

Doriana Legge

TATIANA PAVLOVA IN ITALIA.
UNA MEMORIA NON RIVISITATA

Il «caso» di Tatiana Pavlova, attrice e regista in Italia, riemerge con una certa frequenza negli studi sul teatro italiano. Il problema critico principale sembra quello di capire fino a che punto la sua fama – che in alcuni momenti fu immensa – vada ridimensionata e come. A me pare, invece, che il problema più interessante sia capire come mai – nel gioco dell'esagerazione e del ridimensionamento – la sua memoria sia stata, in pratica, lacerata e fatta fuori.

Supplementi – Nel 1934 Silvio d'Amico, per la sua neo-nata Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, chiama Tatiana Pavlova a tenere la cattedra di Regia. La decisione giunge alla fine di un percorso tortuoso, alla ricerca del giusto compromesso tra esigenze artistiche, didattiche e politiche. Le intromissioni politiche avevano impedito che a insegnare Regia fosse Copeau, Copeau tanto voluto da Silvio d'Amico, quanto osteggiato dalla politica fascista. Così la scelta, una seconda scelta, forse di ripiego, cadde sulla Pavlova.

La vicenda è nota¹ e sigilla l'eclettico excursus del teatro italiano che, dagli anni Venti, con più o meno volontà, ambisce a un rinnovamento. È soprattutto un traguardo nel percorso personale di d'Amico, che vede realizzarsi dopo un decennio l'idea di una scuola d'attori e registi. È la risoluzione, apparente, di discussioni, litigi, dissidi di un decennio di lavoro e politica teatrale. In questo caso è anche la zona di luce nel percorso artistico di Tatiana Pavlova. Una questione, quella dell'attrice e regista russa, rimasta irrisolta nonostante le periodiche re-

¹ Cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 127-133; Gastone Geron, *Chi fu di scena. Attori e autori di ieri*, Milano, Pan Editrice, 1982; Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000; Giancarlo Sammartano, *Tatiana Pavlova. Aura di Russia*, «Ariel», anno XX, n. 3, settembre-dicembre 2005.

surrezioni delle quali ha goduto negli ultimi anni. Lampi monografici che hanno sì alzato polvere, ma una polvere che rapidamente torna a posarsi, lasciando un leggero velo grigio sulle cose. Facile toglierlo con una passata di mano. Una volta esauritasi la visione biografica e l'aneddoto, Tatiana Pavlova ritorna al suo posto, sommersa dal dissidio catalizzatore con d'Amico e dal peso della politica fascista. Se qui non è possibile occuparsi di queste questioni, è invece lecito sollevare qualche interrogativo, alla luce dei più recenti contributi sugli anni del cosiddetto ritardo².

Gli interrogativi abbracciano il primo piano della situazione teatrale italiana (il rapporto con le istituzioni, la volontà di acquisire le novità della moderna regia) e spingono la Pavlova in un angolo comodo, quello di un *ibrido*. Se, infatti, della Pavlova si è spesso parlato insistendo minuziosamente sulla carriera attorica³, o portando alla luce l'«empirismo eclettico»⁴ nella pratica registica, la sensazione è che, tra il dire troppo o il dire troppo poco, si siano perse di vista alcune zone in ombra degli anni Trenta in Italia.

Nelle nicchie di queste zone in ombra, Tatiana Pavlova si rivela personaggio di cui ancora è interessante parlare. Il suo caso diventa una palestra che sollecita ulteriori e stratificate visioni su di un periodo storico che influenza ancora il nostro modo di pensare il teatro⁵. La scena

² Si veda il Dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della grande regia in Italia tra il 1911 e 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», anno XXII, vol. 29, 2008, pp. 27-255. La raccolta di articoli, recensioni e cronache degli spettacoli che i registi stranieri portarono in Italia tra l'inizio del Novecento e la metà degli anni Trenta (scegliendo come limite il «Convegno Volta» del 1934) ridimensiona l'idea di un teatro italiano in perenne ritardo, svelandone invece la profonda vitalità.

³ È il caso di Danilo Ruocco, che nel volume dedicato alla Pavlova ha il merito, tra gli altri, di indagare con minuzioso scrupolo gli inizi della carriera dell'attrice in Russia, soffermandosi sull'attore Pavel Orlenev, suo primo maestro. L'autore ripercorre poi le varie fasi dell'approdo in Italia della russa, dal debutto fino alla scomparsa dalle scene, con precisa attenzione cronologica (cfr. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova*, cit.).

⁴ Giancarlo Sammartano, *Tatiana Pavlova*, cit., p. 85. L'autore – in una visione alquanto scettica sulle qualità registiche di Tatiana Pavlova – insiste particolarmente sul «relativismo pragmatico» dell'attrice, sul suo improvvisare un metodo, per poi finire a credere per «capriccio di vanità» di essere regista, catapultata senza piena coscienza in qualcosa di più grande di lei.

⁵ Sul mutamento di mentalità nato durante il fascismo e sulla ricezione postuma del nostro modo di pensare la «nascita della regia teatrale» rimando al recente saggio di Mirella Schino, *Storia di una parola*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXV, vol. 32, 2011, pp. 169-212.

è carica di trascorsi burrascosi, di deliberate omissioni e prove nascoste, nei rapporti con d'Amico, partendo dalla conoscenza, l'amicizia, il rispetto e poi la tensione a culminare nell'insanabile dissidio. L'incontro della Pavlova con d'Amico nasce dopo anni di reciproca stima, con la convinzione del critico che la regista, dopo il suo periodo d'oro a cavallo tra il 1920 e il '30, fosse in grado di presiedere alla formazione dei nuovi attori e registi italiani nell'Accademia.

Sedimentato da ormai un decennio, il progetto di d'Amico è più programmatico di quello della Pavlova; dall'altra parte quest'ultima è consapevole che sia questa la strada da percorrere affinché il proprio lavoro possa, oltre che suggestionare, avere una certa influenza: la sua è, agli inizi, semplice inebriata fascinazione, ma l'estro iniziale andrà via via maturando⁶.

Pur rappresentando una seconda scelta, forse politicamente determinata⁷, quella di chiamare la Pavlova non è una decisione azzardata. Sarebbe stata un'avventatezza da parte di d'Amico partire con il piede sbagliato, inciampando; di certo non avrebbe mai messo nelle mani di una persona che non stimasse o che non reputasse all'altezza il primo corso di *regia* teatrale in Italia.

Se questa scuola si doveva fare, ed io dovevo insegnare regia, volevo che gli allievi attori si prestassero come vivo materiale per gli allievi registi. Il mio desiderio era di insegnare non solo la teoria, ma soprattutto la pratica. D'Amico doveva assicurarmi che tutti gli insegnanti avrebbero percorso il mio stesso metodo. Insegnando cose diverse non avremmo combinato nulla di buono.

[...] Mi fece incontrare con il collegio degli insegnanti per spiegare il mio metodo. Tutti lo conoscevano e sapevano che d'Amico mi appoggiava – le critiche che lui ha fatto su di me parlavano chiaro; avrei potuto diventare direttrice, ma mio marito disse che ero troppo giovane, mi dovevo limitare ad

⁶ Come nota Maurizio Giammusso, c'è da chiedersi se questo reclutamento della Pavlova fosse dall'inizio ben visto da d'Amico, o se questi avesse timore che «la personalità della Pavlova, per quanto eccellente sul piano dell'arte, non fosse l'ideale per una equilibrata guida di un istituto che non voleva allora (ne volle più tardi) essere la scuola di un solo maestro o di un solo metodo» (Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1989, p. 42).

⁷ La Pavlova è chiamata a tenere la cattedra di regia non solo per il suo curriculum di tutto rispetto, ma, probabilmente, anche per la copertura politica del compagno, poi futuro marito nel 1937, il gerarca fascista Nino d'Arma, strettamente legato a Giuseppe Bottai.

insegnare. Forse allora ho sbagliato, perché non si deve mai cominciare una cosa senza portarla a compimento⁸.

L'Accademia si preparava a nutrire le file della scena teatrale italiana con attori e registi capaci di incarnare il processo di normalizzazione e di adeguamento progressivo dell'arte teatrale alle nuove regole del mercato; nella diversa predisposizione dei docenti, però, si innesca il primo passo falso. Dopo il primo anno, infatti, nessuno dei maestri viene riconfermato a eccezione della Pavlova⁹, ed è a questo punto che l'insegnamento della regia si fa ancor più centrale nell'Accademia.

