

## Marina De Luca e Valeria Freiberg PROVE PER UN RITRATTO DI SULER

[Il lavoro su *Suleržickij* di Marina De Luca e Valeria Freiberg è stato presentato a «Teatro e Storia» da Alessandro d'Amico. Marina De Luca, attrice, studiosa, regista, scrittrice per il teatro, è co-autrice, con Daniela Vanni, della monografia Guido Salvini o della nascita della Regia in Italia, Prefazione di Alessandro d'Amico, Bari, Edizioni dal Sud, 2005; Valeria Freiberg, attrice, autrice e regista, è nata in Russia, si è diplomata alla Scuola del Teatro Vachtangov di Mosca. Fa parte del gruppo-laboratorio diretto da A. Kajdanovskij presso i Corsi Superiori di Regia del Mosfilm. Ha collaborato con il Centro di Ricerche Teatrali Mejerchol'd. Ha collaborato, inoltre, con I.N. Vinogradskaja – capo ricercatrice del settore scientifico della Scuola-Studio “MHAT”, autrice dell'importante studio su K.S. Stanislavskij *Letopis': Zizn' i tvorcestvo Stanislavskogo (K.S. Stanislavskij. La vita e l'arte)* –, occupandosi soprattutto degli aspetti relativi alla collaborazione fra K.S. Stanislavskij e L.A. Suleržickij].

### La leggenda Suler

Più di una volta Stanislavskij ha sottolineato che Suleržickij era un regista geniale. Lo metteva prima di Vachtangov, prima di tutti i più grandi registi con cui ha lavorato.  
(E.I. POLJAKOVA, *Sbornik*)

Suleržickij Leone Leopold Maria (1872-1916), collaboratore di Stanislavskij, regista del Teatro d'Arte, organizzatore e fondatore del Primo Studio del Teatro d'Arte. Morì a soli quarantaquattro anni, ciononostante, a quasi cento anni dalla morte, Suler rimane «la leggenda più luminosa del teatro russo»<sup>1</sup>.

Cosa rimane oggi, però, di Suleržickij, dell'«uomo di fatica del-

<sup>1</sup> *Sbornik* (Raccolta – novelle, racconti, articoli e osservazioni sul teatro, epistolario, ricordi su L.A. Suleržickij), a cura di Elena Ivanovna Poljakova, Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 19.

l'arte», per dirla con A.M. Gor'kij? Le riflessioni sul ruolo della musica all'interno dello spettacolo teatrale (secondo la Poljakova<sup>2</sup>, prima studiosa di Suleržickij, egli è stato il primo, nel teatro russo, a interrogarsi in merito); la rivoluzionaria analisi della relazione fra l'azione verbale e quella scenica, anticipando gli esperimenti di Stanislavskij<sup>3</sup>; il Sistema che Stanislavskij chiamava «il nostro»; *L'uccellino azzurro* e la *Turandot* di Vachtangov, perché molti di coloro che assistevano alla prova generale del geniale spettacolo, il 27 febbraio del 1922, vedevano Suleržickij nei costumi, negli scherzi, nell'orchestra improvvisata delle feste a casa sua<sup>4</sup>, a Kanaev.

Rimane il personaggio di Rachmanov<sup>5</sup> (a dire il vero quasi cancellato dalle pagine delle traduzioni), e rimane *Il lavoro dell'attore su se stesso*: dentro c'è tutta la vita di Suleržickij. Infine restano i suoi diari, i suoi appunti, ancora da studiare, da capire<sup>6</sup>.

Per recuperare ciò che ha dato origine alla «leggenda Suler» e al «Sulerismo» (neologismo di Ripellino), occorre ripercorrere il lavoro di Suleržickij, in concreto, ricostruendolo grazie alla documentazione ancora «prigioniera» degli archivi moscoviti.

A tal fine in questa sede ci soffermeremo, per ragioni di spazio e opportunità, sull'ultimo capitolo della sua vita, quello dedicato al teatro, a Stanislavskij e al Sistema: sono anni significativi per Suler, che nel teatro trova la realizzazione pratica delle sue aspirazioni, dei suoi ideali.

Suler e Stanislavskij si incontrano in un periodo travagliato per entrambi. Stanislavskij si sente isolato, non capito, e i primi esperimenti sul Sistema non sono accolti bene, in teatro. Egli ha bisogno di un collaboratore, di un sostenitore, per continuare le sue ricerche.

<sup>2</sup> Leopold Antonovič Suleržickij, *I. Sac*, in *Ivi*, pp. 323-333; articolo apparso per la prima volta nella rivista «Maski», n. 2, 1912, pp. 22-34.

<sup>3</sup> Aleksej Dikij, *Povest' o teatral'noj junosti* (Breve romanzo della giovinezza teatrale), Moskva, Iskusstvo, 1957, p. 240.

<sup>4</sup> Vasilij Sverubovič in *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit., p. 632.

<sup>5</sup> Ivan Platonovič Rachmanov, vice direttore e assistente alle lezioni di esercitazione, uno dei protagonisti del *Lavoro dell'attore su se stesso*, nel quale è facile riconoscere Suleržickij.

<sup>6</sup> Principali studi su Suleržickij: Aleksej Dikij, *Povest' o teatral'noj junosti*, cit.; *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit.; E.I. Poljakova, *Teatr Suleržickogo. Etica. Estetica. Rezissura* (Il teatro di Suleržickij. Etica. Estetica. Regia), Moskva, «AGRAF», 2006. In italiano: *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'Arte*, a cura di Fabio Mollica, Firenze, la casa Usher, 1989, e *Il trucco e l'anima* di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1965.

Suleržickij, spaventato, schiacciato dalla realtà che lo circonda, deluso dalla propria incapacità di cambiare il mondo, è alla disperata ricerca di strade da intraprendere per continuare ad applicare nella pratica le sue convinzioni spirituali.

Stanislavskij condivide molte delle sue aspirazioni, e Suleržickij, a sua volta, intuisce nel discorso di Stanislavskij l'idea di automiglioramento, di missione dell'essere umano nell'arte: tutto ciò per lui è l'eco delle idee di Tolstoj, di cui Suler è un seguace.

Suler, prima di tutti, si rende conto che il Sistema di cui parla Stanislavskij non è una semplice raccolta di esercizi pratici, e che dovrebbe invece essere considerato come una complessiva cultura, perché travalica la formazione professionale educando eticamente chi si occupa d'arte. Suler comprende che recitare, «rivivere» per Stanislavskij, non significa saper camminare, saper prendere un tè o saper piangere in scena come si fa nella vita: «rivivere» secondo il Sistema è una continua scoperta delle proprie capacità, un arricchimento della propria personalità, basandosi su un «concetto ottimistico, democratico nel senso più bello della parola, della personalità dell'essere umano»<sup>7</sup>, ossia una personalità in grado di progredire, di «elevarsi» costantemente.

