali. Scrive che Teljakovskij «si getta avidamente su chiunque sia stato gratificato dallo scalpore della pubblicità e della celebrità, persino quando è spregiudicato come il sig. Mejerchol'd», e che «ahimè, il signor direttore limita la sua vita alla cerchia domestica. In questa cerchia vengono a crearsi anche i suoi gusti. Non c'è da meravigliarsi che essi odorino di muffa, di gocce di menta e dell'acre aroma di tabacco del modernismo, genere sig. Mejerchol'd»¹¹. Ma neppure Kugel' era un immobilista. Nel 1908, aveva fondato a Pietroburgo, insieme alla moglie, attrice, un teatrino specializzato nelle parodie, lo «*Specchio curvo*», lo specchio deformante, che fu diretto a partire dal 1910 da Evreinov (nel 1912 offrì una «buffonata registica», appunto di Evreinov, nella quale veniva offerto un *Revisore* messo in scena in cinque stili differenti: secondo lo stile di Craig, di Rein-

⁹ Abbiamo preferito utilizzare la forma francesizzata del nome, tanto più nota, anche nel testo di Volkov.

¹⁰ Cfr. gli studi su Volkonskij di Ornella Calvarese, il dossier da lei curato *La febbre del teatro. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa*, «*Culture Teatrali*», n. 6, primavera 2002, e il suo saggio *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, «*Teatro e Storia*», n. 24, 2002-2003.

¹¹ Volkov, tomo II, capitolo I, *Il primo inverno. 1908-1909*.

hardt, delle gag cinematografiche «slapstick», in modo tradizionale, e alla maniera del Teatro d'Arte)¹².

Sono dunque critiche interessanti, sono critiche dall'interno di un movimento di rinnovamento teatrale: né Benois né Volkonskij né Kugel' sono semplici critici reazionari. Di fatto, soprattutto i primi due, rappresentano e rappresenteranno le forze innovatrici del teatro russo di quegli anni, in particolare per quel che riguarda il mondo della danza. Rifiutano lo spettacolo di Mejerchol'd non certo per la sua scarsa qualità. Non è un fallimento registico, quello di cui parlano. È un'indicazione precisa di percorso, che loro rifiutano in nome di altre strade possibili per il teatro, e in nome dell'umanità. Forse influì anche, sulla scelta delle parole, su questo frequente tornare sul problema dell'«umanità» e della sua mancanza, la morte di Lev Tolstoj, avvenuta il 7 novembre del 1910: il Tolstoj pacifista e vegetariano, umanitario, il Tolstoj non solo scrittore, quello che aveva avuto tanta importanza per Suleržickij e tanta ne avrà per Nijinskij¹³.

Oppure, forse, è il mondo della danza (a cui un po' anche Volkonskij appartiene) che si trova, rispetto al mondo del teatro, sempre in tempi un po' sfasati – quando il teatro si rinnova tramite l'umanità, la drammaturgia, le storie, il balletto cerca il movimento puro, e viceversa.

Infine, non è possibile non segnalare ancora una volta quel che appare da questa messinscena (e soprattutto dal saggio di Mejerchol'd sul Dom Juan): lo straordinario intuito – verrebbe da dire l'intelligenza – del regista. Quel che nota del Dom Juan – la sua inconsistenza, la sua costruzione precaria e pluridirezionale, un protagonista-marionetta, simile più a un manichino fatto per indossare maschere diverse che a un personaggio, la sua «inferiorità» rispetto alle costruzioni drammaturgiche degli spagnoli, per non parlare del poema di Byron, a meno che non lo si metta in diretta relazione con la biografia di Molière stesso, con la sua vita privata e con ciò che a questo punto aveva urgenza di comunicare al suo pubblico – sembra imparentato con i più arditi saggi di Garboli o di Macchia.

Nella Premessa al suo volume Il teatro, del 1913, raccolta dei suoi articoli principali, Mejerchol'd dice di aver esaminato i metodi e le tecniche possibili di messinscena soprattutto alla luce di alcuni dei suoi lavori di quegli anni: Don Giovanni, La sciarpa di Colombina, La baracca della fiera. Dice di aver sperimentato in questi spettacoli il suo «grottesco»: l'arte di far perdere l'equilibrio alle convinzioni degli spettatori. Dice, inoltre, di aver cominciato a lavo-

¹² Cfr. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, cit., pp. 203 e ss.

¹³ Volkov, tomo II, cap. II, *Il «Tristano» nell'opera e nel dramma – Il «Teatro della Torre»*. 1909-1910. Volkov cita Aleksandr Blok, che stava scrivendo *La nemesi*, e nell'Introduzione al poema scrive, sull'anno 1910: «Il 1910 significò la morte della Komissarževskaja, la morte di Vrubel', e la morte di Tolstoj. Con la Komissarževskaja scomparve dalla scena la nota lirica, con Vrubel' il titanico mondo individuale dell'artista, la folle tenacia, l'insaziabilità di ricerche condotte ai limiti della demenza. Con Tolstoj morì la tenerezza umana, la saggia umanità».

rare nel teatro nel 1902, ma che solo ora, dopo una dozzina d'anni, ha potuto affrontare i segreti più profondi del teatro, segreti come il proscenio, o la maschera. E pertanto ora sa perché ci sono due nomi, due nomi di scenografi, quello di Golovin e quello di Nikolaj Sapunov, che non sarebbero mai spariti dalla sua memoria: perché era stato proprio con loro che aveva percorso, pieno di immensa gioia, il cammino della ricerca, lavorando per La baracca della fiera, per Don Giovanni e per La sciarpa di Colombina. E mentre percorrevano così, insieme, le strade della ricerca, davanti a loro si erano schiuse «le segrete porte del Paese delle Meraviglie».

