

ERNESTO ROSSI E IL TEATRO RUSSO

Nota di F.T. - Lo scrittore russo Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov (che verrà citato più volte nello scritto della Bušueva) all'inizio del Novecento divenne corrispondente dall'Italia per alcuni giornali russi, si naturalizzò poi italiano e morì a Levanto nel marzo del 1938. Quasi dieci anni prima, aveva pubblicato («La Stampa», 2 ottobre 1928) un lungo articolo dedicato a Rossi e Salvini in Russia. Lo concludeva dicendo che molti uomini della sua generazione veneravano quegli attori come «considerevoli maestri della loro cultura estetica». Può darsi che sia una giaculatoria. Ma è significativo che essa non si riferisca al solo teatro e alla sua sola estetica.

Visti fuori d'Italia, i «grandi attori» italiani dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento rivelano forze e valori che nella storiografia di casa spesso si banalizzano e si confondono. Per questo è utile vederli attraverso occhi stranieri e far riemergere le voci di quelle tournées troppo spesso ricordate solo come tappe della loro fama e prove di capacità reclamistico-imprenditoriale. È utile studiarle anche in loco, e non soltanto attraverso i materiali che gli attori riportarono a casa e qualche volta archiviarono. È utile leggere (e tradurre) gli scritti che per esse si produssero e non soltanto ricostruire tragitti e valutare redditi ed accoglienze.

Possono derivarne interessanti guadagni: 1) innanzi tutto, all'estero sono più frequenti che in Italia — anche perché sollecitate dall'eccezione — le analisi dettagliate e di buona qualità del lavoro dei nostri grandi attori; 2) attraverso decontestualizzazione e ricontestualizzazione possiamo familiarizzarci bene con l'idea scomoda e feconda per cui termini critici come «realismo», «romanticismo», «scuola classica», «enfasi», «semplicità», «declamazione», «convenzionalità», «anti-convenzionalità», «recitar dimesso» ecc., hanno un valore esclusivamente relazionale. Sicché l'attore che è *davvero* enfatico agli occhi di certi spettatori, è *davvero* semplice e dimesso agli occhi di altri, con immutata obiettività; 3) si può rintracciare nelle cose una continuità (in Italia sotterrata) fra cultura dell'attore-creatore e cultura del regista; 4) trova conforto — permettendoci una miglior aderenza alla realtà storica — quel modo di vedere che avvalorava il senso della cultura dell'attore e s'opponesse alla smemoratezza erudita.

Su quest'ultimo punto conviene insistere ogniqualvolta se ne presenti l'occasione. Il valore culturale dell'attore, il senso della sua appartenenza al panorama spirituale del suo e del nostro tempo vengono continuamente minacciati dall'afflusso di immagini e di associazioni che esalano dalla routine teatrale presente. Oggi, per esempio, tutti quei discorsi sul «ritorno al grande attore» hanno anche la conseguenza di estirpare dalla fantasia i punti di partenza per raffigurarsi un «grande attore» del passato, tanto sono incongrue (per specie, non per valore)

le figure cui ora si riferisce l'appellativo «grande attore»; tanto è minimo il loro rapporto storico (benché parlando in ogni caso d'attori sembri che si parli di attività comparabili) con l'attore-creatore. Ma il senso del valore culturale dell'attore ottocentesco è parlato fino all'osso anche da altri e più pericolosi fattori. Innanzi tutto dall'aneddotica, che diventa una mentalità. Quindi, dall'intramontabile etnocentrismo letterario, incapace di immaginare criteri di rispetto dei testi e di loro penetrazione critica che non siano i suoi. Ad esso si allea, in parte, l'etnocentrismo registico diretto e indiretto: quello degli artisti innovatori e quello dei loro echi scolastici o di mestiere. E infine un atteggiamento, che si ricollega alla mentalità messa in forma dall'aneddotica, ma che banalizza in tic mentali anche la strana e non banale idea dell'arte dell'attore come «arte impura». Quell'atteggiamento che mischia senso di superiorità, stupefazione ed espressione continuamente ridacchiante e che spessissimo inquina, qui da noi, le ricerche e le narrazioni storiche sugli attori del passato. È come se nei loro confronti ci fossero particolari ragioni (o un particolare gusto) per ammicciare e sorridere ad ogni occasione in cui sia possibile indicare il contrasto fra ricerca artistica e ansia di guadagno economico, fra genio e cialtroneria, fra intelligenza e furbizia, fra finzione e inganno, fra idealismo e grettezza, i normali contrasti, insomma, fra vita e opera, fra dimensione soggettiva e dimensione obiettiva della persona che caratterizzano, per lo meno, ogni figura d'artista e d'intellettuale — ma si dovrebbe dire: ogni individuo — e che negli attori sono forse appena più scoperti, non certo più marcati. Ed è appunto ciò che fa un po' vergogna in tale atteggiamento di scrittura, il fatto che giochi l'ovvio, sopra lo scoperto, e credendo di volar basso, vicino alla terra e alla realtà concreta, dissipi, invece, ogni concretezza storica in cambio d'una visione ilare e disimpegnata del teatro. La parodia, insomma, dello straniamento dello storico.

Questa digressione è certo sproporzionata al suo spunto, ma qui non è questione di proporzioni ma proprio di spunti. Lo scritto della Bušueva su Ernesto Rossi — e la nota sulle tournées della Ristori — costituiscono i primi termini di confronto per una ricerca coordinata da Anna Tellini (docente di Lingua e Letteratura Russa all'Università dell'Aquila) sulle presenze in Russia degli attori italiani. Svetlana Konstantinovna Bušueva vive e lavora a Leningrado, fa parte dell'Unione degli Scrittori e dell'Istituto Statale di Musica, Teatro e Cinematografia. È forse la più importante specialista sovietica di teatro italiano (oltre ai suoi lavori sugli attori, ha pubblicato i volumi *1880-1930: Cinquant'anni di teatro italiano e Il Teatro italiano contemporaneo*) ed alterna al lavoro di ricerca quello di traduttrice (Pirandello, Svevo, Palazzeschi...). Il suo saggio su Ernesto Rossi — *Ernesto Rossi i russkij teatr*, pubblicato nel volume miscelaneo *Zapiski o teatre* (*Appunti di teatro*), Leningrado 1968 — è tradotto da Giuliana Di Sero.

Il grande attore tragico Ernesto Rossi occupa un posto particolare nella storia dei rapporti teatrali della Russia con i paesi stranieri. Tra la sua creazione e l'arte russa esistevano legami spirituali così so-

lidi, quali, probabilmente, non poté vantare nessun altro attore venuto in tournée da noi.

Una volta scoperto, nel 1877, il vasto continente dell'arte russa, il Nostro non se ne allontanò fino alla morte. L'ultimo ventennio della sua vita trascorse interamente sotto il segno della cultura russa. «Il compianto Ernesto Rossi — ricordava Amfiteatrov, che lo aveva conosciuto da vicino — mi ha detto e scritto più volte che la Russia era per lui una seconda patria artistica»¹, di cui conosceva ed amava la letteratura e il teatro, la pittura e la musica. Rientravano nel suo repertorio capolavori della drammaturgia russa come *Il convitato di pietra*, *Il cavaliere avaro* di Puškin e *La morte di Ivan il Terribile* di A. Tolstoj. Negli ultimi anni della sua carriera si interessò molto a *Il parassita*² di Turgenev e al *Voevoda* di Ostrovskij, mentre nell'anno della morte prese a lavorare sul *Boris Godunov*³ di Puskin. Rossi aveva un'alta considerazione del pubblico russo, che riteneva «più colto»⁴ di quello europeo, e si adoperò con tenacia per avere la possibilità di esibirsi in Russia. Dopo la sua prima tournée (1877-78) riprese ogni anno le trattative con la direzione dei teatri imperiali, e non è certo per sua colpa se tali trattative fino al 1890 non diedero frutti⁵. Infine, egli espresse il desiderio di celebrare il cinquantesimo anniversario della sua attività artistica non in patria, ma a Pietroburgo, e questo, credo, è la testimonianza più eloquente del posto che la Russia occupava nella sua vita.

La Russia lo ripagò con lo stesso amore. Le sue tournées riscuotevano immancabilmente successo, un successo, tra l'altro, crescente di anno in anno. Se nel 1877 il pubblico accolse con circospezione l'attore ancora sconosciuto, nel 1878 le esibizioni di Rossi si risolsero in

¹ A. Amfiteatrov, *Zamety serca* (*Impressioni del cuore*), Mosca 1911, p. 154.