Stanislavskij ha impiegato più di trent'anni per creare il suo Sistema, anni durante i quali cambiava e ridiscuteva senza posa il suo lavoro. Immutabile in questo percorso è solo lo spirito della sua ricerca, che Suler per primo ha capito, e sul quale, con tutta la sua passione, ha gettato le solide fondamenta dell'applicazione del Sistema. Egli «capisce che il Sistema di Stanislavskij è prima di tutto una cultura della professione, la sua giustificazione etica»<sup>8</sup>.

Ciò rende la figura di Suler indispensabile nell'esegesi del Sistema di Stanislavskij, il quale anni dopo scriverà in *Suler*:

Abbiamo lavorato con Suler presso a poco per dieci anni. Abbiamo realizzato *Il dramma della vita*, *La vita dell'uomo*, *L'uccellino azzurro*, *Amleto*. A prima vista non è tanto, ma se prendiamo in considerazione il fatto che ciascuna di queste messe in scena era una cima raggiunta sulla strada della ricerca dei fondamenti creativi su cui in seguito si è costruito il cosiddetto Sistema, bisogna ammettere che Suler ha lavorato tantissimo<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Boris Zingerman, *Beszennie uroki Stanislavskogo* (Le preziose lezioni di Stanislavskij), Moskva, STDRSFSR, 1987, p. 583.

<sup>8</sup> Andrej Sergevič Polamiscev, *Szeniceskoe dejstvie. Trud aktëra* (L'azione scenica. Il lavoro dell'attore), Moskva-Leningrad, Sov. Rossija, 1966, p. 56.

<sup>9</sup> In *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit., p. 550. L'articolo di Stanislavskij Su-

1905/1906-1908

Nel 1900, quando incontra il Teatro d'Arte in Crimea, Suler ha interessi più urgenti di quelli artistici. Solo tra il 1905 e il 1906, quando, dopo una profonda crisi spirituale, decide di tornare al teatro, suo «primo amore» risalente all'infanzia, si avvicina a Stanislavskij.

Prima di prendere questa decisione non facile, Suler, bravo musicista e conoscitore della musica, insieme al compositore e musicista Il'ja Sac, mette in scena in qualità di regista *Evgenij Onegin* di Čajkovskij. Lo spettacolo, di grande successo, gli vale una prestigiosa proposta di lavoro presso il Bol'šoj, ma per lavorare nel teatro dell'Imperatore è necessario ottenere un certificato di lealtà verso il governo e lo Zar che Suler non avrà mai. Il successo dell'*Onegin* e la nomina al Bol'šoj rafforzeranno in Suler la consapevolezza del suo legame con il teatro: inizia una frequentazione fra Suler e Stanislavskij, che lo invita a seguire le prove. Ciò serve a Stanislavskij per capire in modo più approfondito il vero interesse di Suler per il teatro, decifrare la sua natura, studiarlo. Grazie al suo intuito, Stanislavskij capisce lo straordinario talento teatrale di Suler, e fa di tutto per coinvolgerlo.

Dopo la chiusura del Teatro-Studio sulla Povarskaja, nel maggio del 1906 Stanislavskij decide di organizzare a casa sua riunioni con «persone interessate a nuove strade»<sup>10</sup> nell'arte. Fra gli altri Suler, invitato poi, in ottobre, presso il Teatro d'Arte, per lavorare ne *Il dramma della vita* di Knut Hamsun. Per Stanislavskij è la prima esperienza di applicazione pratica della ricerca dello stato d'animo creativo, e l'atmosfera dentro il teatro diventa insopportabile. Si aggravano anche i rapporti fra lui e Nemirovič-Dančenko, e la presenza di Suleržickij, secondo Nemirovič, è il segno che Stanislavskij non lo prende più in considerazione.

Nel 1907 Suleržickij diventa ufficialmente regista del Teatro d'Arte, e insieme a Stanislavskij realizza *Il dramma della vita* e *La vita dell'uomo* (di L. Andreev). Suler si getta nell'impresa a capofitto: crede che il simbolismo possa approfondire «l'arte della reviviscenza».

*ler* fu pubblicato per la prima volta in «Ezegodnik MXT» (Annuario del Teatro d'Arte), nel 1944. Il manoscritto è conservato al Museo del Teatro d'Arte (n. 11344).

<sup>10</sup> Irina Nikolaevna Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo* (Vita e opere di K.S. Stanislavskij), Moskva, Moskovskij Hudožestvennyj teatr, 2003, vol. II, p. 30.

Suleržickij sostiene moralmente Stanislavskij quando i conservatori cominciano a minare la fiducia del grande regista nel significato e nella forza costruttiva della nuova dottrina teatrale. Suleržickij diventa il suo sostegno, il suo segretario particolare che appunta ciò che è necessario per il nuovo Sistema [...] <sup>11</sup>.

Durante la prove, quando non è occupato personalmente, Suler comincia a prendere appunti, a raccogliere materiale per un libro sul Sistema ideato da Stanislavskij, fissandone il processo lavorativo.

Non esiste ancora «la linea delle semplici azioni fisiche» <sup>12</sup>, non c'è ancora il Primo Studio, e Stanislavskij, con mille perplessità e una faticosa ricerca dei termini appropriati, si accinge ad affrontare *szeničeskoe dejstvie* (l'azione scenica).

Suleržickij, con attenzione, annota i consigli e i suggerimenti di Stanislavskij agli attori. Di solito si concentra sulle citazioni brevi, a volte tratta le frasi del Maestro come aforismi. I brevi dialoghi, i racconti, i ragionamenti di Stanislavskij: tramite il suo diario, Suler ricostruisce l'atmosfera lavorativa delle prove, immortalando uno Stanislavskij passionale e tenace che cerca la perfezione partecipando attivamente, mostrando il gesto, la linea psicologica del personaggio.

Nonostante la scarsa esperienza teatrale, Suler brucia le tappe: con incredibile velocità non si limita più a prendere appunti, e – quando, nel 1908, Stanislavskij comincia a lavorare all'*Uccellino azzurro* di Maeterlinck – assurge al ruolo di regista tout court, mostrando a tutti il suo incredibile dono di «sentire» gli attori, di riconoscere la loro natura creativa. Dirà Stanislavskij:

La professione del regista è molto difficile perché deve riunire in sé molti aspetti. Il regista è un esteta, un poeta, uno psicologo, un letterato, un pittore [...] L]a natura di Suler era ricca e piena di sfaccettature e lui era un pittore, un cantante, un attore [...]. Sentiva in modo superbo la plasticità del corpo, capiva il ballo, si interessava alla filosofia. Amava la psicologia [...]. Aggiungete a questo il gusto artistico squisito, grande temperamento,

<sup>11</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy* (Articoli. Lettere. Discorsi. Conversazioni), Moskva, Iskusstvo, 1968, 2 voll: vol. I, p. 294-295.