Mentre metteva in scena *La sciarpa di Colombina* per La Casa degli Intermezzi¹⁴, Mejerchol'd lavorava intanto freneticamente al *Don Giovanni* di Molière per il teatro Aleksandrinskij.

Nello scorso capitolo, avevamo visto come il progetto di base del *Don Giovanni* avesse cominciato a formarsi nell'estate del 1910, durante il suo viaggio in Grecia. Da lì, aveva inviato un progetto di messinscena allo scenografo, A. Ja. Golovin. Il primo di settembre, nello studio di Golovin, venne organizzata una mostra degli schizzi per il *Don Giovanni*.

Che cosa interessava Mejerchol'd nella messinscena della commedia di Molière, e qual era il problema registico che voleva mettere a fuoco? Sono domande a cui, almeno in parte, possono rispondere il suo saggio *La messinscena del «Dom Juan» di Molière* e alcune pagine de *Il teatro della fiera*.

Rivolgiamoci dunque a essi. Ma prima, ricordiamo che la messinscena del *Don Giovanni* rappresentava per Mejerchol'd la prima esperienza di lavoro con una pièce appartenente al repertorio antico, e sul palcoscenico di un grande teatro. Fino a quel momento aveva lavorato a opere del repertorio corrente, come, ad esempio, *Suor Beatrice*, mentre *La devozione della croce*, per il Teatro della Torre, nonostante tutto era stato ancora il lavoro di un dilettante.

Per il *Don Giovanni*, Mejerchol'd non si sentì obbligato a un «metodo archeologico», cioè a una messinscena che riproducesse le peculiarità di un teatro del passato anche dal punto di vista dell'assetto. Propose invece la tesi della «libera composizione», nello spirito delle scene di un tempo, ma all'assoluta condizione di «afferrare l'essenza di quelle peculiarità strutturali delle scene antiche più adatte allo spirito dell'opera rappresentata».

Accostandosi a Molière, racconta Mejerchol'd, si era reso conto di

¹⁴ *La sciarpa di Colombina* va in scena il 9 ottobre del 1910, il *Don Giovanni* il 9 novembre dello stesso anno [N.d.T.].

come lo scrittore, primo tra i maestri di scena del Re Sole, si fosse sforzato di spostare l'azione dal fondo e dal centro della scena in avanti, fino al bordo estremo del proscenio. Secondo Mejerchol'd, l'uso del proscenio era servito allo scrittore per superare quel distacco tra attore e pubblico che si era creato con il teatro accademico del Rinascimento, «incapace di capire l'utilità di un proscenio fortemente aggettato nella sala». Molière, invece, lo aveva usato per far traboccare il suo vivo umorismo ben oltre la ribalta, per far posto «a tutta la grandezza dei suoi modi franchi e diretti», per far meglio giungere allo spettatore «l'ondata dei monologhi demistificatori dell'autore offeso dalla proibizione del suo *Tartuffe*», per liberare «i gesti dei suoi attori, dei loro movimenti agili, dall'impaccio delle quinte».

Il proscenio appare a Mejerchol'd come una piattaforma meravigliosa, simile all'arena di un circo stretta da tutti i lati da un anello di spettatori. Era l'arma migliore che Molière potesse usare contro la metodica aridità dei procedimenti di Corneille, frutto dei capricci della corte di Luigi XIV. «L'atmosfera del proscenio non è resa soffocante da file di quinte, non è polverosa, e la luce che vi si diffonde si ferma solo su corpi in movimento – tutto sembra creato per rafforzare il gioco della luce viva, quella delle candele di scena e quella delle candele nella sala, che rimane illuminata per tutto il corso dello spettacolo».

Il proscenio è il luogo ideale per il lavoro degli attori, ma il lavoro deve essere conforme alle esigenze del proscenio. Su di esso, così vicino agli spettatori, i gesti, i movimenti, le posture, la mimica devono essere discreti. Sul proscenio un attore ampolloso, affettato, dal corpo pesante diventa intollerabile. Perché qui le danze, i movimenti, la mimica, le pose non sono uno dei tanti elementi dell'illusione, sono il solo mezzo con cui vengono espresse tutte le idee dell'autore drammatico. Nelle scene antiche «non c'era bisogno di scenografie come le nostre, fatte per creare l'illusione». Era il *solo attore* che doveva, e sapeva, esprimere i disegni del drammaturgo.