² «Tempo fa ho letto la pièce *Pane altrui* del signor Turgenev — scrisse Rossi a S.I. Lavrent'eva nel dicembre 1895 — [...] Questo dramma mi è piaciuto molto [...] Desidererei molto rappresentarlo». (Biblioteca teatrale di Leningrado, Sezione manoscritti, *Lettere di Rossi a S.I. Lavrent'eva*). Ma la Lavrent'eva dissuase Rossi dalla sua intenzione, adducendo il colorito «troppo russo» della pièce (cfr. S.I. Lavrent'eva, *Le mie memorie su E. Rossi*, in «Russkaja mysl', n. 12, 1896, p. 106).

³ S.I. Lavrent'eva, *Perežitoe* (*Vita vissuta*), Sanpietroburgo 1914, p. 195.

⁴ A. Amfiteatrov, *Zamety serca*, cit., p. 154.

⁵ Dopo la tournée del 1877-1878 Rossi tornò in Russia nel 1881, ma le sue rappresentazioni non ebbero luogo, poiché in relazione all'assassinio di Alessandro II tutti i teatri furono chiusi. Rossi poté esibirsi davanti al pubblico russo soltanto nel 1890. Dopo di che si recò in Russia ancora due volte: nel 1895 e nel 1896.

un autentico trionfo⁶. Nel 1890 fece conoscenza con l'arte dell'attore italiano la nuova generazione, che del grande tragico aveva solo sentito parlare. Quella che era ormai una leggenda teatrale prese corpo sotto i suoi occhi, e la gioventù lo accolse con l'entusiasmo della vecchia generazione, dodici anni prima. Gli anni 1895 e 1896 segnarono un nuovo successo dell'attore, che presentò al pubblico russo *Ivan il Terribile* e *Il barone*. L'arte insuperata di Rossi è stata sempre vicina e cara allo spettatore russo per la sua tendenza umanitaristica; la difesa appassionata dei diritti umani calpestati (Romeo, Lear, Shylock) e la condanna inesorabile del dispotismo (Macbeth, Riccardo III, Luigi XI, Ivan il Terribile, Nerone, Filippo II) fecero dell'attore italiano il beniamino del pubblico russo di tendenze progressiste.

E non si tratta, qui, di una sopravvalutazione dell'importanza che l'opera di Rossi ha avuto per l'arte russa: è noto che Stanislavskij lo incluse nel novero degli attori stranieri che contribuiscono alla formazione dei principi estetici del nuovo teatro realistico russo. Il Nostro ebbe un peso rilevante anche nel destino artistico dello stesso Stanislavskij, il quale — secondo la testimonianza della Lavrent'eva — conversando con Rossi durante la sua ultima tournée, riconobbe di essere debitore della propria decisione di dedicare la vita al teatro per l'appunto al suo alto magisterio. Alla domanda di Rossi, se avesse iniziato ad occuparsi dell'arte scenica da molto, Stanislavskij rispose: «Voi mi avete contagiato! Quando vi vidi in scena la prima volta, si scatenò in me la passione per il teatro»⁷. Anche le più insigni esponenti del teatro russo a lui contemporaneo, Ermolova e Savina, avevano un'alta considerazione dell'arte di Rossi⁸. La gioventù artistica prestava ascolto con devozione alle lezioni del grande attore tragico, in cui riconosceva il proprio maestro: «Ai miei occhi era un tale colosso, un ideale talmente irraggiungibile che il mio desiderio di diventare attore cominciò a sembrarmi poco serio — scriveva Jur'ev — Con la sua recitazione Rossi mostrò in modo lampante quale strada dovesse percorrere chiunque desiderasse essere attore: un lavoro tenace, e non

⁶ Gli incassi a Pietroburgo, ad esempio, risultarono di 7000 rubli in più rispetto all'anno 1877, sebbene fosse stato dato un numero inferiore di spettacoli [«O sborach so spektaklej Rossi i Cigler» (*Gli incassi degli spettacoli di Rossi e della Ziegler*)].

⁷ S.I. Lavrent'eva, *Perežitoe*, cit., pp. 194-195.

⁸ M.N. Ermolova, *Pis'ma. Iz literaturnogo nasledija. Vospominanija sovremennikov* (Lettere. Dal retaggio letterario. Memorie dei contemporanei), Mosca 1955, p. 117.

solo sulla propria abilità scenica; una assimilazione profonda e consapevole della cultura, una strada che ci conduce a penetrare nell'intimo dell'animo umano. Rossi ha lasciato una traccia profonda nella mia vita, avendomi insegnato come lavorare su se stessi e superare ogni difficoltà. Ed io a buon diritto lo considero uno dei miei maestri»⁹.

Ammiratore appassionato di Rossi fu Ostrovskij, che esprime il proprio entusiastico apprezzamento del suo talento in un discorso rivolto all'attore nel corso di una serata in suo onore nel 1878.

Gli eminenti studiosi russi N. Storoženko, A. Veselovskij, S. Jur'ev apprezzavano in Rossi non soltanto il magnifico interprete, ma anche il geniale esegeta dei grandi personaggi di Shakespeare.

Quando, nel 1896, Rossi celebrò a Mosca il cinquantenario della sua attività artistica, a festeggiare l'attore vi erano numerose deputazioni inviate dai diversi teatri russi, dalle redazioni di giornali e riviste, dagli studenti dell'Università di Mosca. Ma probabilmente il più alto riconoscimento dei suoi meriti fu l'attribuzione del titolo di «membro onorario della Società degli amici della letteratura russa» presso l'Università di Mosca¹⁰. Il relativo diploma venne consegnato all'attore «per la riproduzione artistica dei caratteri shakespeariani nonché per la superba raffigurazione de *Il convitato di pietra*, de *Il cavaliere avaro* di Puškin e de *La morte di Ivan il Terribile* di Tolstoj»¹¹. La Società non accoglieva di buon grado nel suo seno degli attori, e fece eccezione solo per Juzin (che però era anche un drammaturgo), per la Ermolova e per Lenskij. Ma l'ammissione di un attore straniero fu un caso senza precedenti, che sottolineò una volta di più il legame particolare tra l'arte di Rossi e quella russa. Il diploma di membro della «Società degli amici della letteratura russa» nelle mani di un attore italiano divenne il simbolo dell'affinità di due grandi culture nazionali.

L'importanza di Rossi come esegeta di Shakespeare non è stata tutt'ora valutata come merita, sebbene l'intera sua creazione sia in-

⁹ Ju.M. Jur'ev, *Zapiski* (Appunti), Leningrado-Mosca 1963, vol. I, p. 251.

¹⁰ La decisione del conferimento di questo titolo onorifico venne presa nella seduta del 17 gennaio 1896, presieduta da Storoženko e Veselovskij. Il diploma fu consegnato da Storoženko durante la celebrazione in onore di Rossi del 27 gennaio 1896.

¹¹ *Slovar' členov Obscestva ljubitelej rossijskoj slovesnoti* (Dizionario dei membri della Società degli amici della letteratura russa), Mosca 1911, p. 243.

dissolubilmente legata al nome del grande drammaturgo inglese, dei cui ruoli l'artista ha offerto un'interpretazione basilare per la storia del teatro mondiale, dato che rappresenta una nuova tappa qualitativa nella lettura scenica di Shakespeare: in lui, Rossi ha scoperto profondità psicologiche inaccessibili agli attori della scuola romantica, e con ciò ha posto le fondamenta della nuova tradizione realistica dell'interpretazione shakespeariana.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, sulle scene europee dominava uno Shakespeare romantico: in Russia c'era Močalov, in Inghilterra Kean, in Germania Devrient e Fleck. Malgrado tutte le differenze nazionali, ad unire questi attori erano i tratti propri di tutti i romantici: la percezione della disarmonia con il mondo generò nella loro creazione il tema dell'individuo solitario, in rivolta, mentre la contrapposizione, tipica del romanticismo, fra mondo emotivo e mondo razionale si risolse nella loro recitazione in una iperbolizzazione della passione. Al centro dell'interesse dei romantici c'era la psicologia di un individuo tutt'altro che reale nella sua eccezionalità.

Il teatro romantico giocò un ruolo enorme nella conoscenza che si ebbe di Shakespeare, suffragando con sbalorditiva evidenza le ragioni degli araldi del romanticismo, che avevano contrapposto la carne viva della tragedia shakespeariana all'arida e razionale tragedia dei classicisti. Gli eroi di Shakespeare ripresero vita e cominciarono a parlare proprio nelle mani dei romantici, e proprio a questi ultimi riuscì di compiere delle scoperte inaccessibili agli attori della scuola classicistica.