<sup>12</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Rabota aktëra nad soboj* (Il lavoro dell'attore su se stesso), Sankt Peterburg, Praim-Evroznak, 2008, p. 222 (in italiano: *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Bari, Editori Laterza, 1994, p. 143).

l'incredibile capacità di lavorare, e capirete perché Suler con tale velocità è diventato un grande regista, un uomo di teatro<sup>13</sup>.

Le prime prove e il lavoro con gli attori: questo il compito di Suleržickij, che, con cura e fantasia, organizza ogni incontro.

Gli attori adorano lavorare con lui: le prove sono una festa. Suler raccoglie ogni proposta scenica interessante, la elabora e la sa riproporre agli attori, spesso ignari di ciò che hanno fatto in scena, in modo più articolato, più fantasioso. Egli sblocca la volontà creativa degli attori senza forzarli, proponendo un percorso fatto di gioco, aiutando ognuno di loro a trovare «la verità della passione»<sup>14</sup> dei personaggi fantastici di Maeterlinck, felice ogni qual volta qualcuno trova qualcosa di interessante per la vita del personaggio.

Durante il lavoro Suler bruciava dentro [...] I migliori spettacoli per invenzione e originalità scenica del Teatro d'Arte, *Il dramma della vita, La vita dell'uomo, L'uccellino azzurro, l'Amleto*, erano spettacoli fatti da lui, ma il pubblico non lo sapeva. Chi sa, per esempio, che tutta l'illuminazione dell'*Uccellino azzurro*, tutti gli effetti luminosi dello spettacolo erano inventati da lui?<sup>15</sup>

Nel lavoro sull'*Uccellino*, Suleržickij comincia ad applicare i primi elementi del futuro Sistema.

Il debutto dell'*Oiseau bleu* avviene il 30 settembre del 1908: il grande successo della messa in scena porta Suleržickij in Francia nel 1911, al Teatro Réjane di Parigi: Suler, applaudito e lodato, resta però insoddisfatto del lavoro parigino e amareggiato verso se stesso.

Al Teatro d'Arte continua a seguire lo spettacolo correggendo errori, operando sostituzioni, ricordando agli interpreti – ancora e ancora – il vero significato del loro lavoro. Dopo la settantottesima rappresentazione, Suler lascia sul diario dello spettacolo un'annotazione che ha il peso di un vero e proprio saggio teorico dedicato al

<sup>13</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Sobranie socinenij v 8 tomah* (Raccolta completa delle opere in 8 volumi), Moskva, Iskusstvo, 1954-1961, vol. V, p. 245.

<sup>14</sup> Aleksandr Sergeevič Puskin, *O narodnoj drame i o «Marfe Posadnize» M.P. Pogodina* (Intorno al dramma popolare «Marfa Posadniza» di M.P. Pogodin), in Idem, *Socinenija Puskina: v 7 tomah* (Raccolta completa delle opere in 7 voll.), Sankt Peterburg, P.V. Annenkov, 1855-1857, vol. VI. Citato poi in Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Rabota aktëra*, cit., p. 74 (in italiano: *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 54).

<sup>15</sup> Lidija Ivanovna Dejkun citata in *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit., p. 603.

Sistema, riflettendo sulla missione dell'arte nella vita, sulla necessità di mettere in scena gli spettacoli teatrali, sull'indifferenza spirituale e umana degli attori:

Personalmente non sono tanto sicuro che l'esistenza del teatro sia una necessità così indiscutibile. [...] Vi siete mai chiesti cosa vuol dire la messa in scena di uno spettacolo teatrale come *L'uccellino azzurro*? Vi siete mai chiesti quanta tensione provochino i registi, [...] quanto lavoro, a volte addirittura quanta violenza, quanta ferocia da parte dei registi sopportino le persone che creano lo spettacolo dietro le quinte? Le persone che creano con i colori, con le stoffe, in generale si occupano della realizzazione pratica dello spettacolo. Questa gente lavora di notte, in officine non riscaldate [...], i tecnici perdono la vista [...]. Certo, noi paghiamo gli operai. Ma non voglio parlare di questo. È lampante solo una cosa, che nessuno di noi, di sua spontanea volontà, cambierebbe il proprio posto con il loro. Quindi, se noi approfittiamo di questa ingiustizia, dobbiamo almeno avere una sorta di giustificazione etica. La giustificazione che ha ogni grande artista che si dia veramente all'arte. Altrimenti quello che facciamo è un teatro come bottega [...] A che serve tutto questo? Dov'è la vita? Come si fa a salvarla, a farla tornare nello spettacolo?<sup>16</sup>

#### Commenta Stanislavskij:

Ciò che ha scritto Lev Antonovič [Suleržickij] meravigliosamente esprime la sostanza delle mie sofferenze e delle mie paure. [...] Curioso che da nessuna parte Suleržickij parli di mancanza di disciplina o d'interesse da parte degli attori. Viceversa, questo aspetto funziona molto bene. Quindi, ci sono altre cause che disturbano il nostro lavoro creativo. Esiste il teatro come bottega (il teatro di rappresentazione), ma c'è un altro teatro – il teatro di reviviscenza. Mai, non solo gli attori del Teatro d'Arte, ma in generale gli attori russi, sapranno essere bravi attori del teatro come bottega. Per farlo bisogna essere attori occidentali. Noi russi e la nostra arte siamo fondati sull'arte della reviviscenza<sup>17</sup>.

Il lavoro sull'*Uccellino* segna anche un'altra tappa importante nella vita di Suler: è il periodo in cui inizia la sua attività pedagogica.

Nel ricordarlo Stanislavskij afferma che

<sup>16</sup> Annotazione di Suleržickij nel *Žurnal spektaklej* (Registro degli spettacoli) del 20 febbraio 1909, Museo del MHAT, n. 185. Per la prima volta è stata pubblicata in «Ezegodnik MHT» (Annuario del Teatro d'Arte), 1944, pp. 324-328.

<sup>17</sup> Annotazione di Stanislavskij nel *Žurnal spektaklej*, in risposta a quella di Suler, 20 febbraio 1909. Museo del MHAT, n. 185.