Nella seconda metà del XVI secolo e nel XVII, dice Mejerchol'd, riflettendo su questo periodo, «il teatro risuonava dei sonagli della pura teatralità». Per questo, ogni trucco di ogni tipo di scena (inglese, spagnola, francese, italiana o giapponese) in quest'epoca meravigliosa trova posto sul proscenio. Gli viene in mente anche il teatro classico giapponese più o meno contemporaneo all'epoca in cui in Francia regnava Molière, e si sofferma sui *kurombo*, i servi di scena che, con indosso un costume simile a una nera tonaca, suggerivano a vista. E sistemavano gli strascichi e le pettinature degli interpreti;

portavano via dalla scena gli oggetti gettati o dimenticati; dopo una battaglia la sbarazzavano delle acconciature, delle armi e dei mantelli persi; buttavano sul cadavere dell'eroe un drappo nero, sotto la protezione del quale l'ucciso poteva correr via; illuminavano il viso dell'attore con una candela fissata all'estremità di un lungo bastone quando la scena, per le esigenze dell'azione, si svolgeva al buio.

Ricapitolando: Mejerchol'd, dopo aver fissato nel proscenio il luogo giusto per la rappresentazione del *Don Giovanni* di Molière, stabilisce come conseguenze la necessità del ripristino di una tecnica di recitazione «da proscenio» per l'attore; di trucchi propri alle scene antiche; della luce anche in sala; e, infine, della presenza di valletti di scena analoghi ai *kurombo* del teatro classico giapponese.

Il secondo problema su cui Mejerchol'd riflette a proposito del *Don Giovanni* è se il regista possa prescindere da un'ambientazione strettamente legata allo stile dell'epoca da cui nasce la pièce in questione.

A questo proposito, Mejerchol'd distingue tra due tipi diversi di classici. Da una parte ci sono le opere che possono essere comprese dallo spettatore contemporaneo attraverso il prisma della propria epoca, che possono essere interpretate anche in abiti moderni, perché i loro temi sono così netti che rimangono inalterati qualunque sia l'assetto scenico – quali sono, secondo lui, *Antigone* o *Che disgrazia l'ingegno!*. Però «ci sono anche opere la cui idea non può essere veramente compresa dallo spettatore contemporaneo se, mentre gusta le finezze dell'azione, non saprà farsi intanto permeare da quell'atmosfera impalpabile che circondava gli attori e la sala ai tempi dell'autore». Mejerchol'd ritiene cioè che per assaporare alcune opere sia indispensabile ricreare condizioni equivalenti a quelle fruite dal pubblico del passato. Secondo lui, *Don Giovanni* fa parte di questo secondo gruppo: gli sembra che, se la si astrae dalle condizioni dell'epoca che ha determinato il genio del suo autore, questa pièce non può che apparire perfetta, ma noiosa. Perché sia possibile allo spettatore contemporaneo ascoltare senza noia lunghi monologhi, o dialoghi da lui tanto lontani, è necessario, secondo Mejerchol'd, aiutarlo a «familiarizzarsi con il contesto, e ad assimilare i diversi volti dell'epoca da cui l'opera è nata». Bisogna far ricordare allo spettatore le migliaia di operai che nelle manifatture lionesi tessevano la seta per la gigantesca corte di Luigi XIV, o l'atelier degli arazzi Gobelin, o i mobili eseguiti da abilissimi artigiani sotto la direzione di Le Brun, per ottenere la cosa più importante: avvolgere l'intera azione nell'alone dorato e profumato del regno di Versailles.

Ma lo sfarzo e la bellezza dei costumi e degli accessori servivano anche a ben altro, secondo Mejerchol'd: a far risaltare con forza maggiore, per contrasto, il temperamento di Molière attore rispetto a questa Versailles manierata, a far apparire in modo ancora più evidente la dissonanza tra re e poeta, tra l'acre grottesco molièriano e questo proscenio sfarzosamente addobbato che vuol suggerire allo spettatore l'immagine del Re Sole.

A Mejerchol'd, inoltre, sembrarono necessari altri due interventi per la messinscena del *Don Giovanni*: eliminare il sipario e non permettere il buio in sala durante l'azione e durante gli intermezzi. L'assenza di sipario, secondo lui, avrebbe dato al pubblico la possibilità di respirare l'atmosfera d'epoca prima ancora della comparsa degli attori in palcoscenico. Tutto – gli addetti che sistemavano la scena sotto gli occhi del pubblico come la scena stessa – tutto doveva portare lo spettatore a cominciare ad assorbire fin dal primo momento l'atmosfera d'epoca che circondava i personaggi. È un punto di vista – quello sulla necessità di eliminare il sipario – che Mejerchol'd conserverà anche negli anni della rivoluzione, quando tutti i suoi spettacoli saranno a scena aperta. A meno che non si trattasse di sipari particolari, creati appositamente per determinati spettacoli. In altri casi, invece, Mejerchol'd riteneva indifferente che il sipario vi fosse o meno – soprattutto se si trattava di opere di scarsa teatralità.

La luce viva, cui accenna a proposito delle tecniche di recitazione da proscenio, Mejerchol'd la voleva anche per comunicare agli spettatori un umore festoso. Inoltre la sala, quando è illuminata, influisce sull'attore, che «guardando sorridere lo spettatore comincia ad ammirarsi, come davanti a uno specchio. Chi porta la maschera di Don Giovanni partirà alla conquista non solo dei cuori delle attrici che indossano i panni di Mathurine o di Charlotte, ma anche di quelli delle spettatrici dai begli occhi, il cui splendore, in sala, sarà per lui una risposta al sorriso della parte».