Il «materiale umano di cui la Scena italiana dispone»¹⁰ è il terreno dove la Pavlova-pedagoga può sperimentare ancora una volta il suo metodo. È pertinente parlare della Pavlova come pedagoga di attori: all'inizio degli anni Trenta aveva infatti fornito splendidi esempi, attraverso le collaborazioni con Šarov e Nemirovič-Dančenko. Quando arriva all'Accademia, trasforma le sue esperienze d'attrice cresciuta in stretto contatto, o addirittura in simbiosi, con alcuni maestri del teatro della Grande Riforma nel suo piedistallo per l'insegnamento della regia.

La scena degli incroci – Il 3 ottobre del 1923, Tatiana Pavlova aveva esordito con una propria compagnia al Teatro Valle di Roma. Lo spettacolo era *Sogno d'amore* di Kosorotov. Questa prima apparizione implica dei percorsi strettamente legati allo stato del sistema teatrale italiano e alla sua organizzazione. La Pavlova è riuscita subito a entrare nel meccanismo dei trust che controllavano pochi teatri; formata una

⁸ Testimonianza tratta dalla registrazione completa delle lunghe interviste condotte da Alessandro d'Amico e Fernaldo di Giammatteo, poi in parte usata nella trasmissione radiofonica *Il mestiere dell'attore*. Il corpus delle interviste complete, salvato da Alessandro d'Amico e da lui reso consultabile, è conservato presso il Museo dell'Attore di Genova e alcune cattedre universitarie di teatro (fra le quali: Dams di Bologna, Università di Roma Tre, Università dell'Aquila). L'intervista integrale a Tatiana Pavlova, eseguita nelle date 14/03/1963, 21/03/1963 e 28/01/1966, è consultabile tra i materiali del sito www.teatroestoria.it.

⁹ «Sono entrata a far parte di questa Scuola Drammatica, ho parlato a lungo con tutti gli insegnanti spiegando il nostro metodo. Mi hanno capito, ma non credo che, pur capendo, avrebbero potuto insegnare le mie stesse cose. Queste cose le porto nel sangue, mentre loro sono grandi artisti, ma presi in maniera individuale. Irma Gramatica, pur nella sua grandezza, era disincantata dal teatro e insegnava agli allievi piuttosto ad abbandonare quella strada. Il vero matrimonio, in quella scuola, fu quello tra me e gli allievi attori» (cfr. la testimonianza tratta dall'intervista completa a Tatiana Pavlova per la trasmissione *Il mestiere dell'attore*, cit.).

¹⁰ Tatiana Pavlova, *Tredici mesi d'insegnamento*, «Scenario», n. 5, maggio 1936, p. 263.

propria compagnia, aveva ottenuto l'appoggio di Giuseppe Paradossi, membro del Consorzio per la gestione delle principali sale italiane. Catapultata direttamente sui palcoscenici più prestigiosi dell'epoca, aveva aperto quella sorta di vetrina capace di attirare l'attenzione di pubblico e critica. Il richiamo del Teatro d'Arte – che verrà scemando poco a poco –, l'appoggio di uomini influenti delle scene italiane e l'abile strategia mediatica operata dal suo consulente Jakov L'vov caricarono ostentatamente l'attesa.

L'vov, un piccolo uomo tarchiato, un signore svelto e vigile, furbo, molto furbo, è una presenza fissa della compagnia della Pavlova. Sconosciuto ai più, il suo peso nel panorama teatrale italiano meriterebbe una ricerca a parte, per la forza con cui seppe agire nelle maglie del sistema, pur muovendosi nei sotterranei¹¹. Fa parte di quella culla-Russia che circondava la Pavlova: un'arma strategica per la memoria che le permise di aprirsi molteplici possibilità di carriera, sorretta negli anni successivi anche da nomi come quelli di Šarov e Dančenko.

Piccolo, biondo, glabro, cortesissimo, l'avv. Lwow è ufficialmente il segretario della Signora. In realtà, ne è il nume tutelare. Io sono convinto – lo dico di passaggio perché qui non sono critico; ma in piena coscienza – che Tatiana Pavlova è una grande attrice. Singolarissima, di classe superiore, d'intelligenza potente. Ebbene, detto questo, con quale sicurezza, vi manifestò il convincimento che ella debba ai meriti personali di Lwow almeno la metà del suo attuale successo tra noi.

Egli la segue e la precede, onnipresente. È duttile e insinuante, cordiale e riservato, dolce ed accaparrante.

Quasi per un filtro, è attraverso lui che le parole della signora passano. Lwow – che, a conoscerlo, si giudica uomo di grande cultura e di rara intelligenza – ha voluto annichilire ogni sua propria personalità, per creare una personalità italiana alla signora.

Questo piccolo uomo [...] ha compreso l'anima italiana, s'è impadronito dello spirito italiano, ha subito scoperto tutti i punti vulnerabili di ognuno di noi e si è mosso nel nostro ambiente, con un garbo, una sicurezza, una padronanza stupefacenti e tutte queste sue doti straordinarie ha messo al servizio forse di un suo sogno d'arte, certo di una persona artistica.

Se invece che croniquer, io qui fossi pittore, ritrarrei l'avv. Lwow tutto nudo e con le alucce alle scapole, come gli antichi dipingevano i genietti personali...¹²

¹¹ Le uniche informazioni più dettagliate sulle vicende di Jakov L'vov sono consultabili nel sito www.russinitalia.it, *ad vocem*.

¹² Augusto de Angelis, *Le due Tatiane*, «Comoedia», anno VII, n. 9, 30 maggio 1923, p. 454. Per quanto riguarda la trascrizione e le citazioni di articoli, ho preferito riportare i nomi russi secondo la traslitterazione usata dai rispettivi autori.

L'vov fu a fianco dell'attrice per anni, indirizzandola, correggendola, smussando di fronte alla stampa i ruvidi angoli del suo carattere. Fu abile nell'ammansire un personaggio scomodo, quale la Pavlova era, filtrandone i modi aspri, talvolta bruschi.

Tanta parte deve aver quindi avuto nel debutto di Tatiana Pavlova l'avvocato L'vov, che, quando agli occhi del pubblico apparve la russa, il rapimento per molti fu completo. Le parole dei critici, di chi l'aveva acclamata da una parte e di chi non si era fatto rapire dall'altra, furono abbondanti sui giornali. S'era fatto un gran parlare, tra un atto e l'altro, toni aspri si erano scontrati con giudizi molto lusinghieri. In tutte le recensioni apparve comunque chiaro che ci si trovava di fronte a qualcosa di nuovo.

Tatiana Pavlova si è dunque rivelata al pubblico italiano. Le sue recite vanno seguite con attenzione, discusse, giudicate. Ma non si può dire che i giudizi siano concordi. C'è chi dice che il suo accento straniero aggiunge grazia alla sua dizione, e c'è invece chi sostiene che non v'ha recitazione senza una pronuncia perfetta, ed è quindi intollerabile sentire deturpare la nostra lingua armoniosa: [...] qualcuno accetta senza riserve la notizia che ella sia, in Russia, una grande attrice, qualcun altro si rifiuta di credere sulla parola e, come san Tommaso, giudica per quello che vede; [...] c'è infine chi giura che gli applausi che Tatiana Pavlova ottiene sono la spontanea e sincera espressione del compiacimento del pubblico; e chi ravvisa in essi la zelante attività di amici non disinteressati¹³.

L'vov è l'amico non disinteressato, colui che nei primi anni della russa in Italia muove a suo piacimento le pedine. È l'ago della bilancia, nascosto. Numerosi spettacoli, un calendario fitto e intenso per tutto il decennio mostrano una Pavlova instancabile nella forsennata ricerca di un proprio rango. Se i dubbi alle prime apparizioni della russa sono già tanti, non si dissiperanno, infatti, negli anni a seguire. L'impressione è che la Pavlova, famelica, a ogni spettacolo cercasse l'approvazione non tanto del pubblico, ma dei critici¹⁴. Uno sguardo rapido attorno agli

¹³ Luigi Chiarelli, *La maschera e il volto*, «Comoedia», anno V, 15 novembre 1923.