Suler era un grande pedagogo. Lui meglio di me sapeva spiegare agli attori quello che mi suggeriva la mia esperienza artistica. Suler amava la gioventù ed egli stesso aveva un animo giovane. Sapeva parlare con gli allievi senza spaventarli con termini scientifici così pericolosi nell'arte<sup>18</sup>.

### *La scuola di Adašev*

Alla scuola di Aleksandr Adašev<sup>19</sup>, Suler trasmette i principi delle ricerche di Stanislavskij, parla dei nuovi metodi per formare, ma soprattutto educare, gli attori, spiega come si lavora con il testo, con il personaggio. È il periodo in cui Suler fa i suoi primi esperimenti, inventa i primi esercizi: «distrugge» la recitazione sopra le righe, la convinzione che bisogna recitare «con la pancia», i cliché. Educa gli allievi al gusto artistico spiegando loro che la reviviscenza non è un atteggiamento passivo, ma un'azione: «in scena bisogna agire. L'azione è il fondamento dell'arte drammatica, dell'arte della recitazione»<sup>20</sup>.

Ma che significa per un attore «agire naturalmente» in scena? È una delle domande più complicate e contorte che il Sistema si propone di risolvere, e Suleržickij perviene a una formula nuova: *Io sono*<sup>21</sup>.

Il suo metodo di insegnare cambia in continuazione, le lezioni non si assomigliano fra di loro: con grande facilità passa da lezioni «serie» a lezioni fatte di improvvisazioni divertenti, legate alla caratterizzazione di personaggi presi dalla vita reale, per sviluppare negli allievi il senso della verità e dell'ingenuità, la creatività e l'intuizione. Lavora con gli allievi dappertutto, anche per strada, dove una passeggiata si trasforma nell'esercizio per «la memoria dei cinque sensi». Suler trasmette agli allievi l'idea di un training continuo che può essere praticato dappertutto e in qualsiasi circostanza, tanto da diventare un'abitudine di vita, una necessità. Fa capire agli allievi che se non ci sono mezzi certi per influenzare il subcosciente, ci sono percorsi che conducono a esso: Stanislavskij li chiama «training e addestramento».

<sup>18</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Sobranie socinenij*, cit., vol. V, p. 184.

<sup>19</sup> Aleksandr Ivanovič Adašev (pseudonimo di Platonov, 1861-1934): attore e pedagogo, al MHT dal 1898 al 1913.

<sup>20</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Rabota aktëra*, cit., p. 58.

<sup>21</sup> Chrisanf Nikolaevič Chersonskij, *Vachtangov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1940, p. 68.

Uomo modesto, generalmente silenzioso, durante le lezioni Suler è energico, deciso, severo, come si evince dai ricordi dei suoi allievi:

Un'ora prima della lezione di Suler dovevamo cominciare a concentrarci pensando al lavoro che ci aspettava durante l'incontro. [...] E]sigeva che non disperdessimo l'energia creativa, non chiacchierassimo durante la preparazione per la lezione, non ci agitassimo senza senso. Dovevamo metterci distesi sulle panchine che stavano nell'aula per rilassarci in silenzio<sup>22</sup>.

Una volta Vachtangov aveva deciso di fare un *étude*-improvvisazione [...] L'improvvisazione era una totale confusione. [...] Dopo la fine dell'esperimento Suleržickij non gli ha permesso di lasciare la pedana e ha chiesto di rifare tutto da capo. Alla fine dell'esercizio ha detto: «Non riuscite a farla perché il vostro scopo finale è stupire me. Rifatela ancora una volta. Non vi farò andar via finché non capirete il vostro errore». Vachtangov si è concentrato per un minuto e alla fine ha fatto un *étude* straordinario<sup>23</sup>.

Suleržickij pretende dai suoi allievi improvvisazioni basate soprattutto sulla ricerca interiore della reviviscenza espressa in modo semplice e naturale, e non una dimostrazione di temperamento teatrale; avvicina i suoi allievi a una frontiera invisibile e ancora sconosciuta della professione dell'attore: «il realismo interiore, spirituale»<sup>24</sup>.

Gli obiettivi sono: rendere gli attori «ingenui», aperti spiritualmente nell'animo e disposti ad accettare qualsiasi gioco fino in fondo come sanno fare solo i bambini; trovare la giustificazione interiore per qualsiasi compito.

Suler «protegge» i suoi allievi dalle «parti da eroi tragici» mettendo in scena vaudeville che con i loro facili intrecci drammatici aiutino i giovani, senza un impegno eccessivo, a capire la linea d'azione dei personaggi, applicando nella recitazione tutti gli elementi essenziali e originali della nozione stanislavskiana di stato d'animo creativo.

<sup>22</sup> Lidija Ivanovna Dejkun citata in *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit., p. 604.

<sup>23</sup> Chrišanf Nikolaevič Chersonskij, *Vachtangov*, cit., p. 58.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 69.

## 1909-1912. L'«Amleto»

Suleržickij ha tradotto in realtà le aspirazioni registiche di Craig.

(V.E. MEJERCHOL'D, *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*)

L'*Amleto* è stato l'ultimo spettacolo che Suler ha realizzato come regista sul palcoscenico del Teatro d'Arte.

Tra il 1909 e il 1911 gran parte dell'energia di Suleržickij è assorbita dai compiti preparatori per la messa in scena dell'*Amleto* di Gordon Craig.

Dello spettacolo si è già lungamente dibattuto in Italia, dedicando ampio spazio sia alla valutazione critica della messa in scena moscovita che alla personalità del regista inglese<sup>25</sup>. Ci concentreremo dunque, solo sulle attività di Suleržickij-regista, per sottolineare l'importanza del suo contributo, e la sua negata (da Craig) centralità nella messinscena.

Suler è la persona con cui Craig, senza dubbio, lega di più: intermediario nei rapporti con l'amministrazione del Teatro d'Arte, interprete, guida turistica, egli prova con gli attori, annota le riflessioni di Craig e le prove di Stanislavskij, e spiega, inoltre, a tutti coloro che collaborano alla realizzazione dello spettacolo le idee di Craig, che cambiano in continuazione.

Straordinario conoscitore degli aspetti tecnici del teatro, Suleržickij realizza tutte le fantasie di Craig. È una fatica enorme: fa gli schizzi dei copricapo, cerca gli ornamenti, raccoglie un ricco campionario di stoffe e di ricami, rivede decine e decine di diversi tipi di broccato per i costumi del re e della regina, traduce ad attori e tecnici le osservazioni di Craig. Stanislavskij, il 31 ottobre del 1911, scrive nel protocollo delle prove: «È necessario liberare Suleržickij da qualsiasi lavoro tecnico. Egli deve concentrarsi esclusivamente sulla regia, sul montaggio degli *screens* e sull'illuminazione»<sup>26</sup>.