Il riferimento alla maschera è fondamentale: secondo Mejerchol'd, infatti, *Don Giovanni* era stato, per Molière, un mezzo più che un fine. Ricorda come *Don Giovanni* fosse stato scritto dopo la tremenda tempesta di indignazione che il *Tartufo* aveva suscitato tra clero e nobiltà, per di più in un periodo di tragedia familiare per il poeta, tradito dalla moglie, che si era infatuata di cialtroni da salotto. Don Giovanni – dice Mejerchol'd – «è semplicemente la marionetta di cui Molière si serve per regolare i conti con la moltitudine dei suoi nemici [...] è solo il supporto di maschere diverse. A volte gli vediamo addosso la maschera della dissolutezza, a volte quella della man-

canza di fede, o del cinismo o dell'ipocrisia di un cortigiano del Re Sole, a volte, invece, quella dell'autore-accusatore, e talvolta la maschera dell'incubo che perseguitava l'autore stesso, la maschera torturante che doveva portare agli spettacoli di corte, o davanti alla moglie infedele. Solo alla fine lo scrittore dà alla sua marionetta i tratti del *Burlador di Siviglia* che aveva visto recitare dagli Italiani in tournée»¹⁵.

La realizzazione di tutti questi piani registici comportò per Mejerchol'd, per lo scenografo (A. Ja. Golovin) e per gli attori del teatro Aleksandrinskij uno sforzo tanto maggiore in quanto il tempo a disposizione era scarso, non più di tre mesi per la preparazione dello spettacolo. In questo breve lasso di tempo bisognava risolvere una serie di complessi problemi artistici e tecnici. Il primo era quello dell'organizzazione dello spazio, del legame tra assetto della sala e scena. Sappiamo che Golovin lo risolse così:

Dopo aver trasformato lo spazio dell'orchestra in proscenio, come voleva il regista, Golovin riuscì a legare insieme il proscenio stesso e l'architettura russa della sala del teatro Aleksandrinskij attraverso un portale dipinto, che doveva fare da cornice per lo spettacolo. Le dimensioni del proscenio – per le quali si riuscì a trovare la soluzione giusta – definivano lo spazio in cui avrebbero agito i personaggi, e indicavano i criteri scelti dalle messinscena tradizionali. Per la prima volta fu applicata sulla scena russa la regola di Guglielmo Ebreo¹⁶: partire dal terreno. Cioè pensare una danza attraverso le dimensioni di una piazza. Dietro questo portale dipinto (armonizzato al rosso della tappezzeria dei palchi del teatro Aleksandrinskij) appariva una successione di quinte gradualmente degradanti, sfavillanti d'oro e d'argento, molto teatrali. Davanti alle luci di proscenio, Golovin mise due paraventi, con tendine verdi, dietro i quali si sistemavano i suggeritori, che si mostravano al pubblico, in costume, all'inizio di ogni atto [V.N. Solov'ëv, *A. Ja. Golovin maestro di teatro*].

La seconda novità di Golovin riguardava le diverse scenografie dei singoli atti del *Don Giovanni*, quelle che dovevano indicare i cambiamenti di luogo. Lo scenografo optò per piccoli quadri dipinti, che apparivano in fondo alla prospettiva della scena, da sotto un

¹⁵ Qui Volkov sta citando e parafrasando da *Il teatro della fiera*, pubblicato nella terza parte del volume *Il teatro* (cfr. le opere complete di Mejerchol'd tradotte da Béatrice Picon-Vallin, tomo I, cit., p. 194) [N.d.T.].

¹⁶ Guglielmo Ebreo (vissuto nel corso del XV secolo, morto dopo il 1475), teorico e compositore di danza. Il suo trattato *De Pratica seu Arte Tripudii* costituisce un contributo fondamentale all'evoluzione della danza [N.d.T.].

velario-gobelin. A seconda dell'azione, poteva comparire una strada, il folto di un bosco, un cimitero, il mausoleo del Commendatore, la stanza di Don Giovanni o una torre con l'orologio sullo sfondo di un cielo sanguigno.

Una nuova soluzione dei problemi spaziali richiede anche una nuova impostazione per le fonti di luce. Golovin fece scendere dall'alto tre lampadari con centinaia di candele di cera e collocò due candelieri alle estremità dell'avanscena. La sala, invece, era illuminata da luce elettrica.

La commistione di luce elettrica e candele dette risultati imprevisi – scrive Solov'ëv. Sulla scena apparvero nuovi impasti di ombre e penombre. I profili delle quinte acquistarono contorni vaghi, irreali. Lo sfavillio delle candele trasmetteva ai personaggi un che di arcano, che ben si addiceva al carattere della pièce. La stessa impressione di irrealtà veniva confermata dal fondale dipinto, collocato in fondo alla cornice: una finestra con l'inferriata, e, dietro di essa, un cielo azzurro cupo punteggiato di stelle.

È in una notte così che ci si possono attendere i più impensati avvenimenti, quando il terreno si confonde con l'ultraterreno, e diventa plausibile l'apparizione a tavola della bianca statua del Commendatore, alla luce fioca delle candele.

Al posto degli antichi *kurombo* giapponesi, nel *Don Giovanni* c'erano negretti in livrea. Avevano molti compiti: spandevano in scena profumi inebrianti, facendoli gocciolare da fiale di cristallo su una piastra arroventata; raccoglievano il fazzoletto di pizzo caduto dalla mano di Don Giovanni; accostavano le sedie agli attori affaticati; agguistavano i nastri sulle scarpe del protagonista mentre lui discuteva con Sganarello; porgevano lanterne quando la scena si rabbuiava; portavano via mantelli e spade dopo l'accanito combattimento di Don Giovanni con un bandito; strisciavano sotto il tavolo alla comparsa della Statua del Commendatore; richiamavano il pubblico scotendo campanellini d'argento; e, mancando il sipario, annunciavano gli intervalli.