¹⁴ Il suo modo di recitare, quei difetti di pronuncia, la dizione stridula, la carenza di calore, di spontaneità e di sincera umanità collocavano la Pavlova in una dimensione di eccezione: «la mia arte non è la vostra tradizionale. I miei canoni estetici, anzi, la sconvolgono». L'attrice, l'aveva notato d'Amico, apparve subito come un'interprete visiva; un'interprete in cui la parola, la mimica, gli atteggiamenti, l'arredamento scenico, le luci venivano posti sullo stesso piano senza gerarchie: «sotto quella cadenza fredda e lucida in cui l'artista allinea le sue parole, vi è un'anima che a quelle parole infonde la propria sensibilità dolorosa [...] governata da un intuito scenico e preciso. [...] Le parole sem-

anni Venti è doveroso per comprendere i successivi voli: sono gli anni che alzano la polvere; nel decennio seguente, la polvere si poserà, pesante proverà ad attecchire, nei successivi decenni basterà poco per spazzarla via.

Un passaggio di testimone – Quelli che vanno dal 1928 al 1933 sono gli anni del tripudio: la Pavlova collabora con Šarov e con Dančenko, firma le sue migliori regie: *Resurrezione*¹⁵, *Mirra Efros*¹⁶ e – in parte, come vedremo – *L'uragano*¹⁷.

Tatiana Pavlova tenta di collegarsi in rapporto dialettico con il passaggio della regia straniera in Italia: prova a catalizzare su di sé l'attenzione calcando la mano sulla propria matrice russa, sperando in più ampi consensi. Agli spettacoli iniziali – per i quali si era fatta notare soprattutto per la sua bravura di attrice e per le «belle e lodevoli messin-scene» – si era affiancata l'arditezza nella scelta del repertorio grottesco italiano¹⁸, ma anche qui il tentativo, rimasto embrionale, fallì. La seguente maturità cambia le coordinate estetico-metodologiche fino a culminare nell'incontro con Pietro Šarov e Nemirovič-Dančenko. Facendosi dirigere da altri registi, la Pavlova espone se stessa e la sua compagnia

brano frenate, trattenute come per un pudore di se stesse; allora la Pavlova ha una di quelle sue pause, scelte sempre con molto senso e pronta intelligenza, in cui il silenzio vuole allargare e approfondire il significato della parola non detta. [...] Invece sarà bene ripetere di lei ciò che disse Mussolini; che l'arte della Pavlova è doppiamente nobile: primo perché ha preferito esprimersi in lingua italiana anziché in altre lingue; secondo, perché anche con quell'accento così graziosamente straniero, essa porta un carattere nuovo sul nostro teatro» (Silvio d'Amico, *Gli altri e noi. Ancora della Pavlova*, «L'Idea Nazionale», 22 dicembre 1923).

¹⁵ *Resurrezione* di Lev Tolstoj, riduzione di Lucio Ridenti e Sergej Strenkovskij, regia di Tatiana Pavlova, debutto al Teatro Biondo di Palermo il 27 ottobre 1928.

¹⁶ *Mirra Efros* di Jacob Gordin, regia di Tatiana Pavlova, scene di Leonid Brailovskij, debutto al Teatro Valle di Roma il 5 gennaio 1929.

¹⁷ *L'uragano* di Aleksandr Ostrovskij, regia di Pëtr Šarov e Tatiana Pavlova, scene e costumi di Leonid Brailovskij, debutto al Teatro Valle di Roma il 31 gennaio 1929.

¹⁸ La Pavlova inizia il suo percorso *grottesco* con le opere di Rosso di San Secondo, e il connubio artistico fu così intenso da prolungarsi negli anni: *L'avventura terrestre* (debutto al Teatro Diana di Milano l'11 aprile 1924); *Marionette, che passione!* (debutto al Teatro Valle di Roma il 26 dicembre 1924); *Una cosa di carne* (debutto al Teatro Valle di Roma il 20 gennaio 1925); *La scala* (debutto al Teatro Olimpia di Milano il 16 novembre 1925); *Tra vestiti che ballano* (debutto al Teatro Olimpia di Milano il 3 dicembre 1926). La Pavlova si interesserà anche di altri scrittori vicini al filone grottesco, mettendo in scena: *Il fiore sotto gli occhi* di Fausto Maria Martini (debutto al Teatro Valle di Roma il 7 febbraio 1925); *Le ombre del cuore* di Alberto Casella (debutto al Teatro Diana di Milano l'8 giugno 1925); *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli (debutto al Teatro Olimpia di Milano il 28 novembre 1925). Cfr. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova*, cit.

alla sfida dei grandi nomi, con spettacoli che vogliono farsi *eccezione*.

Non è un caso se il celebre articolo in cui Bruno Migliorini discuterà e approverà il nuovo termine «regia», nel febbraio del 1932, apparirà sul primo numero della rivista «Scenario», sollecitato da una recensione in cui Enrico Rocca aveva usato per la prima volta «regia» per giudicare – sul «Lavoro Fascista» del 31 dicembre del 1931 – il valore della messinscena della Pavlova per *Oltre oceano* di Jacob Gordin¹⁹.

Lo abbiamo già detto, le letture legate più o meno strettamente alla visione biografica della Pavlova tendono a fare del suo personaggio quello di un'eroina la cui gloria è circoscritta al tempo di una folata di polvere. Guardando alla sua carriera, lo sguardo tende a distorcersi in molti punti. Consapevole, a volte, delle distorsioni dei punti di vista.

E qui bisogna alzare il tono. Perché veramente Tatiana Pavlova questa volta ha, come attrice e come direttrice, superato se stessa; e noi vorremmo che tutti gli scettici sulle odierne possibilità del teatro nostro andassero a fare una capatina al Valle, nelle sere in cui *Mirra Efros* si replicherà. S'accorgeranno che, tra quelle che da noi si è soliti chiamare buone esecuzioni, e questa rappresentazione, non c'è già un rapporto dal bene al meglio: c'è una soluzione di continuità. In questa interpretazione si respira un'aria diversissima dall'aria a cui i nostri palcoscenici ci hanno abituato. Si tratta d'una messinscena – *mise en scène* (e il guardiano dei Passaggi a livello ci perdoni il francesismo ancora insostituibile) nel senso suo nuovo e vero di totale interpretazione scenica – quale s'usa in quei paesi non più geniali, ma più metodici e disciplinati e meglio organizzati del nostro, dove una commedia anche mediocre è potenziata, rilevata, messa in valore fin nei minimi particolari, con uno stile e con caratteri tali da dare al pubblico un godimento intero. A tanto è giunta iersera, pur tra le forzate improvvisazioni della nostra scena vagabonda, Tatiana Pavlova, concertando l'interpretazione con una intelligenza e una bravura, da cui son nati i miracoli²⁰.

¹⁹ L'articolo di Migliorini sarà poi ripreso, ampliato e pubblicato con il titolo *Artista e regista* in *Saggi sulla lingua del Novecento* (Firenze, Sansoni, 1941, pp. 200-211). La nascita della parola *regia* pone degli interrogativi sul cosiddetto *ritardo* in un'Italia colma di discussioni, urlante di disagio, carica di aspettative. La coniazione di una nuova parola riguardo qualcosa che nel nostro paese, a onor di cronaca, ancora non si intravedeva, indica la fallacia di un'analisi storica posteriore, cullata nel giudizio di un'Italia maldestra di fronte al resto dell'Europa teatrale. La stessa scelta di trovare una terminologia propria, se da un lato è animata da uno spirito campanilista, dall'altro svela l'esigenza reale di un'Italia affatto ingenua e impreparata rispetto alla novità europea ed extra-europea.

²⁰ Silvio d'Amico, «*Mirra Efros*» di *Giacobbe Gordin*, al Valle, «La Tribuna», 6 gennaio 1929.