Il montaggio degli *screens* e l'illuminazione sono la parte più importante della regia di Craig, il quale ha delle «visioni»: per «tradurle» nella pratica servono il talento e la tenacia di Suleržickij, alleato e sostenitore convinto del simbolismo di Craig.

<sup>25</sup> Cfr. Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni Editore, 1967 (2ª edizione 2001), e Lawrence Senelik, *Gordon Craig's Moscow «Hamlet»: A Reconstruction (Contributions in Drama and Theatre Studies)*, Westport (CT), Greenwood Press, 1982.

<sup>26</sup> Diario delle prove dell'*Amleto* del 31 ottobre 1911, Museo del MHAT. Archivio di K.S., n. 911.

Accettando con gioia i principi del teatro «stilizzato», come lo definisce Mejerchol'd, Suler va oltre: nel teatro simbolista, prima di tutto, egli vede una delle tante forme del teatro realistico, ma in un grado più alto che permette agli attori di approfondire la verità della loro arte.

Suler è il «ponte» fra la concezione radicalmente metafisica di Craig e quella di Stanislavskij, con i suoi invalicabili e intransigenti assunti umanistico-idealistici di chi nel teatro vede l'ambito privilegiato della «verità delle passioni».

Egli comprende che, per l'idea scenica di Craig, serve un attore nuovo, capace, se «messo da solo all'interno di un enorme e vuoto spazio, di diventare l'unico oggetto, l'unico centro dell'attenzione del pubblico»<sup>27</sup>.

Nel 1909, in occasione delle prove dell'*Amleto*, Suleržickij e Stanislavskij cominciano a lavorare sul Sistema con il gruppo di attori del MHT<sup>28</sup>. In tutto si fanno più di centocinquanta prove a tavolino, il testo viene analizzato dettagliatamente, ogni azione fisica viene rivista e studiata secondo il Sistema: Suler insegna agli attori le tecniche di rilassamento, dimostrando il rapporto fra il controllo della respirazione e la tensione del corpo, e sperimenta gli esercizi sui cerchi d'attenzione. Le prove sono pesanti, gli attori nervosi e stanchi.

Nel 1910 Stanislavskij si ammala di tifo e il lavoro sull'*Amleto* si interrompe.

Nel 1911, Suler, come si è detto, è a Parigi, impegnato con *L'uccellino azzurro*: al ritorno dalla Francia comincia l'ultimo, travagliato, periodo di lavoro sulla messinscena dell'*Amleto*, che debutta l'8 gennaio del 1912, «regalando» a Suler una conclusione spiacevole e penosa: Craig lo accusa di essere il principale responsabile dell'insuccesso della messa in scena, definendolo l'*assassino* del suo *Amleto*, e pretende che il nome di Suleržickij non figuri sui manifesti dello spettacolo.

Dopo lunghe discussioni, il nome viene comunque aggiunto sui programmi.

<sup>27</sup> Leopol'd Antonovič Suleržickij, *O vsaimootnoshenijah aktera i rezissera* (Sul rapporto tra l'attore e il regista), intervento del 25 ottobre 1909 in occasione di una conferenza al Museo Politecnico di Mosca, ora in *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit., p. 322. Il manoscritto è conservato al Museo del MHAT (n. 8308/2).

<sup>28</sup> MHT sta per Teatro d'Arte di Mosca; la sigla viene adottata nel febbraio del 1901 (nel 14 [27] ottobre 1898 era invece Teatro Popolare d'Arte di Mosca). Dal 7 dicembre 1919 lo Stato riconosce il Teatro come «Accademico», e la sigla diventa MHAT.

### Suleržickij scrive a Stanislavskij:

Craig non ha voluto il mio nome sul manifesto dopo due anni di lavoro faticosissimo... ciò per me è una sorpresa inaspettata. Sono sorpreso. Ma non sono offeso.

Non sono offeso nemmeno con voi [...] la vita è breve e i casi come questo sono rari [...] non vi preoccupate, dunque, tutto procede come prima<sup>29</sup>.

Tutto sommato, dopo «l'incidente» con Craig, forse Suleržickij – che non ha mai abbandonato il sogno di una terra sua dove vivere e lavorare – sarebbe andato via dal MHT, ma la nascita del Primo Studio cambia i suoi piani.

### 1912: *Primo Studio*

Non sarebbe possibile in poche pagine ripercorrere il tortuoso cammino di Stanislavskij verso la realizzazione di uno Studio di ricerca tra il 1905 e il 1912, anno in cui il Primo Studio del Teatro d'Arte comincia ufficialmente la sua attività. Suleržickij, secondo Stanislavskij, non può occuparsi di *questa nera fatica*<sup>30</sup>, perché la sua salute non glielo permette, ma il destino vuole che proprio gli allievi di Suler, quelli della scuola di Adašev, diventino il nucleo del Primo Studio. Sono proprio gli allievi di Suler a rendere possibile la realizzazione pratica del sogno di Stanislavskij.

Nell'agosto del 1911, Stanislavskij scrive alla moglie: «gli allievi di Suleržickij, capeggiati da Vachtangov, sono andati in tournée [...] Hanno sconvolto tutti. Successo straordinario»<sup>31</sup>.

Vachtangov, Birman, Dejkun formano un gruppo di lavoro che in ogni momento libero dalle prove continua a lavorare sul Sistema, o, come lo chiamano all'epoca, sul «metodo» di Stanislavskij. I loro incontri a casa del compagno di studi, Afonin, vengono molto presto scoperti da Suleržickij, che appoggia l'iniziativa, divenendo l'anima di questo movimento «clandestino». Suleržickij mette Stanislavskij al corrente degli esperimenti dei suoi allievi e gli presenta Vachtangov...

<sup>29</sup> Lettera del 23 dicembre 1911, Museo del MHAT (n. 10589/1). Cfr. Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, cit.

<sup>30</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Sobranie socinenij*, cit., vol. VII, pp. 470-474.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 531

Il primo spettacolo del Primo Studio è *Il naufragio della speranza*. Il lavoro preliminare lo fa Boleslavskij, ma il regista che prepara lo spettacolo è Suleržickij.

Racconta Dikij:

Mi ricordo che durante le prove della *Speranza* Suler era molto attento con Boleslavskij. Usava molto tatto per non disturbare il suo amor proprio giovanile. Ma il metodo di lavoro di Suler era proprio questo: una forma di regia non invasiva nell'ambito della regia degli altri. Suler non era un regista nel senso comune della parola, anche se ha cominciato la sua «vita nell'arte» proprio nell'epoca della ricerca ossessiva della forma teatrale. Egli influenzava il lavoro sullo spettacolo tramite un «suggerimento» spirituale, attraverso una serie di incontri-conversazioni durante i quali si chiarivano i personaggi ma anche l'intero spettacolo. Non erano incontri «letterari» bensì teatrali, attivi, in cui egli mostrava agli attori ciò di cui parlava<sup>32</sup>.