Lo spettacolo iniziava con i negretti che entravano di corsa in scena, accendevano le gialle candele di cera dei lampadari e degli alti candelieri, portavano un braciere con sostanze aromatiche e annunciavano scampanellando l'inizio. Intanto, i suggeritori, in *kamzol*¹⁷ verde e parrucca, attraversavano la scena stringendo sotto l'ascella i

¹⁷ Sorta di panciotto verde portato un tempo in Russia [N.d.T.].

loro spessi tomi, per andare a sedersi nelle loro garitte laterali e aprire le tende delle loro finestrelle.

Tuttavia, pur in presenza di tante novità, il centro dello spettacolo rimaneva il gioco scenico degli attori. Tutto il movimento fu impostato a un ritmo di danza. Ma

gli attori non sono stati trasformati in ballerini. Sganarello, nell'efficace interpretazione di Varlamov, si muoveva normalmente. Ma agli altri, prima di tutti a Jur'ev, uno dei migliori artisti del teatro russo, è stata conferita agilità, grazia, leggerezza e soavità nell'andatura e in tutti i movimenti... Un ritmo serrato permeava l'intero spettacolo, e in ogni scena aveva forma nuova: ora Petruccio corre a tutta velocità per salvarsi da Don Giovanni, ora le due servette avvolgono il raffinato eroe, tutto nastrini e fiocchetti in un elegante carosello [E.A. Znoski-Borovskij, *Il teatro russo dell'inizio del XX secolo*].

Di Jur'ev, Auslander scrive: «Un'andatura lieve, leggermente danzante, modi da cavaliere di Versailles, qualcosa di infantilmente ingenuo nella temerarietà nella perfidia o nella simulazione; una grazia e un'allegria incantevoli: così è questa incarnazione del Don Giovanni di Molière. Un Don Giovanni privo di qualsiasi gravame di demonismo filosofico, un fannullone brillante e bigellone, dotato di un incanto irresistibile fatto di gioventù, di bellezza, di eleganza».

V.A. Teljakovskij, nelle sue memorie, accenna invece a Sganarello-Varlamov: «Mejerchol'd – racconta – mettendo in scena il *Don Giovanni* all'Aleksandrinskij diceva: “Bisogna lasciare Varlamov a se stesso, farà di testa sua, ma farà bene, non c'è da preoccuparsi!”». E come giustamente notò più tardi S.M. Volkonskij, «il caro e divertente Sganarello, proprio per il particolare carattere del suo talento, che era sempre incline a fuoriuscire dalla parte, qui, dove l'intero spettacolo straripava dal palcoscenico in sala, era l'amico e il compagno di viaggio desiderato da ogni spettatore». Si distinguevano, tra gli altri interpreti, Ozarovskij (Petruccio) e Bragin (Dimanche).

Tra le diverse trovate, spiccava la scena del «viaggio», nella quale i personaggi «si limitavano a percorrere senza fretta l'enorme ovale del proscenio, chiacchierando col pubblico». O anche quella delle due contadine-rivali, in cui le corse di Don Giovanni dall'una all'altra sembravano comporre le figure eleganti e complicate di un'antica danza. Procedimenti teatrali di questo tipo furono immessi, a sorpresa, anche nella scena del duello.

Il testo, che andava in scena nella traduzione di Rodislavskij, era stato diviso in soli quattro atti (unendo i primi due), la musica era

stata presa da due opere di J.-P. Rameau, *Hippolyte et Aricie* e *Les Indes galantes*, ed era stata arrangiata per l'orchestra d'archi da V. Karatygin. La canzone dei due servi, nel quarto atto, veniva da un canto conviviale anonimo del XVIII secolo.

La messinscena del *Don Giovanni* fu un enorme successo di pubblico, e fece splendidi incassi per tutta la stagione (nel corso dell'inverno fu replicata ventitré volte). Com'era prevedibile, suscitò moltissime dispute e discussioni tra i critici. I più importanti articoli polemici furono quelli di A. Benois, di S. Volkonskij, e di A. Kugel'.

Benois iniziò il suo articolo *Un balletto all'Aleksandrinskij*, che apparve sul «Reč'», nella sua rubrica fissa «Lettere sull'arte», esprimendo a Mejerchol'd la propria gratitudine per lo spettacolo: «Ha offerto al pubblico di Pietroburgo tre ore di divertimento elegante. E non capita tanto spesso che non gli si debba esser grati per questo. Lo ringrazio, dunque, per la pantomima *La sciarpa di Colombina*, che ha messo in scena con tanto fascino alla "Casa degli Intermezzi", per la quale ha saputo creare effetti di grande finezza artistica con attori esordienti e con la povertà di mezzi propria all'impresa teatrale privata». Però, mentre lo considera un coreografo eccellente davvero, a Benois sembra che Mejerchol'd sia organicamente privo della capacità di comprendere la natura dell'arte drammatica. Benois considera *Don Giovanni* un'opera profonda, ed è per questo che definisce lo spettacolo di Mejerchol'd un baraccone elegante, che con uno sberleffo distrugge questa profondità. Conclude: «Davvero si può pensare di costruire un nuovo ordine teatrale dimenticando il pensiero umano, i sentimenti umani, e in genere l'uomo?». L'articolo di Benois e in particolare l'espressione «un baraccone elegante» provocarono una replica di Mejerchol'd: «Il miglior complimento che il regista e lo scenografo del *Don Giovanni* potevano sperare lo hanno ricevuto da Benois, che ha definito lo spettacolo "un elegante baraccone". Il teatro delle maschere è sempre stato un baraccone, e l'idea di un'arte dell'attore fondata sull'esaltazione della maschera, del gesto e del movimento è indissolubilmente legata al baraccone».