Al novero di tali scoperte appartiene, ad esempio, la figura di Shylock: gli attori romantici (Kean, Devrient) strapparono dal suo volto l'abituale maschera da buffone, ed agli occhi dello spettatore apparve il tragico digrignare della fiera braccata. Per penetrare così a fondo la tragedia di Shylock non bastava essere pervasi da idee illuminate, occorreva ancora la percezione della disarmonia col mondo, una percezione nei romantici molto acuta.

Lo Shakespeare romantico era straordinario per la forza dell'impatto sullo spettatore, inesorabilmente contagiato dal possente flusso della passione che si riversava dalla scena in sala.

Tuttavia lo specifico della concezione romantica generò non solo il valore, ma anche le "perdite" del teatro romantico nell'interpretazione della drammaturgia shakespeariana. Nelle figure idealizzate an-

dava perduta la ricchezza concretamente umana del carattere shakespeariano.

Verso la metà del XIX secolo, si delineò una svolta nell'interpretazione della drammaturgia shakespeariana. Il compito degli attori divenne creare una figura tipica: bisognava generalizzare l'elemento individuale fino all'altezza del tipo, senza perdere, nel far questo, l'elemento concreto. Ma il processo di assimilazione del retaggio shakespeariano da parte degli attori della scuola realistica faceva il proprio corso con lentezza e con difficoltà. La maggior parte si fermava alla prima tappa: sulla base di un'analisi oggettiva dell'immagine, essi creavano un carattere individualizzato, polemicamente diretto contro l'eroe romanticamente convenzionale, privo di tratti individuali. Con questo il realismo shakespeariano risultava ridotto a realismo di costume o storico-etnografico (Kean e Phelps in Inghilterra, Samojlov in Russia). I successi, ossia la creazione dell'immagine tipica, erano a quell'epoca rari: ci riferiamo al Polonio e allo Shylock di Scepkin e ad alcuni eroi shakespeariani di Macready e Seydelmann.

L'importanza di Rossi come interprete di Shakespeare sta nel fatto che fu il più grande attore tragico europeo del XIX secolo ad aver risolto felicemente questo problema in un repertorio shakespeariano straordinariamente vasto.

Punto di partenza nello studio dei personaggi shakespeariani fu per lui la convinzione della semplicità: «Analizzate le sue opere, studiatele, provate a rintracciarvi l'idealismo che trovate in abbondanza nei romantici. Ci troverete sempre l'uomo che in tutto vi rassomiglia»¹². L'eroe sceso dai coturni romani risultava accessibile all'analisi psicologica, si era avvicinato allo spettatore, era divenuto vivo e intellegibile, perché ora le sue azioni non si spiegavano con le peculiarità superomistiche del carattere, ma erano psicologicamente fondate. E se nell'interpretazione degli attori romantici lo spettatore vedeva solo i contorni generali della figura grandiosa dell'eroe shakespeariano, Rossi viceversa ne mostrava il volto di uomo in primo piano. «Rossi non cerca di conferire ai suoi eroi dimensioni superomisti-

¹² E. Rossi, *Discorso improvvisato nell'Ateneo di Barcellona [...] sopra il teatro di Shakespeare. Sua interpretazione. Sua esecuzione*, Bilbao 1865, pp. 19-20, mentre negli altri casi (ad eccezione dell'edizione russa *50 let arističeskoj dejatel'nosti Ernesto Rossi*) si riporta dall'edizione originale, qui si traduce dal russo perché non ho rintracciato l'originale [N.d.T.].

che — scrisse il critico Komlëv — non cerca di elevare il pathos con il grido e con la gesticolazione accentuata. Le immagini da lui create sono profondamente umane. Ma pur nella loro grandezza esse non opprimono lo spettatore e suscitano in lui non una deferente meraviglia, bensì una viva simpatia, una compassione fraterna»¹³.

Con tutto ciò l'eroe shakespeariano di Rossi non produceva un'impressione umile e quotidiana. La semplicità non era sostituita dalla trivialità. Per «umanizzazione» dell'eroe Rossi intendeva non la sostituzione della sua complessa vita spirituale con la psicologia primitiva di un carattere meschino, ma la rivelazione di questa complessità, la messa a nudo delle origini prime del conflitto tragico vissuto dall'eroe. Il personaggio diventava umano in quanto era umanamente comprensibile allo spettatore. Lo spessore interiore dell'eroe shakespeariano rimaneva in tutta la sua forza ed esigeva una espressione esteriore corrispondente. Rossi non fece mai ricorso ad intonazioni e ad azioni sceniche ostentatamente colorate allo scopo di avvicinare l'eroe allo spettatore. Ecco, ad esempio, cosa scrisse di Otello a questo proposito: «È al racconto dinanzi al Senato, che vi aspetto! [...]. Il racconto venne: lo dissi più semplicemente che potei, senza fronzoli, senza smancerie o manierismo: ma neanche a guisa di altri innovatori come si direbbe in crocchio di amici, il racconto dei propri amori colla crestaia [...]. Vero! per esser vero! non s'intende né triviale, né monotono. Il vero è relativo, secondo il carattere che si rappresenta»¹⁴.

Va anche detto che non in tutti i personaggi shakespeariani l'attore è riuscito con uguale successo a mettere in pratica il suo principio di «umanizzazione dell'eroe»: ad esempio, Otello è risultato troppo collegato alla terra. È vero però che le sue figure migliori — Lear, Romeo, Shylock, Macbeth — sono entrate a buon diritto tra i tesori del teatro mondiale, anche se in tutte queste creazioni si è in parte affievolito l'alto patetismo della tragedia shakespeariana, cui l'attore non poteva accedere sia per le peculiarità del suo talento (Rossi non aveva il temperamento tragico di Salvini), sia in forza dei suoi principi artistici. Ma questa perdita fu compensata da una conquista fondamentale nuova: Shakespeare cessò di essere monopolio del tea-

¹³ «Russkaja mysl', n. 5, 1890, pp. 182-193.

¹⁴ E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze 1887, vol. II, p. 333.

tro romantico. Il fulgido magisterio realistico di Rossi, unito alla profondità della comprensione filosofica della tragedia, fanno di lui il capostipite di una nuova tradizione: lo Shakespeare scenico del XX secolo, a partire dalla Duse-Cleopatra fino al Michoels-Lear compreso, deve molto a Rossi che per questo è nostro contemporaneo di gran lunga di più di quanto siamo abituati a pensare.

Tale fu lo Shakespeare che Rossi presentò trionfalmente per molte decine d'anni agli spettatori di tutte le parti del mondo. Ma il fatto che ne sia stato dato l'apprezzamento maggiore proprio in Russia (ricordiamo che il titolo di membro onorario della «Società degli amici della letteratura russa» fu conferito all'attore non solo per il Don Giovanni, il Barone e l'Ivan il Terribile, ma anche per «la riproduzione artistica dei caratteri shakespeariani», un onore di cui non fu ritenuto degno nessun altro interprete di Shakespeare), testimonia quell'affinità che induceva Rossi a stimare straordinariamente preziosa la possibilità di mostrarlo all'uditorio russo: «[Shakespeare] credilo pure, io ne sono convinto, è conosciuto dai russi meglio che dagli inglesi: perché sanno meglio di loro comprenderlo, apprezzarlo e onorarlo», scriveva¹⁵.

E qui non è solo questione di alcune coincidenze tra la sua interpretazione dei personaggi shakespeariani e le concezioni affermatesi tra gli studiosi russi del drammaturgo inglese, ma di comuni principi. Per l'attore italiano, come per la critica russa progressista, Shakespeare era prima di tutto un grande realista: un punto di vista per Rossi tanto più prezioso, in quanto in nessun altro paese trovò più «compagni di idee».

Per Rossi, il quale riteneva che «creazione è riproduzione della realtà nelle sue leggi fondamentali», Shakespeare era il drammaturgo più grande, perché le sue opere rivelavano con forza insuperata queste «leggi della realtà». L'attore era lontano tanto dalle posizioni di chi reputava che Shakespeare riproducesse la vita senza «elevarsi» al di sopra di essa, quanto da chi, al contrario, riconosceva in lui il cantore di caratteri «eterni», «immutabili», liberi dalle «scorie» del tempo, e, mentre vedeva questi due estremi incarnati nell'arte dei naturalisti e

¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

dei simbolisti¹⁶, considerava Shakespeare un realista, che non si limita a riprodurre la realtà, ma la riproduce nelle sue leggi fondamentali. L'«ideale», per dirla con Rossi, traspare nella creazione di Shakespeare attraverso forme del tutto reali e tangibili: «i suoi eroi sono persone vive interamente tratte dall'epoca e dall'ambiente che raffigurano»¹⁷. Shakespeare non assoggetta mai gli eroi al suo arbitrio di artista, ma li lascia «nella loro piena soggettività e unicità, a rappresentare il proprio carattere, dotati di una volontà propria e dell'impulso di una persona viva»¹⁸.