Lo Studio è fondato da Stanislavskij, Suleržickij e Vachtangov. All'inizio anche Mardžanov<sup>33</sup> partecipa agli incontri con gli allievi, ma alla fine lo Studio diventa la «creatura» di Suleržickij.

Ancora Dikij:

Dopo aver fondato lo Studio, Stanislavskij [...] non poteva dedicarsi completamente. Per Suleržickij, invece, lo Studio era il più grande amore e quasi da subito egli divenne l'unico responsabile delle attività, lasciando a Stanislavskij [...] illimitato potere di «veto» artistico. [...] Qualcuno si opporrà dicendo che non si può trascurare il nome di Vachtangov parlando delle personalità che hanno condizionato e diretto il giovane Studio. Che non si può limitare l'elenco ai soli nomi di Stanislavskij e Suleržickij per il primo periodo, e di Michail Čechov per il secondo. È una questione molto complicata [...].

Secondo Stanislavskij, Suler si è innamorato dello Studio perché vi poteva realizzare alcuni degli scopi più importanti della sua vita: avvicinare le persone, combattere la volgarità, la violenza e l'ingiustizia.

Ma forse c'è anche un'altra ragione. Nel 1910 Suler scrive a Gor'kij: «I signori medici mi hanno dato, approssimativamente si in-

<sup>32</sup> Aleksej Dikij, *Povest' o teatral'noj junosti*, cit., pp. 213-214.

<sup>33</sup> Konstantin Mardžanov (Kote Mardžanišvili, 1872-1933): grande regista e attore georgiano. Dal 1910 al 1913 ha lavorato al MHT.

tende, solo cinque anni di vita, dopo di che dovrò prepararmi per una lunga partenza...»<sup>34</sup>.

È forse proprio la consapevolezza di una fine imminente a far sì che lo Studio diventi il suo ultimo amore, il suo testamento spirituale.

La sua fine coincideva con la fine di un'epoca, culturalmente parlando, ma sarebbe ingenuo credere che la delusione e la crisi spirituale di Suleržickij dopo il sangue e il soffocamento della Prima Rivoluzione russa, o il suo «conflitto» con il POSDR (il Partito Operaio Socialdemocratico Russo) avrebbero potuto far presagire a Suler i cambiamenti storici e sociali verso i quali precipitava la Russia. È chiaro che, nemmeno nei suoi sogni più terrificanti, Suler potesse immaginare le torture e la fucilazione del «geniale e intelligentissimo»<sup>35</sup> Mejerchol'd, l'esilio forzato di Michail Čechov, la follia di Tairov, la clausura spirituale di Stanislavskij; ma, da uomo di talento che «sente» la propria epoca, Suler ha la quasi matematica certezza che non solo gli uomini sono mortali, ma anche le civiltà, e intuisce che il suo «bellissimo compassionevole secolo dalla schiena spezzata»<sup>36</sup> è sospeso nel vuoto degli anni sgomenti e sta per affondare. A differenza di Mejerchol'd ed Evreinov, ma anche di Nemirovič, egli non entra in polemica sulla necessità di cercare strade nuove nel teatro, si «limita» piuttosto a raccogliere e a catalogare tutto ciò che per lui è più caro, più prezioso. Come un navigatore in difficoltà che getta nelle acque dell'oceano una bottiglia sigillata, sperando che in futuro qualcuno la trovi, allo stesso modo Suler si dedica a plasmare le persone educandole ai valori dello spirito, per far crescere sulle fondamenta del teatro quella straordinaria utopia umana sognata dai grandi della cultura russa.

Ricorda la Birman:

Suler si metteva addosso il suo solito completo e la sua solita maschera da allegrotto, e molti credevano o facevano finta di credere che quella maschera fosse la vera essenza di Suler. Io non l'ho mai creduto. Sono sicura che Suler, dentro di sé, portava un dolore, una sofferenza che non voleva mostrare agli altri (a volte neanche a se stesso). [...] Molto raramente si per-

<sup>34</sup> Lettera di Suleržickij a Gor'kij, settembre-ottobre 1910. Le lettere di Suleržickij a Gor'kij fanno parte dell'archivio di Gor'kij; appaiono per la prima volta nel 1961 nella rivista «Novyj mir», n. 6.

<sup>35</sup> Leopold' Antonovič Suleržickij, *O vsaimootnosbenijah aktera i rezissera*, cit., p. 322.

<sup>36</sup> Osip Emil'evič Mandel'stam, *Vek* (Il secolo), poesia del 1922, Leningrad, Sov. pisatel', 1973, p. 78.

metteva «una vacanza» dalla concentrazione con cui viveva e pensava, e allora «si dava» il permesso di riposare. Chiudeva gli occhi e sembrava che dormisse. Il suo viso, in questi momenti, diventava pallido e grigio... Egli sapeva già che i suoi giorni erano contati, ed è proprio per questo che sono sicura che quando restava solo pensava a noi. Ci tirava su come se noi fossimo il prolungamento della sua vita, come se potesse continuare a vivere tramite il ricordo che avremmo avuto di lui<sup>37</sup>.

Tutto è speciale nel Primo Studio di Suler: il suo rapporto con gli allievi, i ritmi di lavoro, quell'atmosfera da «monastero» che trasforma lo Studio da unità produttiva in «cantiere» di ricerca, e il cui spazio è una grande camera adattata ad anfiteatro, senza alcun palcoscenico, senza alcuna linea che separi l'attore dal pubblico, in cui basta un passo, un gesto sbagliato, e lo spettatore percepisce il falso. Non ci sono quasi scenografie, solo muri, soffitto, tela grossa, tutto ciò che è necessario per formare un attore nuovo, l'attore di cui Suleržickij parlava e sognava già nel 1909.

Ma cosa succede nello Studio all'atto pratico?

Stanislavskij mette davanti a Suler e ai suoi allievi due compiti importanti da raggiungere: 1) elaborare il metodo (la scienza della recitazione); 2) creare l'attore nuovo in un gruppo di lavoro di tipo nuovo.

E Suler diventa il traduttore, il portatore delle idee di Stanislavskij.