La Pavlova attrice si veste da direttrice e fa di uno spettacolo una «serata di trionfo e di speranze» (d'Amico). Agli occhi di d'Amico si appalesa lei, la russa, come futura addomesticatrice delle nostre scene. I critici hanno guardato gli spettacoli stranieri in questi anni, il loro sguardo è cambiato, nutriti gli occhi di nuove metodologie, padroneggiando una terminologia più adatta e pertinente, e sono quindi pronti, quando vedono qualcosa di simile in casa propria, a riconoscerlo. Gli intellettuali hanno soprattutto discusso, animando piccoli cambiamenti di mentalità dove il teatro si accendeva soprattutto sulla carta. Una carta incandescente che sembrava essere però l'*altrove* di chi il teatro lo praticava sul campo. La vita delle compagnie continuava candidamente il suo percorso, nonostante il vociare. Tatiana Pavlova in questo clima è borderline. In un doppio gioco muove entrambi i fili, con un occhio alla vita della sua compagnia, e con l'altro alle discussioni sull'*altrove*. Per lei si apriranno le pagine della rivista «Scenario» (che in genere non davano voce agli attori). Su quelle pagine prenderà la parola in prima persona. È avvenuto durante gli anni Trenta quel passaggio di testimone, nella sua stessa persona, tra attrice e regista. Lo aveva già detto Silvio d'Amico:

Neppure oggi, che dalla sua fondazione [della Stabile Romana] sono passati trent'anni, se n'è inteso bene lo spirito; non s'è ancora registrato questo fatto, che Boutet era stato il solo o quasi, allora, ad aver capito in Italia ciò ch'era stato capito nei grandi e poi sin nei piccoli paesi dell'estero: la crisi della Scena (dico della Scena, non del Dramma) esser questione non di valori individuali, ma d'arte «di complesso»; ed essere indispensabile che «il mattatore» cedesse il primo posto a quello che oggi s'è convenuto di chiamare il regista, e che allora ci si contentava di designare bonariamente come il direttore²¹.

La mattatrice-Pavlova cede il posto alla regista-Pavlova: lo spartiacque è *Mirra Efros*. È bene notare che a quella data la Pavlova ha collaborato solo con Sergej Strenkovskij²² – bravo come scenografo,

²¹ Silvio d'Amico, *Eduardo Boutet e il sogno della «Stabile»*, in Idem, *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935, pp. 118-119.

²² Sergej Strenkovskij «[I]avora con la Compagnia Pavlova dal 1925 al 1928. Come regista e direttore di scena, collabora anche con diverse altre compagnie: Marta Abba (1929, 1932), Luigi Pirandello, Febo Mari (1930), Maria Melato (1934). Per la Pavlova cura la regia e la scenografia di: *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli, Teatro Olimpia di Milano, 28 novembre 1925; *La notte del sabato* di Jacinto Benavente y Martinez, che debutta al Teatro Manzoni di Milano il 3 novembre 1926; *Psiša* di Jurij Beljaev, che debutta al Teatro Manzoni di Milano il 22 novembre 1926 con le scenografie di Valentina Chodasevič; *La donna dello scudo* di Ugo Betti e O. Gibertini, che

ma non altrettanto come direttore –, e solo da pochi mesi sta lavorando con Šarov.

C'è da chiedersi se la Pavlova fosse così abile da carpire i segreti del mestiere in pochi mesi da quest'ultimo, o se in realtà il mestiere lo praticasse bene, sola, da tempo. È possibile che una serie di concause, tra le quali l'inesperienza, il disorientamento in un sistema teatrale così gerarchizzato, fossilizzato, diverso dal proprio, avesse spiazzato nei primi anni la Pavlova. Solo dopo la prima serie di spettacoli riesce ad attecchire in modo più sistematico, destreggiandosi tra le maglie del circuito italiano, che è in evidente *evoluzione*. La Pavlova «chiedeva per sé non l'aneddoto della cronaca galante, ma l'affettuosa comprensione della critica»²³: questo fu per i primi anni, ma ancora «dopo dieci anni di milizia alle nostre ribalte, l'attrice deve ancora conquistare, a ogni recita, il pubblico»²⁴. Sul finire degli anni Venti, però, il pubblico e la critica sono pronti, la Pavlova è più preparata, consapevole e sicura. Anche se spesso era stata lei stessa a sviare il discorso metodologico con risposte poco chiare, mal convinta della linea da adottare²⁵, ora sorprende la coerenza a cui l'attrice poco ci aveva abituato, e che è invece marcata dalla regista. Nel finale del lungo articolo su «La Lettura», appare chiaro come la coscienza di Tatiana Pavlova sia cambiata. Dominano un intransigente rigore e un inflessibile scrupolo:

Io appenderei sempre, alle porte di tutti i camerini, le parole di Stanislavski «amate il teatro, e non voi stessi nel teatro». L'arte esige la dedizione completa dell'artista. E penso di chiudere questo mio articolo con le parole che lo stesso Stanislavski rivolgeva agli attori del Teatro: «Voi che volete entrare in questo regno, non dovete pensare che qui vi aspetti il divertimento e la vita leggera: no. Il Teatro esige da voi il più grande spirito di sacrificio e tutta la vostra esistenza: voi

debutta al Teatro Valle di Roma il 1° febbraio 1927; *Piccolo harem* di Gastone Costa, che debutta al Teatro Manzoni di Milano il 9 aprile 1927; *Incendio del teatro dell'opera* di Georg Kaiser, che debutta al Teatro Manzoni il 19 novembre 1927; *Delitto e castigo* di Fedor Dostoevskij, che debutta al Teatro Manzoni di Milano il 30 novembre 1927» (cfr. il sito www.russitalia.it, *ad vocem*).

²³ Eugenio Ferdinando Palmieri, *Tatiana Pavlova, attrice italiana*, «Scenario», n. 8, agosto 1933, p. 410.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Tatiana Pavlova risponde in modo vago alla domanda di Alberto Casella su quali siano le sue pratiche registiche: «Non le so. Non potrei descrivere un regolamento. Non parto da idee, bensì da *istinti*. La direzione è un *metodo*, una *disciplina* delle forze proprie ed altrui, un *fiuto* del materiale-opera e del materiale-uomo, una maniera di *concepire teatralmente*, di pensare e agire *in una direzione*, quella dell'autore e quella dei propri sentimenti, alleati» (in Alberto Casella, *Tatiana Pavlova «regista»*, «Comoedia», anno XVI, n. 10, 15 ottobre 1934, pp. 20-21).

dovete essere i puri sacerdoti del fuoco sacro». Io non sono così ingenua da pretendere che tutti gli attori di domani siano altrettanti cavalieri del Santo Graal; ma sono convinta che già oggi il nuovo movimento nel campo della cultura accenni a trarre il teatro fuori dal presente crepuscolo, verso la gioconda luce del suo rinnovamento²⁶.

Una lettura antropologica – Prima di iniziare a parlare della collaborazione che la Pavlova strinse con i maestri russi, è bene sottolineare che nessuna compagnia può reinventarsi, sia pure con un brillante regista, nel giro di un mese di prove. È chiaro che, se questa compagnia risulta capace di tanto, vuol dire che porta con sé la preparazione di anni di lavoro. Nello specifico: la compagnia della Pavlova mostra doti eccezionali nel momento in cui si trova a lavorare con Šarov e con Nemirovič-Dančenko; gli attori sono preparati come si prepara quel «materiale umano», in modo tecnicamente affinato, grazie al lavoro di anni della Pavlova-pedagoga.

Nel 1929, la russa chiama in Italia Pietro Šarov²⁷, allievo di Stanislavskij, di Mejerchol'd al Teatro Studio nel 1906, e poi fondatore del Gruppo di Praga. È il primo segnale forte che fa della Pavlova l'ambasciatrice del teatro russo moderno in Italia. Un teatro non più visto come un qualcosa di esotico, ma come possibile risposta a esigenze teatrali tutte italiane.

La differenza di qualità tra questi spettacoli e quelli diretti esclusivamente dalla russa non fu sostanziale. È lecito dubitare che Šarov, ad esempio, abbia curato da solo la messinscena de *L'uragano*, senza l'aiuto della Pavlova. Si insinua il sospetto che quest'ultima stesse giocando a catalizzare l'attenzione su di sé, usando i nomi stranieri più al-

²⁶ Tatiana Pavlova, *Dal copione alla ribalta*, «La Lettura», 5 gennaio 1931, pp. 410-414. Questo è uno dei momenti più lucidi della carriera della Pavlova, l'articolo è anche uno dei più ben scritti e riesce a rapirci. Si palesa la convinzione che Tatiana Pavlova fu prima di tutto regista di se stessa, e fu su se stessa che il metodo pedagogico diede i suoi più fulgidi esempi. Scindere la regista dall'attrice appare quindi controproducente nel momento in cui si vuole parlare del metodo-Pavlova: chi in lei non ha visto la pedagoga, ha dimenticato di prendere come esempio il risultato più plateale, lo specchio di se stessa.