Tale convincimento di Rossi testimonia, nell'oggettività della sua creazione, che il suo modo di vedere l'arte del grande drammaturgo inglese era in molti punti vicino a quello invalso nell'estetica progressista russa.

In effetti, le basi degli studi russi su Shakespeare erano state poste da Puškin, che aveva visto in lui un realista; più tardi, questa concezione fu sviluppata da Belinskij, che non solo non rapportava Shakespeare ai romantici — com'era invece usuale negli studi europei del tempo — ma lo contrapponeva insistentemente ad essi, apprezzando in lui il geniale «poeta della realtà», ovvero il grande realista: «Egli si tiene con forza alla terra e nei confronti della fantasticheria e dell'enfasi ridondante costituisce l'esatto contrario di Schiller [...] Shakespeare è il poeta della realtà e non dell'idealità [...] A dir il vero è poeta più elevato di Schiller ma, nell'ascendere all'empireo degli ideali eterni, questi ideali ha riportato alla terra, e ha isolato il generale in fenomeni individuali, definiti e chiusi in se stessi»¹⁹.

Belinskij sottolineava particolarmente questa oggettività della creazione di Shakespeare, che consentiva al drammaturgo di riprodurre un quadro della realtà in modo sorprendentemente pieno, veridico e «tangibile»: «dotato in maniera stupefacente del talento della creazione e di un'intelligenza in grado di abbracciare il mondo, egli possiede al contempo anche questa oggettività del genio, che ha fatto di

¹⁶ «I così detti 'naturalisti' non apprezzano che le forme paffute e rubiconde. I 'simbolisti', [...] non amano che i profumi dell'essenze acute» (E. Rossi, *Riflessioni sul teatro drammatico italiano*, Livorno 1893, p. 7).

¹⁷ *50 let artističeskoj dejatel'nosti Ernesto Rossi (50 anni di attività artistica di Ernesto Rossi)*, Sanpietroburgo 1896, p. 194.

¹⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹⁹ V.G. Belinskij, *Sobranie sočinenij v trinadcati tomach (Opere in tredici volumi)*, Mosca 1954, pp. 165-166.

lui il drammaturgo per eccellenza e che consiste in questa capacità di comprendere le cose così come sono, indipendentemente dalla propria personalità, di trasferirsi in esse e di vivere della loro vita [...] D'altronde, questa oggettività non è affatto indifferenza: questa distrugge la poesia, mentre Shakespeare è un grande poeta. Solo che egli non immola la realtà alle proprie idee predilette»²⁰.

All'epoca del primo viaggio dell'attore italiano in Russia, cioè alla fine degli anni '70, la scienza e la critica avevano fatto molto per un'interpretazione veritiera di Shakespeare, ed è caratteristica la concordanza manifestata in tale questione da studiosi e pubblicisti appartenenti al campo progressista. Storoženko, che si estasiava per «la vivida luce solare del realismo di Shakespeare»; Syčevskij, che difendeva lo spirito civile della sua creazione; Šelgunov, che ne sottolineava la maestria dell'analisi psicologica: tutti, ciascuno a suo modo, proseguivano e sviluppavano l'impostazione di Belinskij. L'idea di Shakespeare come «poeta della realtà» conquistò gradualmente la coscienza di masse sempre più ampie di lettori.

A chiarire il valore di Shakespeare fu non solo, e non tanto, la critica, quanto la viva pratica letteraria. È degli anni tra il 1860 e il 1870 la fioritura del realismo critico russo, per il quale sono caratteristici alcuni tratti «shakespeariani», come l'ampiezza del reale, l'oggettività, lo storicismo, l'attenzione profonda per la psicologia dell'eroe: e tale fioritura condizionò la ricettività dell'arte russa nei confronti del realismo shakespeariano.

Shakespeare penetrò la letteratura, la pittura e la musica, entrò a far parte dell'arte russa: «Per noi non è solo un nome altisonante e suggestivo, da ammirare giusto di quando in quando e da lontano — scriveva Turgenev — Egli è divenuto nostro patrimonio, è entrato nella nostra carne e nel nostro sangue»²¹.

E dunque per Rossi, attore che si era dedicato a Shakespeare, il soggiorno in Russia non poteva passare senza lasciar traccia. S'intende, è difficile supporre che egli abbia letto gli articoli di Belinskij. Con la «concezione russa di Shakespeare» egli, certo, fece conoscenza tra-

²⁰ *Ibidem*, vol. II (1953), p. 256.

²¹ I.S. Turgenev, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach (Opere in dodici volumi)*, vol. XI (1956), p. 190.

mite colloqui personali con critici e studiosi di letteratura²², ed anche attraverso le numerose recensioni ai suoi spettacoli²³. È noto, ad esempio, che Rossi conosceva bene Storoženko, e visto che in quegli anni proprio quest'ultimo era la forza motrice degli studi russi su Shakespeare, non sarà privo d'interesse soffermarsi sulle sue enunciazioni, avendo presente che proprio esse costituivano agli occhi di Rossi la «concezione russa di Shakespeare».

L'insigne studioso militante N.I. Storoženko, professore dell'Università di Mosca, ha lasciato un'impronta di rilievo nella storia degli studi mondiali su Shakespeare. A differenza degli specialisti inglesi e tedeschi a lui contemporanei, Storoženko esaminava Shakespeare senza staccarlo dal suo tempo e dal «suolo» e, seguendo i precetti di Belinskij, sosteneva il carattere realistico della sua creazione. Se Belinskij difendeva Shakespeare dagli attentati dei romantici, Storoženko ne sosteneva il realismo in polemica con la critica idealistica tedesca e i suoi seguaci russi. Il tentativo dei critici tedeschi di «schematizzare» la drammaturgia di Shakespeare, di accollarle l'«idea della colpa tragica», mutuata dalla *Poetica* di Aristotele e assolutamente estranea alla creazione shakespeariana, nonché di privare le sue opere della base storica, provocò l'opposizione seria e fondata di Storoženko nel suo famoso *Shakespeare nella critica tedesca*. Storoženko esigeva dagli studi specialistici una accurata analisi storica ed estetica delle opere di Shakespeare, e pensava che proprio un approccio astrattamente speculativo avesse condotto i critici tedeschi alla creazione di costruzioni filosofiche complesse, che non avevano alcun rapporto con lui: «La critica filosofica trae le sue conclusioni dalla propria coscienza [...] Shakespeare esigeva dal dramma che fosse uno specchio della realtà che ne riflettesse fedelmente i lati buoni e non, e noi non abbiamo alcun diritto di imporre ad esso le nostre personali teorie artistiche [...] Il formalismo filosofico violenta la natura di un'opera

²² Rossi aveva una vasta cerchia di conoscenti tra l'*intelligencija* russa progressista. Una volta in Russia, si immerse nell'atmosfera delle accese discussioni letterarie e teatrali. «Spesso ci ritrovavamo insieme [con i critici S.B.] pranzando o io da loro, o qualcuno di essi con me: e parlavamo, discutevamo [...] sopra Shakespeare, il quale [...] è conosciuto dai russi meglio che dagli inglesi [...]» (E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. II, p. 34).

²³ La tournée di Rossi diede vita ad un'intera letteratura: sulla stampa russa di quegli anni erano copiosamente disseminati articoli dedicati agli spettacoli di Rossi, di Storoženko, Sokolovskij, Jur'ev, Ivanov, Vasil'ev-Flerov ed altri.

artistica, in cui vede qualcosa di astratto, di sospeso in aria, che, privo di radici nel passato, non getta semi fecondi nel futuro»²⁴. Quale che sia la questione che Storoženko discute con Ulrici, con Röttscher e con Gervinus, dappertutto si fa avanti una tesi fondamentale: Shakespeare è un artista dalla «visione realistica del mondo», basata sullo studio accurato della realtà. Nelle sue opere, sostiene Storoženko, Shakespeare non rivestiva di carne «idee preconcepite sull'armonia morale», come avrebbero voluto i critici tedeschi, ma riproduceva oggettivamente la realtà: egli «non bisbigliava agli eroi le proprie convinzioni, ma seguiva attento il misterioso processo di formazione dei loro caratteri e delle loro inclinazioni»²⁵.