In un passaggio de *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Torzov indica a Rachmanov ciò che bisogna approfondire durante le lezioni di training, fornendo indicazioni di massima che Rachmanov traduce in esercizi. Si parla di tensione e distensione muscolare. Ecco ciò che Blok (il poeta, deluso da Mejerchol'd, si è avvicinato al MHT e allo Studio) scrive nel suo diario<sup>38</sup>, dopo aver assistito allo spettacolo dello Studio *Il naufragio della speranza*: «È una vera goduria! Riporta ai vecchi tempi del Teatro d'Arte [...] Il pubblico piange. Tutti gli attori recitano con i muscoli rilassati, sono costantemente nel cerchio, raramente perdono il personaggio».

Ancora Blok:

<sup>37</sup> Serafima Germanovna Birman, *Put' aktrisy* (Il cammino di un'attrice), Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 111.

<sup>38</sup> Aleksandr Aleksandrovič Blok, *Sobranie socinenij v 8 tomah* (Raccolta completa delle opere in 8 volumi), Moskva, Hudozestvennaja literatura, 1952, vol. VII, p. 246.

I primi tre passi che fanno gli attori dello Studio: si abituaano alla libertà dei movimenti, a riconoscere se stessi in scena; se prendi l'attore per mano e, prima della sua entrata in scena, gli chiedi di moltiplicare 35 per 7, prima di tutto lui si rilasserà, libererà i muscoli e solo dopo comincerà l'operazione matematica nella sua mente. Tutta la nostra energia di solito viene consumata negli atteggiamenti esteriori, ed è proprio questo che siamo soliti chiamare «stato d'attore» in scena. [...] Significa: rilassare la tensione esteriore, trasportare l'energia dentro; senso di «libertà» [...] Non perdere di vista, però, che la sensazione di libertà richiede un continuo possesso della propria volontà; una necessità di indirizzare la volontà sull'azione [...]. Si abituaano a essere nel «cerchio creativo»: concentrazione dell'energia dentro se stessi senza disperdere l'attenzione, non distrarre gli altri, non pensare al pubblico (non guardare e non sentire la sala), sentirsi dentro il personaggio. «Emanazione di raggi» – sentire il partner, sapersi far coinvolgere dal partner e viceversa. Le tre tappe servono per abituare gli attori al nuovo stato d'animo creativo in scena. Sono gli esercizi di volontà<sup>39</sup>.

Il 21 settembre del 1914 Suleržickij scrive:

io so che K.S. sogna che un giorno tutta la compagnia del Teatro d'Arte si dedicherà, almeno per una mezz'ora al giorno, diciamo prima o dopo le prove, a fare gli esercizi sul Sistema a mo' dei cantanti che tutti i giorni fanno i vocalizzi [...] Gli esercizi devono essere: per la distensione muscolare, per entrare nel cerchio creativo, per la giustificazione interiore, per sviluppare la capacità di sollecitare l'emotività, [...] per trovare dentro di sé l'«Io sono», [...] tutti gli esercizi serviranno, alla fine, per arrivare a sollecitare dentro gli attori uno stato di attività lavorativa ecc. Inoltre tutti questi compiti devono essere divertenti, coinvolgenti, devono incuriosire la volontà degli attori [...] non si può nulla ordinare alla volontà creativa, si può solo incuriosirla<sup>40</sup>.

Suler aiuta gli attori suggerendo cosa bisogna fare, ma soprattutto cosa bisogna volere in scena, creando da semplici esercizi piccole opere d'arte, come nel ricordo della Dejkun:

Mi ricordo una volta, dopo le prove, io e Vachtangov siamo usciti per strada. Suler piano piano ha sussurrato qualcosa all'orecchio di Vachtangov

<sup>39</sup> Aleksandr Aleksandrovič Blok, *Sobranie socinenij v 8 tomah* (Raccolta completa delle opere in 8 volumi), Leningrado, Goslitizdat, 1963, vol. VII, p. 241.

<sup>40</sup> Diario di Suleržickij; dal 1912 al 1916 Suleržickij tenne dei diari, scomparsi dopo la morte. Alcuni frammenti di essi sono conservati al Museo del Teatro d'Arte, nell'Archivio Suleržickij (n. 9284/1). Per la prima volta parte di essi è stata pubblicata nella rivista «Vestnik teatra», n. 6-7, 1919.

e all'improvviso accanto a me stavano due uomini assolutamente ubriachi: Zenja cercava di chiedere scusa a Suler, il quale stava silenzioso e con ostilità da ubriaco tentava di prenderlo a pugni. [...] Si è avvicinato un poliziotto ed ecco il primo compito: per non rovinare «l'esercizio» dovevo convincere il poliziotto a lasciarli stare, che tutto era sotto controllo e che non era necessario portarli in commissariato. Ho dovuto faticare tirando fuori un'invenzione incredibile, una forza emotiva, per rendere la mia giustificazione credibile, una capacità di agire sul partner – che in questo caso era il poliziotto. [...] Era uno dei mille esercizi che Suler ci proponeva per tenerci continuamente nello stato d'animo creativo<sup>41</sup>.

Sono gli anni in cui il Teatro d'Arte cerca di capire il ruolo dell'intuizione nella creatività di un attore, e in cui «Suler formul[a] precisamente il pericolo racchiuso nello psicologismo eccessivamente approfondito»<sup>42</sup>.

Uno dei meriti del Sistema di Stanislavskij che Suler difende è proprio questo: il processo creativo razionale senza ragionamenti falsamente intellettuali; quindi incoraggia gli allievi del Primo Studio a «scoprire» il Sistema attivamente, creando personalmente gli esercizi e proponendo esperimenti e innovazioni. Egli «anteponeva un lavoro registico-pedagogico all'immediata composizione dello spettacolo»<sup>43</sup>.

Il «supercompito» di Suler insegnante è quello di aiutare il processo di «autoformazione» dei suoi giovani allievi, la loro indipendenza creativa.

Qualche esempio di esercizi provati allo Studio:

L'azione scenica: Sedersi in scena.  
 Sedersi per nascondersi;  
 per non essere trovato;  
 per curiosare attraverso le finestre su quanto succede nelle case di fronte;  
 per guardare come corrono le nuvole in cielo;  
 per aspettare in fila la visita medica, osservare un malato o un bambino che dorme;  
 per fumare un buon sigaro;  
 per leggere un libro, un giornale, o semplicemente per tagliarsi le unghie;

<sup>41</sup> Lidija Ivanovna Dejkun citata in *Sbornik*, a cura di E.I. Poljakova, cit., p. 602.

<sup>42</sup> Pavel Aleksandrovič Markov, *Pervaja Studia*, in *Pravda teatra, v 4 tomab* (Verità del teatro, in 4 volumi), Moskva, VTO, 1950, vol. II, p. 173.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

per osservare che succede intorno;  
 per convincere qualcuno di qualcosa;  
 per una conversazione importante di lavoro;  
 per corteggiare qualcuno.