²⁷ Pëtr Šarov lavora insieme con la Pavlova per le regie de *L'uragano* di Ostrovskij (Teatro Valle di Roma, 31 gennaio 1929), *La signora X* di Alexandre Bisson (Teatro Filodrammatici di Milano, 2 gennaio 1931), *Nju* di Ossip Dimov (Teatro Manzoni di Milano, 5 febbraio 1931), *Il revisore* di Gogol' (Teatro Argentina di Roma, 15 gennaio 1932), *Nina* di B. Frank (Teatro Odeon di Milano, 19 aprile 1932), *Il matrimonio* di Gogol' (Teatro Odeon di Milano, 23 giugno 1932). Cfr. il sito www.russinitalia.it, *ad vocem*, dove sono presenti le uniche informazioni più dettagliate sull'artista.

tisonanti, alla ricerca di un carisma che non le appartenne mai nel nostro paese, ma che sembrò giungere solo con questa strategia raffinata della memoria. In queste collaborazioni la Pavlova prova a salire un altro gradino nella gerarchia dell'arte scenica.

L'uragano di Ostrovskij, con la regia di Šarov-Pavlova, debutta al Teatro Valle di Roma il 21 gennaio 1929.

L'uragano è stato allestito ieri sera da Pierre Charoff con molta ricchezza di scene, dei costumi, sullo sfondo di cori e di musiche originali, con pittoresco gioco di luci. Ma l'arte del «regisseur» si è palesata nella recitazione degli attori ognuno dei quali aveva il suo tipo, il suo tono sia nelle caratteristiche fisiche e del costume, sia nella modulazione del linguaggio. Il quadro è risultato bene affiatato, gradevole nei movimenti e nella proiezione delle luci, plastico nella presentazione dei personaggi. Pierre Charoff può essere appagato della bella riuscita e dei buoni frutti delle sue fatiche. Egli ha il dono singolare, cioè il genio della razza, accompagnato all'istinto teatrale, di saper modellare il discorso in bocca agli attori pur lasciando loro una certa libertà²⁸.

Punto focale dello spettacolo è quindi la recitazione, e – lo abbiamo già detto – per quanto riguarda il lavoro sugli attori i meriti più che a Šarov andrebbero alla Pavlova. La compagnia-Pavlova è l'esempio lampante di un impegno pedagogico, nascosto, sotteso, mai esternato per poca sicurezza della stessa regista, ma che in quei momenti mostrò apertamente i buoni esiti. È un *Uragano* dove l'impeto e la passione giocano un ruolo cruciale, tutto imperniato sulla torturata psicologia di quella creatura femminile²⁹ che si sente estranea a tutti e che non può liberarsi da quella disperata solitudine, pur senza rassegnarsi. È «la vecchia Russia, tragica e colorita, barbara e mistica, brutale e sognante»³⁰, quella che Šarov e la Pavlova ci mostrano.

²⁸ Vittorio Tranquilli, «*L'uragano*» di Ostrowsky al Verdi, «Il Piccolo di Trieste», 4 ottobre 1930.

²⁹ La protagonista dell'*Uragano*, Caterina, «è una creatura semplice, ardente, assetata. Fanciulla, appagava questa sua sete guardando il cielo e la terra, ascoltando le leggende di santi e di eroi [...] adesso l'hanno sposata, com'è l'uso, ad un giovane che lei non ha scelto e che non l'ha scelta». Durante un viaggio del marito cede, se pur con ritrosia, alle lusinghe di un altro giovane, Boris. Tormentata dal peccato commesso, confessa la sua colpa, ma «chi vuole il castigo, la vendetta, la morte, è l'implacata suocera e tiranna. Caterina va a gettarsi nel Volga». Cfr Silvio d'Amico, *Ostrovskij al Valle*, «La Tribuna», 1° febbraio 1929.

³⁰ Renato Simoni, «*L'uragano*». *Dramma in 6 quadri di A. Ostrovsky*, «Corriere della Sera», 23 marzo 1929.

Parlare dell'*Uragano* fa nascere, inoltre, un'interessante prospettiva, comparatistica. Solo pochi anni dopo, nel 1931, Tairov porterà in Italia la sua versione del dramma di Ostrovskij. Il paragone nasce, inevitabilmente, e apre nuove discussioni nel dibattito sulla *regia*. Siamo agli inizi degli anni Trenta, di quel teatro incandescente ancora e solo sulla carta. D'Amico è vittima di alcune contraddizioni nel guardare il lavoro di Tairov; il critico, paladino del testo, deve cedere il passo allo spettatore fascinato. Tutta la diatriba testo-autore-regista è solo fumo negli occhi di fronte a spettacoli che catturano, dove il rapimento può esulare da ogni credo estetico. Lo *spettatore* d'Amico grida più forte del *critico*.

L'uragano di Tairov³¹ che si vede in Italia è tagliato e ridotto di almeno un terzo, per liberarlo da quel folklore con cui Ostrovskij aveva colorito la vicenda tragica dei protagonisti. Ricordiamo, a questo proposito, che all'edizione de *L'uragano* presentata dalla Pavlova fu rimproverata la sovrabbondanza folkloristica, fedele al testo, ma che in definitiva soffocava, o per lo meno scoloriva, il dramma. Con Tairov l'opera è ridotta all'essenziale, a un «realismo concreto»³², a una scarna rudezza di impressionante intensità che vorrebbe trovare immediata e diretta corrispondenza nella facoltà emotiva dello spettatore. Il rischio è che, per quanto interessanti, le idee di Tairov, concretizzate in quella struttura geometrica a due piani che campeggiava in palcoscenico, potessero allontanarsi dalla concretezza del rapporto con lo spettatore, finendo per scindere sensibilità del regista e sensibilità del pubblico. L'esperimento, se pur lodevole, rischia quindi di fallire per l'astrattezza dell'idea del regista. Non è questo il contesto dove ampliare il discorso Tairov, ma quel che c'è da sottolineare in questa visione comparata è che in quasi tutte le recensioni allo spettacolo di Tairov non manca un riferimento a quello della Pavlova – della Pavlova sola, perché Šarov sembra eclissarsi. Sprendo il secondo termine, si mettono a confronto un *Uragano*-Tairov e un *Uragano*-Pavlova. Il primo esalta i volumi, le masse, i corpi con una scena che da prospettiva si è fatta architettonica, e sottolinea la semplicità lineare del dramma, dove il gesto dell'attore è sobrio, il riso e il pianto sono ridotti a modeste proporzioni; l'altro,

³¹ *L'uragano* di Ostrovskij, regia di Tairov, debutto al Teatro di Torino il 23 aprile 1931. Su Tairov in Italia si veda anche Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 170-185.

³² Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairoff*, «La Tribuna», 12 luglio 1927.

quello della Pavlova, è più vicino per composizione alla sensibilità del pubblico italiano, mostra maggior riguardo verso il testo e la sua aura poetica, in un misto di sogno e realtà. Una Pavlova che è più italiana che russa in questa occasione, e che si colloca quindi in una duplice posizione: *interna-esterna*. *Interna* quando parla dei suoi spettacoli, delle novità da lei apportate nel cuore del paese che la ospita, ma *esterna* quando guarda all'Italia come una qualsiasi spettatrice straniera, come a un qualcosa che esulasse da lei. Anche quel suo ostentare una pronuncia marcatamente esotica, tratto su cui insiste spesso volontariamente, ne fanno un *ibrido*, collocandola in una *terra di mezzo*.

A questo punto è contraddittorio l'incontro che si genera – volendo usare una terminologia prettamente antropologica – tra un *altro* e un *io*, soprattutto nel momento in cui i due estremi sono anche politicamente influenzati. L'*io* è in questo caso l'Italia fascista, l'*altro* è lo straniero che viene in Italia. La Pavlova, se da una parte si presenta come *altro* in quanto *straniera*, dall'altra è un *io* per la sua presenza ormai decennale in Italia. È un *io* ancor più perché molti, in lei, vedono più uno «spirito latino» che «un'anima slava»³³. La terra ibrida nella quale si trova a operare rende la Pavlova un soggetto non qualificabile: attrice italiana eppure mai del tutto assimilata ai nostri canoni, attrice straniera eppure così italiana da conquistare onori e cittadinanza. Fosse stato quell'*io* a dominare completamente nella visione dei critici e del pubblico di quel tempo, con molta probabilità sarebbe stata lei la via italiana, quella moderata, alla nostra regia.