Tra questa enunciazione di Storoženko, le parole di Rossi sulla «volontà propria» e l'«impulso di una persona viva» dell'eroe di Shakespeare e la riflessione di Belinskij sul fatto che «in lui il contenuto si sviluppa in modo naturale, libero dalla sua essenza stessa»²⁶, c'è un nesso profondo. Rossi non poteva non sentire questa consonanza, ed è, probabilmente, proprio questa a spiegare la sua straordinaria ricettività di fronte a tutte quelle considerazioni della critica russa, che si riferiscono all'aspetto concettuale del personaggio. Le recensioni agli spettacoli di Rossi non si limitavano mai alla mera analisi della sua arte di attore: in esse si dava sempre una valutazione del disegno del personaggio²⁷. E lo studio dell'evoluzione delle singole interpretazioni dell'artista italiano dimostra che egli prestava sempre attento ascolto all'opinione della critica russa.

Interessante, da questo punto di vista, l'evoluzione del personaggio di Otello. Com'è noto, nel 1877-78 esso non soddisfece la critica russa prima di tutto per il suo disegno: la sottolineatura in Otello dei

²⁴ N. Storoženko, *Opyty izučenija Šekspira (Studi su Shakespeare)*, Mosca 1902, pp. 44-46, 52.

²⁵ *Ibidem*, p. 52.

²⁶ V.G. Belinskij, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. I (1953), p. 266.

²⁷ Amfiteatrov nelle sue memorie scrive che le tournées di Rossi vivacizzarono non soltanto il pensiero teatrale, ma anche quello letterario russo: «Le sensazionali tournées degli attori tragici shakespeariani hanno sempre elevato beneficamente lo spirito ed il tono sulla stampa che languiva nella forzata mancanza di argomenti, e i suoi talenti si sono lanciati alla elaborazione di temi shakespeariani con uno zelo e con un amore, che... è difficile incontrare sulla stampa della capitale relativamente viziata dall'abbondanza dell'attualità. Così il primo viaggio di E. Rossi a Tiflis ha creato un'intera letteratura su Shakespeare sulla stampa transcaucasica [...] Non devono essere dimenticati gli eccellenti articoli del Barone X di Odessa (S.G. Gerco-Vinogradskij) di Kiev» [A. Amfiteatrov, *Maski Mel'pomeny (Le maschere di Melpomene)*, Sanpietroburgo 1911, p. 102].

tratti del selvaggio, della sensualità ferina, della crudeltà provocò l'insoddisfazione del pubblico, abituato a considerare Otello da un punto di vista puškiniano.

La conoscenza della critica russa, insorta contro la stessa concezione di base del suo Otello, costrinse Rossi a mutare il tratteggio di questo personaggio, che rielaborò in misura rilevante, orientandosi sull'interpretazione invalsa in Russia: «Otello è geloso? mai — scriveva Rossi nelle sue memorie, sul declinare degli anni (e in queste parole si avverte chiaramente la sua conoscenza della formulazione puškiniana) — La gelosia esisteva nella tragedia, questo è vero, è l'impulso principale dell'opera, ma si annida tutta nell'anima infida di Iago, in cui è nata. Iago la trasfonde goccia a goccia nell'anima dell'amante fedele di Desdemona, questo guerriero-ingenuo, di questo onesto, sincero e un po' rozzo figlio dell'Africa, nel cuore del quale essa in seguito esplode come un vulcano, trasformandolo dapprima in carnefice, poi in una vittima. Gli attori che raffigurano Otello come un volgare uomo geloso e un amante lascivo cadono in un errore, ed è per questo che il pubblico li detesta. Mostrategli l'autentico carattere concepito dall'autore e la pietà sostituirà il disgusto e l'orrore. Ciascuno vedrà allora in Otello non l'assassino, ma la vittima, come in Desdemona, ma ancor più di lei sofferente, perché per Desdemona tutte le pene hanno fine con la morte, dopo la quale ancor più si accrescono i tormenti di Otello»²⁸.

Un ruolo importante nel processo di formazione del realismo di Rossi lo giocò non solo la critica, ma tutta la cultura russa nel suo insieme. Le tournées dell'attore ampliarono straordinariamente i suoi orizzonti intellettuali, svelandogli una nuova arte, fino ad allora ignota.

Nelle sue memorie Rossi rivela di conoscere la drammaturgia di Griboedov (*Che disgrazia l'ingegno!*), di Puškin (*Il cavaliere avaro*, *Il convitato di pietra*²⁹, *Boris Godunov*), di Lermontov (*Il ballo in*

²⁸ 50 let artisticeskoj dejatel'nosti E. Rossi, cit., p. 145.

²⁹ «Il secondo anno rappresentai *Il Convitato di pietra* di Puškin, il quale come a Pietroburgo, destò un vivo interesse [...]. *Il Convitato di pietra* di Puškin non è certo il *Don Giovanni Spagnolo* di Zorrilla, né tampoco quello di Goldoni: [...] non è un tipo originale inventato da lui, ma certi tratti caratteristici sono tutti suoi proprii [...] Non seppi spiegarmi un fatto. Avevo studiato altri *Don Giovanni* e in particolar modo quello dello Zorrilla, ricchissimo di versi lirici, e nella creazione di quel carattere io mi sentivo un poco impacciato, appunto perché troppo legato dalla forma

maschera), di Gogol' (*Il Revisore*), di Ostrovskij (*L'uragano*), di A. Tolstoj (*La morte di Ivan il Terribile*, *Lo zar Fëdor*, *Lo zar Boris*). Rossi conosceva la musica di Glinka, di Čajkovskij, di Rubinštejn. A Pietroburgo, dove si trovava nel 1877, ascoltò *Il demone* con la partecipazione di Korsov, e *Ivan Susanin* con quella di Vasil'ev e di Menšikov. Rossi apprezzò sia l'arte vocale degli esecutori (a questo proposito, egli visitò anche il Conservatorio, per informarsi sul sistema d'insegnamento), che i pregi dell'opera stessa: «Da parte mia, dell'opera di Glinka dirò che mi è piaciuta a tal punto che l'ho ascoltata più di una volta, quando si replicava nelle sere libere dalle mie rappresentazioni»³⁰. Nei giorni liberi dagli spettacoli poté ascoltare *Rogneda* di Serov, *La rusalka* di Dargomyzskij, *Ruslan e Ljudmila* di Glinka eseguite in quel periodo, e poté assistere ad un concerto di A. Rubinštejn, il cui programma comprendeva Čajkovskij, Serov, Rubinštejn. Conobbe di persona molti esponenti dell'arte russa; lunghi anni di amicizia lo legarono ad uno dei più insigni cantanti dell'Opera di Pietroburgo e di Mosca, B. Korsov; conosceva bene N. Rubinštejn: «Frequentava con grande trasporto i miei spettacoli — ricorda Rossi — Una sera, dopo una mia rappresentazione del *Coriolano* di Shakespeare, mi disse: 'Oh, se fosse possibile mettere in musica questa perfezione!'. E chissà, se la morte non lo avesse rapito così presto, egli, forse, avrebbe esaudito il suo desiderio!»³¹ A proposito della sua permanenza in Russia negli anni 1877-78, l'attore ricorda: «Ho conosciuto artisti, scrittori, architetti, ho frequentato i loro ateliers e sono rimasto colpito e rallegrato dai progressi dell'arte russa»³². Secondo testimonianze conservate nell'archivio dei Tret'jakovy, nel 1878 Rossi visitò la galleria Tret'jakovskaja³³.

della verseggiatura; quando studiai quello di Puškin non provai questo legame: in pochi giorni mi resi padrone della parte, e potei rappresentarlo senza fatica alcuna. Era il poeta, che era entrato nell'anima dell'artista, o l'artista in quella del poeta? perché non credere che entrambi si coadiuvavano? ... con qual piacere e quale orgoglio non avrei io preso per mano l'autore dalle quinte e a forza lo avrei condotto dinanzi al pubblico! Puškin fu miseramente ucciso in duello, giovane! troppo giovane! chi sa quali e quanti capolavori avrebbe dato alla scena!» (E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. II, pp. 61-62).

³⁰ 50 let artisticeskoj dejatel'nosti Ernesto Rossi, cit., p. 220.

³¹ *Ibidem*, p. 235.

³² *Ibidem*, p. 224.

³³ «Venite da noi, vi prego, con Il'ja Semënovic a conoscere Rossi — scrive V.N. Tret'jakova a N.P. Ostrouchova — Rossi desidera visitare assolutamente la pinacoteca, e voi, fatemi felice, venite» (Pinacoteca Statale Tret'jakovskaja, Archivio di V.N. Tret'jakova).