L'azione scenica: Aspettare.

Io aspetto. Che significa aspettare? Chi aspetto? Mia moglie, un mio amico, un bambino? Se sono a casa la mia attesa può essere: aspetto delle persone. Sono in ritardo. È successo qualcosa? Io dove sono? In città o in campagna? Se sono in campagna forse c'è un bosco che devono attraversare tornando da una stazione ferroviaria, da un duello? Forse tornano da una gita in mare durante la tempesta? Questo non è un *étude* e non serve camminare avanti e indietro per la stanza. Questo è un esercizio. L'attore sta seduto o sta in piedi e aspetta. L'azione esteriore è minima. Tutto si basa sull'azione interiore. [...] su che cosa quindi si basa questo esercizio? Sulle visioni interiori, sul monologo interiore.

Ma se tutto questo succedesse durante il giorno;  
 di notte; di mattina quando sorge il sole;  
 al tramonto;  
 e se fosse inverno;  
 e se fosse primavera e la neve comincia già a sciogliersi;  
 e se fosse estate e piove;  
 o se tutto ciò succede non adesso,  
 ma nel XVIII secolo;  
 nel Medioevo [...] <sup>44</sup>.

Severo ed esigente, Suler sa anche far divertire gli allievi, allentare le tensioni, rendere l'aria delle prove leggera.

Egli sa che il primo ostacolo sulla strada dei giovani attori dello Studio sarà, ancora una volta, la teatralità convenzionale, tutto ciò che crea quel tipo di atteggiamento «da attori» impedendo al vero sentimento di uscire fuori. Suleržickij capisce che bisogna operare sull'animo umano, sull'idealismo. Questo è il senso profondo delle lettere «moralì» lasciate in dotazione dal maestro Suleržickij agli allievi, quelle che a un occhio poco attento sembra nulla abbiano a che fare col teatro: sono un altro modo di esercitarsi sul Sistema. Mentre Suler cerca con gli allievi di capire il Sistema, contemporaneamente lo nutre con le loro sperimentazioni, con la vita stessa, per frapporre quell'intercapedine indispensabile fra il lavoro di un attore e l'esibi-

<sup>44</sup> Albert Grigorievič Burov, *Akterskij trening* (Training dell'attore), Moskva, Sovetskaja Rossija, 1981, pp. 30-31. A.G. Burov (1935-2006) è stato attore, regista, autore e titolare della cattedra di recitazione della Scuola Vachtangov di Mosca.

zionismo, fra la malattia di nervi e la natura nervosa e sensibile dell'attore, capace di percepire ogni più piccola sfumatura dei sentimenti umani.

Chi sono gli allievi dello Studio, volgari attori o artisti? Suler, «il personaggio che rimane più etico in ogni senso tra i grandi del Teatro d'Arte»<sup>45</sup>, lavorando con i suoi allievi, cerca con tutti i mezzi che ha a disposizione di interrompere il circolo vizioso «teatrale» in cui l'attore non vede, non sente, non agisce in scena, ma recita.

Lo spettacolo che definitivamente conquista tutta Mosca è certamente *Il grillo del focolare*. Il nome di Suleržickij non figura. L'adattamento scenico del racconto e la regia sono di Suškevič, ma senza Suleržickij questa messa in scena non sarebbe mai stata realizzata.

Lo scrittore N.A. Krašeninnikov ha scritto nelle sue memorie:

Mi viene in mente un episodio dello scorso anno, dopo la rappresentazione de *Il grillo del focolare*. Avevo chiesto a Suler: «Secondo voi come mai *Il grillo* ha così grande successo di pubblico?». Lui si è messo a ridere e ha risposto convinto: «Perché il testo è di Dickens!».

«Forse Dickens non c'entra niente?» continuavo io, non contento. «Forse è la presenza di Suleržickij che rende lo spettacolo così amato?». Lui mi fissava. I suoi occhi esprimevano grande stupore. No – piuttosto – paura.

«Ma che state dicendo? Ma per carità!» disse lui imbarazzato e se ne andò. Allontanandosi mi guardò ancora una volta. Come se volesse controllare la mia reazione. Voleva capire se il mio commento era solo uno scherzo<sup>46</sup>.

Suškevič, senza dubbio, è un regista di talento, l'ensemble degli attori è straordinario, paragonabile solo alla compagnia del Teatro d'Arte nelle sue prestazioni migliori, ma il cuore dello spettacolo risiede in due interpretazioni: quelle di Vachtangov e di Michail Čechov, preparati da Suleržickij.

Esiste un documento unico e complesso che trasmette l'atmosfera del Primo Studio diretto da Suler: un libro-diario con le annotazioni degli attori. Ve n'è una molto interessante di E. Vachtangov, in risposta a un compagno che accusa gli attori dello Studio di non rispecchiare lo spirito dell'epoca nel loro lavoro. È un'accusa che molti indirizzeranno anche a Suler dopo la sua morte, ma la nota di

<sup>45</sup> Evgenij Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione*, a cura di Fausto Malcovati, Pisa, Edizioni ETS, 2004, p. 28.

<sup>46</sup> Nikolaj Aleksandrovič Krašeninnikov, *Zametki pisatelja* (Appunti dello scrittore), «Rampa e zizn'», 25 dicembre 1916.

Vachtangov, scritta di passaggio e con un tono disinvolto, risponde con precisione a tutti i futuri oppositori di Suler e del Primo Studio:

Fammi capire, che significa «rispecchiare la grande epoca nel nostro teatro e nel nostro lavoro»? Vorresti dire che noi dobbiamo recitare una pièce che rispecchi il nostro tempo – in questo senso devo capire la grande epoca? [...] Vorresti dire che la nostra creatività dovrebbe avere in una determinata epoca uno scopo particolarmente grande? [...] Se una qualche epoca può essere caratterizzata da un'arte che va incontro all'animo stanco e sofferente dell'essere umano, il fatto stesso che abbiamo scelto *Il grillo* o *Il diluvio* dovrebbe essere considerato come la raffigurazione dell'epoca in cui viviamo<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Il libro del Primo Studio del MHT, *Kniga zapiseje Pervoj studii MXT* (Libro degli appunti e dei commenti del Primo Studio del MHT), è conservato al Museo del MHAT (K.S., 13771). Le pagine di questo incredibile documento sono state pubblicate nella raccolta *MHAT v vospominanijah i zapisjab' 1901-1920* (Il MHAT nelle memorie e negli scritti 1901-1920), Moskva, Avantitul, 2004. L'opera contiene appunti di Suleržickij, ma anche poesie, disegni e appunti di E. Vachtangov, di M. Čechov, di A. Gejrot e di molti altri attori del Primo Studio.