Anni dopo, Vito Pandolfi nella sua *Storia universale del teatro drammatico* scriverà dei meriti di Virgilio Talli – contemporaneo della Pavlova, e alla quale spesso veniva associato –, e non si può non pensare che le stesse parole avrebbero potuto benissimo funzionare per la russa³⁴. La messa in atto di un accurato mestiere è in entrambi la chiave per la creazione di spettacoli d'*insieme* vivi, raffinati, ben congegnati.

³³ Alberto Casella, *Tatiana Pavlova «regista»*, cit., p. 21.

³⁴ Scrive Vito Pandolfi: «L'attività sua di rivelatore, di maestro, diventa vita degli altri, dei discepoli. Talli ha fatto rivivere le famiglie artistiche del Quattrocento, in cui c'erano il maestro e i discenti, e il maestro svolgeva l'opera sua pedagogica, educativa, in un fitto lavoro di collaborazione umanistica, dalla quale scaturì l'infinito mondo di bellezza del Rinascimento. Questi maestri sono spesso nulla al di fuori della loro scuola, della tradizione che creano e sviluppano: la loro natura non è tanto di creatori individuali quanto di educatori e rivelatori. La loro grandezza e perfezione è nei discenti, i quali rapidamente assurgono alla completezza, perché il maestro ha loro risparmiato ogni dispersione di energia in tentativi arbitrari, in esperienze inutili» (Vito Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, Utet, 1964, p. 360).

Era la pratica del lavoro sul campo a renderli simili, molto più interessanti dello standard che si vedeva in quegli anni, ma meno rispetto alle infatuazioni che strabiliavano gli occhi degli spettatori che si appagavano degli spettacoli d'oltralpe.

È per questo motivo che la Pavlova, rassegnata all'idea che da sola non può riuscire a fare quel salto, comprende che deve innescare una rete di rapporti, forti, di grande risonanza, che leghino il suo nome all'Italia, in modo duraturo. Uno scambio che dovrebbe risultare proficuo per entrambe le parti.

La vocazione dell'apostolo – Il passaggio di Nemirovič-Dančenko in Italia ha un sapore anacronistico. Sono passati trent'anni dalla fondazione del Teatro d'Arte di Mosca, Dančenko ne ha settanta, ma per l'Italia – escluso il recente passaggio del Gruppo di Praga e quello di Tairov – è il primo contatto diretto con la leggenda dell'arte teatrale russa.

C'è aspettativa per un *nuovo* che arriva da noi, ma *impolverato* da trent'anni di storia. L'avvenimento è il trampolino per nuove e vecchie discussioni sul metodo del Teatro d'Arte, ma è anche un banco di prova per un'Italia che sta osservando la novità europea ed extraeuropea e si sente sempre più intellettualmente competente.

Nemirovič-Dančenko è in Italia per tre volte con tre diversi spettacoli: *Il valore della vita*³⁵, *Il giardino dei ciliegi*³⁶, *La gatta*³⁷; e con *La locandiera*³⁸, esclusivamente per curare, con la Pavlova, la parte di Mirandolina. Dančenko arriva da solo, come maestro per la compagnia di Tatiana Pavlova, che, con una base tecnicamente ineccepibile, era già preparata per questo incontro. La regista insegna indubbiamente un certo metodo russo, lo insegna a modo suo, calcando le esperienze che aveva sostenuto in patria, ma non è il metodo del Teatro d'Arte, anche se a esso è senz'altro vicino.

³⁵ *Il valore della vita* di Vladimir Nemirovič-Dančenko, regia dello stesso Nemirovič-Dančenko, debutta al Teatro Vittorio Emanuele di Torino il 10 novembre 1931. Successivamente sarà a Roma, al Teatro Argentina, dal 5 al 7 gennaio del 1932.

³⁶ *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, regia di Vladimir Nemirovič-Dančenko, scene di Nikolaj Benua e Georgij K. Loukomsckij, costumi di Titina Rota, debutto al Teatro Odeon di Milano il 19 gennaio 1933. Sarà poi a Roma, al Teatro Argentina, dal 14 al 16 marzo, e a Trieste, al Teatro Verdi, dal 10 al 15 aprile.

³⁷ *La gatta* di Rino Alessi, regia di Vladimir Nemirovič-Dančenko, debutto al Teatro Verdi di Trieste il 12 aprile 1933.

³⁸ *La locandiera* di Carlo Goldoni, regia di Guido Salvini, scene di Georgij Abchazi, costumi di Titina Rota, debutto al Teatro Argentina di Roma il 13 gennaio 1932.

Nemirovič-Dančenko ha segnato un'epoca importante del teatro in Italia. Io stessa non sarò stata brava quanto lui, ma ho tracciato una strada, una tecnica di lavoro, e per questo ho avuto i suoi elogi³⁹.

Molti anni prima, Dančenko aveva parlato con Eleonora Duse, che lo aveva messo in guardia rispetto all'attore italiano, visceralmente diverso per predisposizione e animo da quello russo e da quelli del resto d'Europa. Al suo arrivo in Italia, solo dopo un paio di settimane, Dančenko è però entusiasta e sbalordito dei risultati ottenuti sugli attori della Pavlova. A chi darne i meriti?

Credo che nulla di simile a ciò che noi abbiamo inteso fare nel Teatro russo possa farsi dalle compagnie di quei grandi attori italiani, fra cui trionfa l'individualità, spesso magnifica, del cosiddetto «mattatore»: arte mirabile in sé, ma d'altro genere. Dove però esista un'accolta di attori come per esempio questi della compagnia Pàvlova, disciplinati, studiosi dell'insieme, disposti anche a sacrificare la personale vanità per la gioia di mettere una nota sia pur minima in un quadro compiuto, tutto è possibile. Io me ne convinsi venendo in Italia l'anno scorso, e notando non solo le geniali facoltà di pronta assimilazione di cotesti vostri artisti, ma anche i frutti dell'ottimo esempio che, in fatto di disciplina, di dedizione e di rinuncia aveva ottenuto tra loro quella eccellente attrice che è la signora Pàvlova⁴⁰.

Grazie alla Pavlova si è discusso di quel filo italo-russo legato alla presenza in Italia di Šarov prima e Dančenko poi. È il contatto con quest'ultimo che la impone tra le file delle novità registiche in Italia: pur se per riflesso, il suo nome non si può oltremodo omettere.

Guardiamo gli spettacoli: *Il valore della vita* non sembrò allontanarsi dalla norma di quelli che la Pavlova aveva messo in scena negli anni immediatamente precedenti. Silvio d'Amico mostra perplessità sulla buona riuscita di uno spettacolo che ha visto collaborare un regista straniero con una compagnia italiana, solo con poche settimane di prove, oggettivamente insufficienti, a parere del critico.

E quindi, più che un saggio della bravura del Nemiròvič-Dànčenko come *régisseur* (alla cui fama del resto non occorrono nuovi titoli), mi sembra che questa recita abbia provato le attitudini di attori italiani a quel che in gergo di

³⁹ Testimonianza tratta dall'intervista completa a Tatiana Pavlova per la trasmissione *Il mestiere dell'attore*, cit.

⁴⁰ Articolo non firmato, «*Il giardino dei ciliegi*» all'Argentina. *Dànčenko parla degli attori italiani*, «La Tribuna», 15 marzo 1933.

allestitori si chiama il «concerto»: cioè l'armonizzazione delle doti individuali in vista di un effetto teatrale d'assieme⁴¹.

Applausi ai nostri attori, applausi per la Pavlova. Se da una parte non bisogna dimenticare quanto forte fosse lo spirito nazionalista e quanto l'esotico interesse per gli stranieri persistesse nel panorama teatrale italiano⁴², dall'altra come non dar merito a Tatiana Pavlova se questi spettacoli ebbero un trionfale successo?