Ma più di tutto, è naturale, interessava Rossi il teatro drammatico. Nelle sue memorie, egli ricorda di aver assistito al teatro Aleksandrinskij «ad una qualche commedia, dal contenuto semplice, ma non privo di arguzia, piena di episodi comici che suscitavano il riso ed erano recitati con naturalezza e con brio. A fugare la mia cattiva disposizione d'animo fu la signora Savina, leggiadra, carina, brillante, dalla pronuncia chiara e dal gesto nobile. Penso che la attenda un buon futuro artistico: nei punti in cui la comicità trapassa in drammaticità, ho notato in lei quelle manifestazioni del sentimento che possono farne un'artista, capace di commuovere senza superare i confini della verità». È quanto mai significativo che Rossi, vista la Savina per la prima volta, abbia colto il lato più forte del suo talento: la sua base realistica, il senso della misura, il gusto, la capacità dell'attrice di «non superare i confini della verità»³⁴.

Oltre a quella della Savina³⁵, Rossi nota la recitazione di alcuni altri attori, senza farne però i nomi; ma certamente si tratta di Varlamov e di Davydov, che si esibirono nelle serate in cui l'artista italiano non aveva spettacolo: «Anche altri mi sono piaciuti, tutti della schiera dei comici, campo in cui essi non sono da meno né dei francesi né dei nostri»³⁶. Nello stesso anno, a Mosca poteva vedere Samarin, Sadovskij, Sumskij, la Ermolova e la Fedotova nel repertorio di Ostrovskij. Nel 1878, la sua conoscenza del teatro russo si ampliò e si approfondì: a Mosca, oltre che alle pièces di Ostrovskij, poté assistere a *Il miglior giudice è il re* con la Ermolova nel ruolo principale; a Pietroburgo a *I lupi e gli agnelli*, con la partecipazione di Nil'skij, Varlamov e della Strelkova, a *La foresta* con la Vasil'eva in tournée da Mosca, a *Il matrimonio di Belugin* con Nil'skij, Varlamov, la Savina. In tal modo, nei due anni della sua prima tournée, Rossi riuscì a farsi un'idea abbastanza chiara dello stile dominante sulla scena russa: la Savina, la Ermolova, la Fedotova, la Vasil'eva, Varlamov, Samarin, Sumskij, Sadovskij «lo misero al corrente» del realismo scenico russo: una conoscenza che influi in modo rilevante sulla sua creazione dell'ultimo periodo.

La conoscenza delle interpretazioni shakespeariane nei teatri russi

³⁴ 50 let artističeskoj dejatel'nosti Ernesto Rossi, cit., pp. 218-219.

³⁵ La commedia di cui si parla è certamente *In stato di assedio* di V. Krylov.

³⁶ 50 let artističeskoj dejatel'nosti Ernesto Rossi, cit., p. 219.

non lasciò una traccia visibile sull'arte dell'attore tragico italiano, dato che nella Russia di quegli anni non esisteva un interprete shakespeariano della sua levatura. Ma i principi del realismo, che avevano trionfato sulla scena russa nel dramma e nella commedia, furono da lui recepiti con sensibilità straordinaria.

Il teatro realistico russo nella persona dei suoi principali maestri; gli studi russi su Shakespeare con la loro affermazione della verità non solo psicologica, ma anche storico-sociale dei personaggi; la letteratura russa con Puškin, Lermontov, Gogol', Ostrovskij, Turgenev; in altre parole, tutta la cultura russa nel suo insieme esercitò un'influenza significativa sulle creazioni di Rossi, contribuendo per molti versi all'approfondimento del suo realismo.

Quando, nel 1877, Rossi si presentò per la prima volta al pubblico russo, la sua maniera d'attore recava ancora l'impronta dell'eclettismo: «Nelle sue creazioni sono ben visibili dei tocchi eccellenti, ma i suoi quadri difettano di unità artistica — scriveva il critico del 'Russkij mir' — aspirando alla naturalezza, non di rado egli giunge ad eccessi inammissibili sotto l'aspetto artistico, e talvolta, in contraddizione evidente con i propri convincimenti, sale, per così dire, sui trampoli, ricorrendo ad artifici teatrali di routine, spesso del tutto falsi»³⁷. Bisogna dire che questa mescolanza aveva una sua logica: un artificioso patetismo si percepiva nei monologhi, mentre semplicità e naturalezza emergevano nei momenti «attivi» del personaggio: «Alla declamazione cantabile è dato ampio spazio, di essa egli si serve per rendere tutti i passi epici e lirici del ruolo, mentre i momenti drammatici abbondano di frasi che, ben meditate e dette con tutta la forza della verità e della semplicità artistica, fanno l'effetto di un recitativo intenso tra arie incolori»³⁸. Questo eclettismo della maniera di Rossi negli anni 1877-78 aveva cause intrinseche profonde: vi si manifestavano sia la sua dipendenza dalle usuali forme esteriori del «teatro romantico», sia, come si è già detto, l'immaturità del suo realismo. L'aspirazione di Rossi ad «umanizzare» gli eroi shakespeariani (è caratteristico il fatto che il critico del «Russkij mir» veda proprio in que-

³⁷ Teatro e musica, in «Russkij mir», 20 febbraio 1877, p. 2.

³⁸ Debut Rossi v Orello (*Il debutto di Rossi nell'Otello*), in «Teatral'naja gazeta», 18 febbraio 1877, p. 16.

sta tendenza la peculiarità del suo talento), lo portava in quegli anni ad una semplificazione del personaggio. Lo stile di Rossi era in polemica con l'abituale interpretazione romantica degli eroi shakespeariani: recitati da lui, i malfattori perdevano il loro carattere «luciferino», gli eroi quello «monumentale». Ma acquisivano dimensioni umane a scapito della profondità dell'immagine: nell'interpretazione di Rossi, Macbeth diventava semplicemente un maniaco privo di rimorsi, mentre nel re Lear sin dall'inizio erano evidenti i segni della follia incombente e tutta la tragedia era il quadro dello sviluppo progressivo di un'infermità dell'anima. La motivazione degli atti degli eroi era «naturale», ma non shakespeariana: il conflitto tragico svaniva, e la tragedia perdeva il proprio senso morale. Ma visto che questo, in Shakespeare, è concentrato fondamentalmente nei «momenti lirici» del ruolo, alla luce del disegno di Rossi tali momenti divenivano praticamente superflui: il pensiero e il sentimento, in essi risonanti, non convincevano né l'attore, né lo spettatore. Proprio per questo Rossi, che sapeva essere così naturale nei quadri e nelle battute più semplici e quotidiani, «saliva sui trampoli» nei «punti lirici del ruolo», per i quali non trovava una giustificazione, e che suonavano dissonanti.

Un fenomeno che si fa comprensibile, se solo ricordiamo che cosa fosse per lui la drammaturgia di Shakespeare, autore cui lo aveva portato, come si è già detto, la ricerca della verità psicologica, ricerca rivelatasi vana nel repertorio dei classici, dei romantici, e in quello francese e italiano moderno. Ma questo approccio peccava di una certa unilateralità: Rossi vedeva nelle tragedie shakespeariane un conflitto meramente psicologico, una sorta di esperimento psicologico realizzato nel «vuoto». In lui, il personaggio non recava alcun segno storico-sociale, che permettesse di indovinare alle sue spalle un'ampia prospettiva storica.

Al momento della sua successiva tournée, nel 1890, le interpretazioni shakespeariane di Rossi erano radicalmente mutate: gli eroi erano, come prima, «umani», e non convenzionalmente «eroici», solo che questo carattere umano ormai non sottraeva loro tipicità, come dodici anni prima, ma, al contrario, era l'espressione originale di qualcosa di tipico.

Inoltre, a quel tempo l'attore si era ormai completamente emancipato sia dai residui della maniera romantica, che erano ancora così vistosi nel 1877-78, sia dagli eccessi naturalistici. L'eccellente maestria

che aveva colpito la critica russa nell'interpretazione di Rossi, era rimasta, ma aveva cessato di essere a sé stante: «Una sorprendente trasformazione si è prodotta in Rossi — scriveva S. Vasil'ev nel 1890 — Mi pare che essa consista nella spiritualizzazione del suo virtuosismo a favore di un'introspezione interiore»³⁹.