Volkonskij, da parte sua osserva che «il maggior merito degli attori sta nella parte coreografica, sia come qualità che come novità del lavoro», ma che, se si prescinde dalle impressioni visive, nello spettacolo non c'è altro, e che lo splendido ritmo delle immagini non comunica alcun messaggio. La lettura degli attori gli appare priva di fascino, di dolcezza, di bellezza. Volkonskij, però, non accusava il regista tanto di questo, quanto del fatto che nella messinscena non erano presenti la parola, il pensiero, l'anima, l'uomo. «Il teatro Aleksan-

drinskij non ha vinto nulla, meno di tutti se stesso. Sulla sfarzosa poltrona Luigi XIV portagli dalla direzione, e ornata da scenografo e regista, si è seduto non un malato immaginario, ma un malato vero, e per di più un malato grave».

A. Kugel', in «Teatr i Iskusstvo», concentrò invece le proprie critiche sui rapporti tra teatro e pittura. Pur riconoscendo la bellezza delle scenografie e dei costumi, Kugel' riteneva semplicemente impossibile definire «teatro» quella messinscena. Secondo lui si trattava semplicemente di «qualcosa di molto bello e avvincente da un punto di vista visivo». Continuava riflettendo su come la pittura tendesse a distruggere il teatro, e rammaricandosi del fatto che Teljakovskij non impedisse a questa ruggine di corroderlo.

Sul *Don Giovanni* dell'Aleksandrinskij abbiamo anche l'opinione del decano della Comédie Française Silvan¹⁸, che in quel periodo si trovava a Pietroburgo. Silvan afferma che «sebbene questo non sia certo il *Don Giovanni* che siamo abituati a vedere, si tratta di una messinscena interessante e imponente, e se la si mostrasse da noi, a Parigi, farebbe ottimi incassi».

Non riporteremo le altre recensioni allo spettacolo, per la maggior parte elogiative, perché non ci danno nessun punto di vista nuovo. Invece le opinioni di Benois, di Volkonskij e di Kugel' sono interessanti perché riflettono ben precise concezioni del teatro. Questo non è teatro, esclama Kugel', è un «qualcosa». Questo non è dramma, è balletto, ripetono all'unisono Benois e Volkonskij, ed entrambi si chiedono preoccupati che fine ha fatto «l'uomo», nel teatro.

A una simile idea di teatro, che risolve i problemi dell'essere umano in senso realistico, Mejerchol'd e Golovin, nel *Don Giovanni*, volevano contrapporre un teatro che facesse risorgere le tradizioni dei grandi maestri dell'arte attorica, perché la forza smascheratrice del teatro era per loro sempre legata alla conoscenza precisa delle tecniche dell'efficacia scenica, e alla ricerca di quali potessero essere le richieste di uno spettatore popolare.

Il lavoro sul *Don Giovanni* legò moltissimo Mejerchol'd e Golovin. Per loro, da questo momento, iniziò una maniera nuova, una nuova concezione degli elementi teatrali e delle loro interrelazioni. Non si trattava solo di un teatro convenzionale: ma di un teatro che ritrovava le proprie fonti. Lo scenografo e il regista aspiravano a comprendere le verità eterne insite nel modo di far spettacolo degli

¹⁸ Presumibilmente Eugène Charles Joseph Silvain, detto Silvan, che in realtà divenne decano della Comédie Française solo nel 1916 [N.d.T.].

antichi teatri, occidentali e orientali. Allo stesso tempo, volevano riavvicinare tra loro sala e scena, in modo che pubblico e attori si sentissero legati insieme da fili invisibili.

Quasi contemporaneamente all'inaugurazione della «Casa degli Intermezzi», e poco meno di un mese dopo la prima rappresentazione del *Don Giovanni* sulla scena dell'Aleksandrinskij, il Teatro d'Arte di Mosca mise in scena frammenti del romanzo *I fratelli Karamazov*, divisi in due serate, il 12 e il 13 ottobre del 1910.

(Traduzione di Marina Baglioni)

Marina Baglioni, *Nota su Volkov*

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 tributati gli 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, drammaturgo e librettista di balletto, un'attività tanto multiforme che l'eminente critico N.E. Efros lo definì semplicemente «scrittore di teatro». I suoi numerosissimi articoli videro la luce su alcune delle riviste più importanti del suo tempo. L'attività di librettista di balletto, cui si dedicò a partire dalla fine degli anni Venti, lo vide al fianco di alcuni dei compositori russi più famosi di quegli anni e proprio alla sua penna appartengono i libretti di balletti importanti come *Spartak* di A. Chačaturjan o *Cenerentola* di S. Prokof'ev.