La compagnia della Pavlova la conoscono tutti: ancora migliorata in parecchi dei suoi elementi i nostri lettori possono capire l'immenso conto che ne facciamo oggi noi che già da anni andavamo ripetendo a dispetto di alcuni che questo è il miglior insieme di attori che ci sia in Italia, e che la capocomica, oltre ad essere la migliore attrice italiana (proprio così, italiana) è anche una organizzatrice di prim'ordine, una direttrice eccellente, una donna piena di intelligenza, di gusto e di passione per la sua arte⁴³.

È quel discorso *io-altro* che ritorna, in questo caso confondendo i termini. È ora Tatiana Pavlova invocata come un *io*? Chiaro è che le rivendicazioni dell'italianità della Pavlova non sono rare in questo periodo. Più che concessione all'attrice sembrano un voler reclamare come proprio, appropriandosene, qualcosa che avrebbe oltremodo consolato la nostra scena. È vero anche che l'encomio campeggia nelle cronache del tempo, ma tra le righe postume rimane inascoltato. Non ci si può stupire pensando che di lì a poco la commozione si sarebbe dissipata e il clamore sarebbe sfumato in semplice applauso.

Il giardino dei ciliegi è dell'anno successivo. In questo spettacolo, più che nel precedente, si rivela il primo sussulto animatore del Teatro d'Arte. C'era fibrillazione in Italia per quello che, più che un normale

⁴¹ Paolo Milano, «*Il valore della vita*», «L'Italia letteraria», 17 gennaio 1932.

⁴² Ancor più aspro fu l'attacco di Anton Giulio Bragaglia al lavoro di Dančenko per *Il valore della vita*: «le public s'est rendu à l'Argentine, en foule – celle des grandes occasions. Il s'est assis d'un air respectueux comme cela arrive rarement, s'appêtant à recevoir d'un air contrit le *panettone* spirituel qui lui était offert avec *Le Prix de la vie*» («Il Giornale d'Italia, 7 gennaio 1932; cfr. Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIV, vol. 31, 2010, pp. 237-261). Il saggio di Fausto Malcovati, che indaga sulla permanenza di Nemirovič-Dančenko in Italia, è interessante non solo per i rapporti con Tatiana Pavlova, ma in particolar modo per le reazioni, i dibattiti, della critica italiana sulla Grande Regia.

⁴³ Alberto Cecchi, «*Il valore della vita* di W. Nemirovič Dančenko dalla Pavlova, all'Argentina», «Il Tevere», 8 gennaio 1932.

spettacolo, somigliava a un rito – un rito che esibiva apertamente il forte legame tra il Teatro d'Arte e lo scrittore Čechov. Su *Il giardino dei ciliegi* della Pavlova aleggia il sorriso e già questo basta a rivelare all'Italia un Čechov diverso. La pièce, che sembrava un trionfo della malinconia, risultò divertente, viva, a tratti caricaturale. Fu più una «rivelazione dell'opera»⁴⁴, perché «apparsa ieri per la prima volta nell'atmosfera che le è propria»⁴⁵. Un miracolo, un rito, che si rinnova davanti agli occhi strabliati del nostro pubblico.

Un'altra «mobile pagina è stata scritta da Tatiana Pavlova e dai suoi comici»⁴⁶ come segno che sembra fissarsi «incancellabilmente con la sua interpretazione nei commossi ricordi»⁴⁷. La Pavlova non può che gioirne, prendere le glorie che le spettavano dopo anni di lavoro, toccare così l'apice della carriera. Le prove gremite di «attori di altre compagnie che volevano vedere da vicino i metodi e il modo di lavoro del nostro Teatro d'Arte»⁴⁸ la esaltano. Sappiamo che la Pavlova non fu mai allieva diretta di Dančenko né tantomeno di Stanislavskij, ma l'ormai acquisita e ostentata sicurezza non le permette di badare a sottigliezze. Mostrando la sua competenza, la nicchia nella quale era relegata si fa ora primo piano; la Pavlova, sgomitando, guadagna la prima linea. Di nuovo quell'astigmatismo che si corregge da sé.

In questo corrente anno teatrale, ebbi la fortuna di trovarmi a lavorare con un «régisseur» squisito e mirabile, quale Nemirovic-Dancenko. E provai una immensa soddisfazione seguendo l'infessato lavoro del maestro con gli attori, e constatando certe affinità del suo metodo col mio, benché il Maestro si attenga a formule che sono l'espressione quasi scientifica della perfezione. Nemirovic-Dancenko porta sempre l'attore a cercare il senso fondamentale della sua parte, e

⁴⁴ C.L., «*Il giardino dei ciliegi* di A. Cechov all'Odeon», «La Sera», 30 gennaio 1933.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Formidabile teatro. Da ben otto anni (tanti ne contiamo di anzianità), ci capita ogni poco di parlare di una "piena", malgrado la crisi. Gli aggettivi finiscono, le parole ci si smorzano in bocca: buttiamoci addirittura alle storielle americane del "Corriere dei Piccoli", diremo che un disegnatore avrebbe raffigurato l'esterno del teatro Argentina attraversandolo di facce, di *zing, bum, tum*, come se stesse per scoppiare, per partorire. Le sedie aggiunte viaggiavano qua e là sulla testa di vecchie maschere che di rado avevano assistito a siffatti sommovimenti. Gli applausi sono stati molti, a ogni atto: meno di quelli che lo spettacolo meritava, poiché rade volte se n'era visto l'eguale» (Alberto Cecchi, «*Il giardino dei ciliegi* di Anton Cecoff al Teatro Argentina», «Il Tevere», 15 marzo 1933).

⁴⁷ Articolo non firmato, «*Il giardino dei ciliegi* all'Argentina», «La Tribuna», 16 marzo 1933.

⁴⁸ Tatiana Pavlova, *Autobiografia*, in Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova*, cit., p. 234.

divide la commedia in vari punti, fissando e costruendo l'azione intorno a ciascuno di essi. Con tutte queste singole parti, ricompono poi l'atto e, con gli atti, l'intero lavoro. – Dio mio! – andavo dicendomi – anche io ho sempre fatto proprio così! – e questa constatazione mi riempiva di fierezza, e mi procurava uno di quei momenti di vera soddisfazione che sono tanto rari nella nostra vita tutt'altro che facile e lieve⁴⁹.

Nell'autobiografia la Pavlova sottolinea questo avvenimento, lo fa perché, negli anni in cui scrive, il suo lavoro sembra ormai dimenticato. Enfaticamente le sue glorie passate, con un pizzico di autocompiacimento, come a supplire ai mancati riconoscimenti che i critici le avevano negato. La fama, quella duratura, si poteva raggiungere solo con un intelligente progetto che la vedeva affiancata ai grandi maestri della regia; il sostegno del nome Dančenko avrebbe assicurato la riuscita del piano. Dopo questo incontro, più sicura di sé, la Pavlova dirà:

Non mi improvviso regista. Lo sono sempre stata. Senza metterlo sui manifesti. Ma tutta la mia fatica di attrice è regia. Ho chiamato, per alcune interpretazioni, dei registi celebri, e stranieri, per una ragione chiara: per farli conoscere in Italia, essendo uomini estremamente rappresentativi, quali Vladimiro Dančenko; per riesumare altissime interpretazioni d'arte, come quella del *Giardino dei ciliegi*, di Cekov; per aprire una strada, dirò così, classica, e ormai acquisita alla storia del teatro, alle mie interpretazioni di regia. Occorreva, forse, questa preparazione di fronte al pubblico, a cui ora invece mi rivolgerò personalmente, in duplice qualità, di attrice e regista. Potrò ormai essere autonoma, avendo mostrato qualche documento della mia scuola. Continuo una scuola, cercando di arricchirla, attraverso la mia personalità umana, e la sensibilità di un ventennio ultra-moderno. Ma è bene si sappia che io non mi improvviso regista. Assumo – oggi – ufficialmente una veste esteriore di più; ma è un vestito che porto con me dagli inizi. Quasi tutte le commedie del mio repertorio sono state registicamente preparate da me, nel senso più largo della parola regia: quello, cioè, che comprende lo studio d'una messa in scena, dalla lettura del copione al momento in cui si alza il sipario. Del resto, è chiaro: io non comprendo il teatro, se non sotto la specie della direzione, categoricamente. Come non comprendo l'opera teatrale, se non sotto la specie dello spettacolo⁵⁰.