Proprio in questi anni l'attore presentò agli spettatori russi il suo celebre Lear, nonché Shylock e Macbeth creati ex novo. In nessuno di questi personaggi c'era traccia di idealizzazione romantica. Rossi si era prefisso lo scopo di creare un'immagine non eccezionale, ma tipica, e l'unilateralità romantica era stata sostituita dalla complessità realistica. L'eroe cessò di essere un individuo destinato dalla propria eccezionalità all'isolamento dal resto del mondo. Da antagonista della realtà ne divenne parte integrante: suo frutto e sua vittima. L'eroe si avvicinò allo spettatore, anche se non divenne «uno dei tanti». Rossi era fedele come in passato al principio di «umanizzazione» dell'eroe, solo che quest'ultimo, acquisendo ora dimensioni umane, lungi dal diventare più semplice si faceva incommensurabilmente più complesso. Ormai non la follia clinica, ma la cecità morale di Lear era all'origine della sua tragedia; punto culminante dello spettacolo era non l'accesso di pazzia che Rossi prima mostrava in tutta la bruttura dei dettagli naturalistici, bensì lo sconvolgimento morale di Lear e la ritrovata facoltà visiva. Come negli anni passati, il Lear di Rossi non era eroico: il despota non era maestoso, ma bisbetico; l'uomo non ispirava venerazione, ma partecipe compassione. Tutto ciò, però, non immiseriva la tragedia: la proporzione umana dell'eroe, anziché sminuire il conflitto tragico, ne sottolineava in modo nuovo l'universalità.

Dal lato esteriore, i mutamenti sopravvenuti in questi dodici anni nella recitazione di Rossi consistevano in una semplicità inconsueta, che aveva preso il posto dell'affettazione d'un tempo: «L'artista ha abbandonato la sua precedente maniera di declamazione convenzionale — scriveva il critico di 'Teatr i zizn' —; Rossi recita ora in modo più rispondente al reale, intendendo qui il 'reale' per l'appunto nell'accezione che ne dà, e ne ha dato da tempo, la nostra critica»⁴⁰. Anche gli studiosi italiani rilevano questa peculiarità della sua resa

³⁹ S. Vasil'ev, *Teatral'nye i muzikal'nye izvestija* (Notizie teatrali e musicali), in «Moskovskie vedomosti», 9 aprile 1890, p. 2.

⁴⁰ *Teatr Paradiz*, in «Teatr i zizn'», 14 aprile 1890, pp. 1-2.

dei ruoli shakespeareiani: «Rossi fu il primo [in Italia] a porsi il problema dell'interpretazione dei personaggi shakespeareiani, e lo risolse, contrariamente a quel che si potrebbe supporre data la sua fama d'attore esuberante, smorzando i toni violenti ed effettistici della recitazione a favore di una resa umana e veridica del personaggio»⁴¹. Bisogna dire che in questa sua aspirazione ad un'accentuata semplicità Rossi era vicino alla maniera dell'attore russo, più che di quello italiano. Ciò che Stanislavskij chiamava «semplicità»⁴², allo spettatore italiano del tempo sembrava monotonia e fiacchezza.

Ciò incise spesso anche sul successo dell'attore in Italia. Nondimeno egli non rinunziò ai suoi principi, proseguendo anzi per la strada scelta, e il fatto che abbia incontrato la maggiore simpatia presso lo spettatore russo, testimonia l'affinità della sua arte con la nostra arte scenica. Questo non significa che si uniformasse ai gusti del pubblico, ma semplicemente che in un'atmosfera a lui spiritualmente vicina poté infine palesarsi l'autentica natura del suo talento.

Nell'arte di Rossi, persino negli anni in cui, all'apparenza, essa si manteneva fedele alle forme esteriori della tradizione romantica, era esistita sempre una tendenza realistica che, però, prima dell'incontro con la Russia non poteva disvelare compiutamente se stessa, dato che lo spettatore francese e italiano, cresciuto nella tradizione classicistica e romantica, non poteva apprezzarla. Solo l'incontro con la Russia, l'iniziazione dell'attore alla sua cultura spinsero questa sotterranea corrente verso la superficie.

Non bisogna intendere in senso troppo diretto l'influenza dell'arte russa sulla creazione dell'artista. Le radici della sua evoluzione vanno ricercate nelle leggi storiche dello sviluppo del teatro italiano e nei tratti peculiari dell'individualità creativa dell'attore. Non si trattò di un rapporto docente-discente quanto, piuttosto, dell'incontro di compagni di idee. Ma proprio per questo esso si rivelò tanto fertile.

Quest'incontro esercitò una grande influenza sulla scena russa, oltre che sull'arte dell'attore italiano. Le sue esibizioni nel repertorio shakespeareiano non passarono senza lasciar traccia.

⁴¹ *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII (1961), pp. 1901-1902.

⁴² «Egli aveva il diritto di parlare semplicemente e sapeva farlo: la qual cosa è tanto rara negli attori» [K.S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach (Opere in otto volumi)*, Mosca-Leningrado, vol. I, pp. 62-63].

Nel 1843, con la morte di Močalov il teatro russo era rimasto privo del più eminente tra i suoi interpreti shakespeareiani e per quasi trent'anni, fino alla comparsa di Lenskij e della Ermolova, non ne produsse altri di analogo valore. Per questo, malgrado il drammaturgo inglese continuasse a vivere sui palcoscenici della capitale e della provincia, la linea shakespeareiana della scena russa era quanto mai scialba. A pesare qui, certo, non era solo il fatto che fosse morto un genio senza lasciare un degno successore, ma anche che i processi in corso nel teatro avevano momentaneamente relegato Shakespeare in secondo piano. Se nella periferia, in provincia, continuava a risuonare ancora l'eco di Močalov⁴³, nel cuore del teatro — a Mosca e a Pietroburgo — era in corso il processo di formazione di un'arte nuova, la nascita del nuovo attore. Al centro dell'attenzione si trovava la moderna drammaturgia russa: le opere di Ostrovskij, di Gogol', di Turgenjev, di Suchovo-Kobylin. La nuova drammaturgia era realistica, e pareva che i personaggi shakespeareiani fossero al di fuori della sfera dei suoi interessi e delle sue possibilità. Un trasferimento meccanico alla tragedia di Shakespeare dei mezzi e delle forme di espressione generati dalla nuova drammaturgia non era possibile; occorreva una sintesi, la nascita di una nuova maniera, ma il parto fu lungo e difficile, costellato di dolorosi insuccessi e fallimenti. Va da sé che la cosa più facile era incolpare di questo il nuovo teatro realistico, contrapponendo Ostrovskij a Shakespeare, ed una parte della critica non mancò di farlo. Totalmente immersa com'era nelle questioni e negli interessi dell'oggi, essa vedeva ciò che si trovava in primo piano, e gli insuccessi del teatro russo nel repertorio shakespeareiano acquisivano ai suoi occhi dimensioni enormi, quasi catastrofiche, sembrando ancor più inauditi se raffrontati alla leggenda ancor viva di Močalov. Anche la critica conservatrice estetizzante (E. Tur, S. Vasil'ev-Flerov ed altri) prese ad insistere sul fatto che di questi fallimenti era colpevole la drammaturgia del realismo critico, ed espresse il profondo convincimento che gli attori del teatro di Ostrovskij non potessero prodursi nel repertorio shakespeareiano. S. Vasil'ev-Flerov arrivò persino a proporre la creazione a Mosca di due teatri distinti, uno per l'interpreta-

⁴³ Nella maggior parte degli attori di provincia la tradizione di Močalov appariva in una veste involgarita, falsata. Rara eccezione è, probabilmente, soltanto l'arte di N.Ch. Rybakov, prosecutore di talento della tradizione del grande attore tragico.

zione di Shakespeare, l'altro per quella di Ostrovskij, Gogol', Suchovo-Kobylin. E tuttavia, nonostante la fossilizzazione di questa parte della critica, l'immagine confusa di un nuovo Shakespeare assumeva contorni sempre più distinti: era uno Shakespeare realistico subentrato a quello romantico, e nacque non malgrado, ma grazie alle conquiste dell'arte dell'attore nel campo della moderna drammaturgia russa⁴⁴, e assorbì in sé tanto l'esperienza di Močalov, che le acquisizioni di tutta la scuola realistica, l'alto afflato civile, filosofico, poetico della drammaturgia puskiniana; la poetica spiritualità dei drammi di Ostrovskij, tutt'altro che alieni da un elevato romanticismo; il sottile psicologismo di Turgenev: tutto avvicinava l'attore ad una concezione nuova di Shakespeare. Le prime vittorie dell'arte realistica russa nel campo della drammaturgia shakespeareana furono conseguite da A.P. Lenskij.