Più di tutto Volkov fu attento alle sorti del Teatro d'Arte, del quale fu sostenitore e collaboratore. Proprio per il Teatro d'Arte scrisse la riduzione scenica del romanzo *Anna Karenina*, che, rappresentata nel 1937, riscosse un grande successo. La lunga vicinanza col Teatro d'Arte gli diede inoltre lo spunto e il materiale per creare numerosi ritratti delle personalità più eminenti della scena russa coeva, ma la sua produzione saggistica non si limita al Teatro d'Arte, al contrario analizza e approfondisce le vicende teatrali della sua epoca spaziando da Mejerchol'd a Stanislavskij, da Vachtangov a Blok.

L'immenso patrimonio costituito dall'attività teatrale di Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd e dalle sue geniali invenzioni è stato presentato per la prima volta, nel 1929, proprio nell'opera di N.D. Vol-

kov, che, per la sua vastità e completezza, assume la valenza di testimonianza fondamentale. Ancora nel 1994, sul n. 1 della prestigiosa e storica rivista «Teatr» (nel saggio di O. Fel'dman *La brochure non autorizzata dalla nostra critica*), di questo lavoro e del suo autore si diceva che «[...] ha fissato i tratti dell'esperienza creativa di Mejerchol'd, che da nessun'altra parte si sono riflessi tanto più precisamente sulla sua – di Mejerchol'd – concezione» e che «[...] l'equilibrio e la serenità dello storico, la chiarezza ponderata nell'esposizione delle situazioni più conflittuali, la più severa obiettività riservata e la distanza interiore, invariabilmente sono osservate nella narrazione di Volkov».

Volkov e Mejerchol'd si erano incontrati per la prima volta nel 1913-14, quando Volkov era ancora uno studente. In quell'occasione Mejerchol'd gli aveva regalato una copia del primo numero della rivista «L'amore delle tre melerance» e lo aveva invitato ad assistere alle sue lezioni allo Studio sulla Borodinskaja. Un secondo incontro era avvenuto dopo la rivoluzione presso la sezione del TEO (Sezione teatrale del Commissariato del popolo per l'istruzione) di Pietrogrado.

A Volkov l'idea della biografia venne qualche anno dopo, quando, trasferitisi entrambi a Mosca, cominciarono a frequentarsi assiduamente.

Il progetto che Volkov si proponeva era imponente: descrivere l'attività teatrale di Mejerchol'd dagli anni giovanili fino a quelli successivi alla rivoluzione, e, accanto a questo, parlare dell'epoca in cui s'inseriscono la vita e l'opera di Mejerchol'd, per poter dar loro uno sfondo storico e artistico. Pur essendo stata realizzata soltanto in parte (di un terzo volume, dedicato all'attività di Mejerchol'd dopo la rivoluzione e negli anni Venti, e non pubblicato, abbiamo solo l'Indice), quest'opera costituisce una fonte essenziale per lo studio dell'attività teatrale di Mejerchol'd.

Frutto di un accurato lavoro di ricerca, studio e sistematizzazione di una mole enorme di materiali, tra cui quelli appartenenti al prezioso archivio personale di Mejerchol'd, che collaborò di buon grado raccontando direttamente all'autore la sua vita, le sue idee e il suo lavoro, l'opera definitiva abbraccia un arco di tempo che va dal 1874 al 1917. Ne scaturisce uno spaccato di vita artistica che richiama alla memoria un'epoca tra le più creative e feconde che la cultura russa abbia mai conosciuto. L'arte teatrale di Mejerchol'd è immersa nella fondamentale cornice storica del suo tempo ed è attorniata da una galleria di personaggi e avvenimenti, teatrali e non, che ne definiscono i contorni e rivelano in tutta la sua evidenza il contrasto stri-

dente tra l'attività del Maestro e il ristagno della maggior parte dei restanti teatri. Tutta l'opera è intessuta di una fitta serie di documenti rari, dai frammenti di lettere alle ampie citazioni dei saggi teorici di Mejerchol'd precedenti il 1917, molti dei quali andati perduti. Il *Mejerchol'd* di Volkov, tra l'altro, è rimasto l'unica fonte per quanto concerne numerose lettere.

I lavori di maggior respiro di Volkov studioso sono le monografie dedicate ad Aleksandr Blok (pubblicata nel 1926) e a E. Vachtangov (1922), oltre naturalmente alla biografia teatrale di V.E. Mejerchol'd. Altra opera di notevole rilievo è *Teatral'nye večera* (Serate teatrali), pubblicata postuma nel 1966, che presenta tutta una serie di ritratti e di studi di attori e registi russi. Va ricordato, inoltre, il lavoro di revisione e l'Appendice al libro di memorie, a cura di Ljubov' Jakovlevna Gurevič, *O Stanislavskom. Sbornik vospominanij. 1863-1938* (Su Stanislavskij. Raccolta di memorie. 1863-1938), pubblicato a Mosca nel 1948. Oltre a questi testi a sé stanti, bisogna ricordare i tantissimi articoli apparsi sulle riviste specialistiche più svariate, dedicati ai vari teatri (d'Arte, da Camera, Vachtangov ecc.) e alla loro attività, ad attori (come Kačalov, Monachov, Jur'ev ecc.) e registi (in particolare Mejerchol'd). A tutto ciò si affianca anche l'attività di drammaturgo. Oltre che di dodici libretti composti per il balletto, egli è infatti autore delle riduzioni sceniche di due romanzi di L. Tolstoj – *Anna Karenina* per il Teatro d'Arte, *Guerra e pace* per il Teatro Vachtangov (che non fu poi rappresentata) – e di una pièce rimasta incompiuta: *Vesna 1917 goda* (La primavera del 1917), il cui protagonista è V.I. Lenin. Un'altra riduzione scenica, alla quale Volkov lavorò all'inizio degli anni Cinquanta, è quella del romanzo di Maksim Gor'kij *La madre*, che però, come ricorda A.V. Solodovnikov nella Postfazione a *Teatral'nye večera*¹⁹, non portò a risultati concreti, non diventando uno spettacolo.