Un parlare concreto, nella completa sicurezza di una pratica registica che, specchiandosi in quella di Dančenko, ora si fa più autonoma. La culla-Russia diventa trampolino.

⁴⁹ Tatiana Pavlova, *Mettere in scena*, «La Lettura», 6 gennaio 1932, p. 510.

⁵⁰ Alberto Casella, *Tatiana Pavlova «regista»*, cit., p. 22.

Pastiche? – Molti anni dopo, Orazio Costa racconterà il rapporto fra Tatiana Pavlova e Dančenko usando gli stereotipi del pastiche, della semplice imitazione, del travestimento o della parodia:

Purtroppo in Italia abbiamo i risultati di una specie di eclettismo, in quanto le prime influenze di metodo sono venute con Tatiana Pavlova. Non si può parlare di un processo storico molto preciso. Non tanto in quanto fosse lei una autentica importatrice del verbo stanislaskiano, quanto fu lei a far arrivare in Italia la più autentica voce dello stanislaskismo, cioè Dančenko, è una cosa che si dimentica abbastanza spesso, vale la pena di essere ricordata, che Nemirovič-Dančenko ha messo in scena in Italia due spettacoli. Senonché la traccia che può essere rimasta credo che sia notevolmente vaga, certamente è rimasta più attiva in Tatiana Pavlova, la quale se ne è così fatta propagatrice. Un po' più autorizzata da quel momento che non lo fosse prima. [...] Sinceramente non potrei dire che abbia insegnato con metodi stanislaskiani, anche se lei amava che lo si pensasse. Mi è sempre parso che il talento di Tatiana Pavlova fosse più vicino ad una talentuosità latina che non a una rigidità metodica di carattere slavo⁵¹.

Le parole di Costa sono forti, e sottolineano i dubbi che il percorso della Pavlova fa sorgere. È vero anche che il fortissimo legame tra Costa e d'Amico ha forse influenzato il giudizio del primo, soprattutto alla luce del dissidio tra quest'ultimo e la Pavlova dopo gli anni dell'Accademia.

Rimane il dubbio. Un dubbio che si moltiplica in maniera esponenziale nel ripercorrere tappe più o meno conosciute della carriera della Pavlova. Quei punti di domanda, insoluti, cui accennavamo all'inizio e che stratificano la visione di quegli anni teatrali in Italia, aggiungono tasselli, rivelano anfratti.

– Si è parlato all'inizio di quello sdoppiamento di pratiche e intenti che la Pavlova attua nel suo percorso. Se da un lato è infatti figlia del commercio teatrale, di quelle logiche che regolano la vita della compagnia girovaga, una compagnia di tutto rispetto ma pur sempre schiava dei meccanismi di giro, dall'altro ha un occhio puntato sull'*altrove*. L'*altrove* delle discussioni, del teatro sulla carta che i critici e gli intellettuali mettono su in quegli anni. D'Amico vuole un teatro nuovo, ama il vecchio, ma cerca quell'*altrove*. Un *altrove* che a dir suo non può venir fuori dal polveroso meccanismo delle compagnie italiane. È forse questo che frena il *critico* d'Amico nel considerare la Pavlova qualcosa di veramente nuovo? Le lodi dello *spettatore* d'Amico abbondano sulla

⁵¹ Testimonianza di Orazio Costa per *Che cosa si insegna nelle scuole di recitazione*, puntata del 18 marzo 1963 della trasmissione radiofonica *Il mestiere dell'attore* (cfr. Giancarlo Sammartano, *Tatiana Pavlova*, cit.).

carta, le recensioni non possono mentire. Ma d'Amico vuole la scuola, un religioso raccoglimento, il sacro del teatro, lontano dalle bassezze commerciali della geografia teatrale italiana. La compagnia della Pavlova dà ottime prove, ma è appena un gradino lontana da quel che d'Amico cerca. Quel qualcosa manca nell'atto pratico o nel meccanismo mentale di chi guarda ed è stanco e pensa all'*altrove*? In questo caso l'essere borderline può non aver aiutato la Pavlova.

– C'è dall'altra parte l'esigenza di molti critici, in riferimento alla Pavlova e alla sua italianità, una richiesta, fatta quasi implorazione, di voler mostrare e contemporaneamente far proprio un metodo che, sia pur traballante, agli inizi sembrava funzionare. Far proprio, fors'anche rubandolo, qualcosa che potesse innovare le nostre scene. Prendere la Pavlova come nostra avrebbe colorito il quadro dell'*evoluzione* teatrale italiana; rassegnandosi, invece, all'idea di una Pavlova straniera si è creato un fantasma nella *terra di mezzo*.

L'inascoltato appello di quei critici che volevano la Pavlova come nostra ha alimentato il discorso sull'*anomalia* – quella che molti hanno chiamato *ritardo* – del teatro italiano, e ha aggiunto un tassello in più nell'occultazione delle prove dell'aver fatto fuori la Pavlova. Col passare degli anni, la regista cominciò a essere un prodotto *sorpassato* ancor prima di esser compresa. Il suo cammino per l'*evoluzione* si scontrò nella sua pratica modesta contro la voracità di chi chiedeva una *rivoluzione*.

Un venticello calunnioso sospirò, nel primo scorcio dell'annata, contro un'attrice che è tra le maggiori; adesso che si è dileguato, parliamone da gente giusta e serena. O perché rilanciare contro Tatiana Pavlova la muffita apostrofe di «russa» o «jugoslava»? Questa della nazionalità della Pavlova ci pare faccenda passata in giudicato almeno da un decennio. Allorché la Pavlova debuttò e volle esprimersi nella lingua nostra, altri osanna si elevarono: sembrava miracoloso il suo sforzo e degno, bello, ammirevole il tentativo; ma allora era ospite e, per gli ospiti, giù il cappello. La malignità fiocò allorquando l'attrice volle restare tra noi, vivere della nostra arte e del nostro teatro, scegliere la nazionalità nostra, assorbire la nostra tradizione, divenire, insomma, schiettamente e orgogliosamente italiana. Nossignori, che allora si cominciò col vade retro, dando luogo a questo fenomeno bizzarro: che, mentre all'estero Tatiana Pavlova la si giudicava sempre più attrice italiana, da noi, per taluni, diventava sempre più attrice straniera! Balorde inversioni, schiacciate, presto, da una grossa pietra tombale; ma che, ripetiamo, qualcuno si industria e suda per risollevarle sia pure ai margini⁵².

⁵² Giuseppe Bevilacqua, *Tatiana Pavlova attrice italiana*, «Il Dramma», 15 agosto 1932.

L'incontro rimane così un incontro mancato; la dialettica occultata con omertà dai posteri fa sì che quel binomio *presenza-assenza* penda a favore del secondo termine; la culla Russia, che l'aveva coccolata dapprima con L'vov poi con Šarov e infine con Dančenko, da trampolino si fece gabbia.

Virgilio Talli aveva inserito un principio ordinatore nei suoi spettacoli. A partire da Silvio d'Amico in poi, questo è stato spesso considerato sufficiente per poterlo catalogare come appartenente a una sorta di «pre-regia» italiana.

Il contributo di Tatiana Pavlova, una volta sfrondata il primo entusiasmo per il suo operato di attrice e direttrice, è stato più difficile da classificare. La Pavlova ha portato in Italia lacerti di mitologia della Regia e dello spirito dei grandi teatri d'innovazione, primi tra tutti i teatri d'Arte russi, con i loro sovrappiù, il culto di alcuni Maestri e del valore della «vita nell'Arte». Sono sembrati sintomi della cosiddetta «anima slava della Pavlova», ma sono le tracce sparse di un'idea di teatro profondamente incorporata in Russia, di cui l'attrice porta, consapevolmente o no, qualche frammento in Italia.

Il posto della Pavlova, in ogni caso, sarebbe più corretto identificarlo all'interno d'una «pre-regia» italiana, della quale lei, assai più di Talli, dovrebbe essere riconosciuta come la vera esponente. Quel che è successo non è solo una normale smemoratezza: potrebbe dirci parecchio su quel che sta intorno alla nascita dell'*idea* di regia in Italia. La memoria postuma della Pavlova – e anche quella di Šarov – è ancora in attesa di una appropriata revisione.