Può essere interessante, anche se un po' fuori contesto, qualche informazione sull'altra grande monografia teatrale di Volkov, quella su Vachtangov. Nell'autunno 1920 Volkov fu incaricato dalla casa editrice moscovita «Severnye dni» (I giorni del nord) di curare una raccolta di saggi sull'arte registica russa. I suoi collaboratori in questo lavoro erano il critico N.E. Efros ed E.B. Vachtangov. Quest'ultimo avrebbe dovuto scrivere un saggio sul sistema di Stanislavskij.

¹⁹ Cfr. A.V. Solodovnikov, *Nikolaj Dmitrevič Volkov i ego kniga* (Nikolaj Dmitrevič Volkov e il suo libro), in N.D. Volkov, *Teatral'nye večera*, Moskva, Iskusstvo, 1966, pag. 466.

Ogni lunedì Volkov e Vachtangov s'incontravano per discutere di questo loro lavoro comune. Da questi incontri nacque anche il desiderio di Volkov di scrivere un ritratto letterario di Vachtangov. Così, ogni volta, dopo aver discusso i problemi relativi alla raccolta, i due passavano a parlare della vita del regista. Vachtangov raccontava e Volkov annotava date e fatti. Vachtangov all'epoca era già molto malato²⁰, inoltre in quel periodo lavorava agli spettacoli *Turandot* e *Gadibuk*.

Il saggio sul sistema di Stanislavskij non fu mai portato a termine e neppure la raccolta sull'arte registica russa. Per quanto riguarda la biografia *Vachtangov*, invece, Volkov la scrisse rapidamente nel giugno 1922, immediatamente dopo la morte del regista, che era avvenuta il 29 maggio. Leggendola, appare subito evidente che non presenta i tratti canonici di una biografia nel senso comune del termine. Le sue immagini, i suoi toni sono piuttosto lontani da quelli degli altri lavori di Volkov dedicati a esponenti del teatro. Non sono infatti una semplice esposizione «neutrale» di informazioni, ma sono densi di emozione e lasciano trasparire una grande tristezza e un forte senso della perdita. Già nella prima pagina, infatti, Volkov ricorda l'ultima primavera di Vachtangov, «piovosa, fredda, avara di sole»²¹, con la «natura indifferente»²² che segue il suo corso come sempre, i lillà che fioriscono e che «resteranno per sempre i fiori del dolore per Vachtangov»²³, i teatri che ogni sera alzano il sipario.

L'opera, piuttosto breve, consiste in una serie di scene dalla vita teatrale di Vachtangov, accompagnate da momenti di ricordo della sua personalità e del suo temperamento. La prima immagine che Volkov ci dà di lui è quella di un uomo dal viso «spossato dalla malattia»²⁴, ma che nonostante ciò continua a possedere «nel corpo estenuato un animo potente. L'animo della guida. La volontà del condottiero»²⁵. Il ritratto che egli ne dipinge raffigura un uomo che ricolma il suo lavoro di passione ed energia, che non si accorge della stanchezza, che usa il pugno di ferro per perseguire la perfezione, ma che nei momenti di riposo ama abbandonarsi agli scherzi, ed è allegro come un bambino quando riesce a divertire.

²⁰ Una presunta ulcera duodenale che in realtà si rivelò essere un cancro.

²¹ N.D. Volkov, *Vachtangov*, Moskva, Korabl', 1922, pag. 7.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, pag. 9.

²⁵ *Ibidem*.

Volkov definisce Vachtangov «maestro dei contrasti»²⁶. Per chiarire questo suo punto di vista, illustra il modo in cui il regista, in alcune di queste opere (in particolare *Erik XIV*, *Il miracolo di S. Antonio* e *Gadibuk*), rappresenta sulla scena quella che secondo lui è la contraddizione fondamentale con la quale percepisce la contemporaneità, ossia il contrasto tra il mondo vivo e quello morto. È soltanto attraverso pochi ma significativi dettagli che Volkov vuole ricordare l'artista e l'uomo Vachtangov, scomparso troppo presto «portando via con sé enormi speranze, possibilità irrealizzate»²⁷, e l'invito a tenerlo tra i propri ricordi è rivolto anche al lettore: «Nel primo autunno, quando cadono le stelle nel cielo buio, ricordate Vachtangov»²⁸.

²⁶ *Ivi*, pag. 17.

²⁷ *Ivi*, pag. 12.

²⁸ *Ibidem*.