Ma all'epoca del primo soggiorno di Rossi (1877) ci si trovava ancora in un periodo di ricerca, non di nuove acquisizioni. Lo Shakespeare pseudoromantico dell'interpretazione di Vil'de a Mosca, e di Nil'skij a Pietroburgo⁴⁵, registrava clamorosi insuccessi. Samojlov, già in polemica con la maniera romantica, tentava di creare uno Shakespeare realistico ricorrendo ad una caratterizzazione esteriore, ad artifici naturalistici, e il significato dei suoi fallimenti andava oltre i limiti della sua personale biografia d'attore, visto che comprometteva agli occhi del pubblico le possibilità della maniera realistica nell'ambito della drammaturgia shakespeareana. Non c'era, nella scena russa, un interprete in grado di rivivificarne la linea shakespeareana, e questa mancanza era avvertita molto acutamente dal pubblico: «Dopo la morte di Poltavcev (1867) non abbiamo più, a Mosca, un attore tragico. È una privazione enorme per il pubblico: la richiesta di tragedia e di dramma a tinte forti vive e vivrà sem-

⁴⁴ Ostrovskij, che caldeggiava così appassionatamente il repertorio shakespeareano sulla scena russa, riteneva che non ci fosse un abisso tra la drammaturgia classica e l'arte russa realistica: «Il reale ha ottenuto il predominio, ma non ha eliminato l'arte elevata. Il reale fa il suo lavoro, riconduce l'arte alla realtà. Reale non vuol dire solo veridico, fedele, ma anche lirismo. I sentimenti elevati esistono nell'uomo, ciò significa che anch'essi sono reali [...] Effettivamente, molti particolari veritieri sono sfuggiti all'arte, l'arte li raccoglie e li constata, tuttavia arriverà anche all'elemento significativo» [A.N. Ostrovskij, *Sobranie sočinenij (Opere)*, Mosca 1960, vol. X, p. 403].

⁴⁵ «Non ricordiamo un altro spettacolo vergognoso come questo nel teatro Aleksandrinskij» scriveva il giornale «Novoe vremja» dell'*Amleto* realizzato nel 1875 [*Benefis g-na Nil'skogo (La serata d'onore del signor Nil'skij)*, in «Novoe vremja», 2 febbraio 1875, p. 3].

pre negli spettatori. Il dramma è l'anima del teatro», scriveva Ostrovskij⁴⁶.

Proprio per questo gli spettatori russi riservarono un'accoglienza tanto calorosa alle tournées degli attori tragici stranieri che di solito si esibivano nel repertorio shakespeareano. Così, poco prima di Rossi, Pietroburgo e Mosca accolsero entusiasticamente Haase e Dawson. L'arrivo di Rossi, il cui repertorio⁴⁷ consisteva quasi esclusivamente di tragedie del drammaturgo inglese, fu salutato con grande favore: «quanto vi siamo grati per aver vivificato la nostra scena con le creazioni di Shakespeare!», diceva un indirizzo di saluto, scritto da Ostrovskij in occasione del solenne pranzo d'addio all'attore, nel 1878⁴⁸. Un repertorio di prim'ordine, nell'interpretazione di un artista di prim'ordine, fu per lo spettatore russo un'autentica festa dell'arte: «col suo talento artistico Rossi ha toccato i sentimenti più alti dell'uomo», annota in quei giorni sul suo diario V.N. Tret'jakova. E aggiunge: «Il piacere che ho tratto dalla sua recitazione [...] è superiore a qualunque parola io possa usare: mi limiterò a dire che egli ha portato nella mia vita un elevato godimento estetico e spirituale, che mi ha strappato per un po' dal tran tran quotidiano e mi ha aiutato a purificare lo spirito dalle meschinità della vita, a confidare nel lato migliore dell'uomo, che va preservato e curato. A lui un grazie di cuore per questo»⁴⁹.

Malgrado l'indubbio successo di Rossi presso lo spettatore russo, i giudizi della stampa furono molto discordanti. A contraddistinguere le dispute dei critici fu una foga inusitata, e tanto le lodi che le accuse soffrivano di un'estrema intemperanza, il che si spiega col fatto che Shakespeare era uno dei problemi più scottanti del teatro russo. Proprio in quegli anni, anni di transizione dallo Shakespeare romantico a quello realistico, anni in cui era ancora viva la leggenda di Močalov ed ogni deviazione dalla tradizione romantica veniva accolta dai suoi sostenitori con una levata di scudi, tutti tenevano

⁴⁶ A.N. Ostrovskij, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 195.

⁴⁷ Nel 1877 esso comprendeva *Amleto*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Romeo e Giulietta*. A Pietroburgo Rossi interpretò, oltre alle tragedie di Shakespeare, *Luigi XI* di Delavigne, a Mosca invece il *Kean* di Dumas e *I due sergenti* di Roti. Nel 1878, oltre ai testi già citati, inserì nel suo repertorio *Riccardo III* e *Il mercante di Venezia*.

⁴⁸ A.N. Ostrovskij, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 143.

⁴⁹ Pinacoteca statale Tret'jakovskaja, Archivio di V.N. Tret'jakova.

d'occhio con attenzione morbosa le gloriose celebrità europee, curiosi del nuovo che avrebbero potuto portare in questa contesa.

Sulla recitazione di Rossi del 1877-78 si ripercossero a modo loro le contraddizioni che avevano lacerato anche la scuola shakespeariana russa. Se da un lato l'attore polemizzava con la tradizione romantica, dall'altro si manteneva per molti aspetti fedele alle sue forme esteriori. La critica per la quale Močalov continuava ad essere il modello dell'attore tragico, non poteva, ovviamente, accettare la maniera di Rossi. La sua enfasi studiata, posticcia, usciva senza dubbio sconfitta dal confronto col pathos naturale, che si fondava su un temperamento innato, di Močalov. L'interpretazione di Rossi suscitò una serie di attacchi critici molto aspri: «Lo confesso, la mia impressione è tutt'altro che favorevole a questo artista — scriveva nel 1877 Pisemskij a Turgenev — Mi è sembrato un attore poco intelligente, privo di fuoco interiore, ma decisamente incline ad un'affettazione, che arriva talvolta ad artifici da balletto»⁵⁰. Turgenev condivideva appieno questa opinione: «qui non si fa che parlare di Rossi — scrive nel 1878 ad Annenkov, da Parigi — Non credeteci. Un Karatygin italiano, niente di più»⁵¹.

In queste affermazioni c'era indubbiamente una parte di verità, giacché non era affatto la maniera romantica a costituire l'aspetto migliore dell'arte di Rossi. Che la forza dell'attore consistesse nella tendenza realistica erano in pochi a comprenderlo. Così, ad esempio, la critica conservatrice, nelle persone di E. Tur e di D. Averkiev, difendendo Rossi dagli attacchi degli scontenti, dimostrava trattarsi di un eccellente attore romantico, e che l'«affettazione di cui lo rimproveravano era assolutamente indispensabile e naturale nella tragedia, dato che essa la solleva al di sopra della trivialità della vita». Le accuse rivolte all'attore di volgarità e di innaturalità erano, a loro avviso, macchinazione degli zelatori estremi della «scuola naturalistica». Per ciò che concerne gli avversari dell'arte romantica, che sentivano in Rossi un loro compagno di idee, nella foga polemica essi proclamavano gli eccessi naturalistici della sua recitazione somme conquiste dell'arte tragica. Per Boborykin, ad esem-

⁵⁰ A.F. Pisemskij, *Pis'ma (Lettere)*, Mosca-Leningrado 1936, p. 351.

⁵¹ I.S. Turgenev, *Pis'ma (Lettere)*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pis'ma v dvagcati vos'mi tomach (Opere complete e lettere in ventotto volumi)*, Mosca-Leningrado 1966, vol. XI, p. 200.

pio, la cosa più valida era ciò che lo distingueva da Močalov: nelle sue recensioni egli contrapponeva di continuo la «naturalità» di Rossi alla «falsità romantica» di Močalov. In questa sua valutazione, s'intende, Boborykin aveva torto, ma ebbe una giusta percezione dell'elemento fondamentale della recitazione di Rossi di quegli anni: il tentativo di superare la maniera romantica. L'interpretazione di Shakespeare, polemica con la tradizione romantica, recava in sé la promessa di uno Shakespeare realistico, che già da molti anni dominava negli studi russi specialistici, senza però trovare un esito nella pratica scenica⁵². È interessante che tra gli ammiratori di Rossi già nel 1877 si trovino il massimo studioso russo di Shakespeare, Storoženko, e un realista convinto come Ostrovskij, e questo induce a pensare che già nelle esibizioni di quegli anni risuonasse con sufficiente chiarezza una tendenza realistica, presagio delle acquisizioni artistiche del 1890.

Quando, nel maggio del 1878, Rossi era in procinto di lasciare la Russia, a Mosca fu dato in suo onore un pranzo cui parteciparono eminenti scrittori, storici, studiosi di Shakespeare, ed in tutti i discorsi pronunciati nel corso di questa celebrazione echeggiò il riconoscimento dei meriti dell'attore come uno dei primi interpreti realistici di Shakespeare: «Vorrei richiamare l'attenzione — disse S. Jur'ev — sull'arte inimitabile con la quale create dei tipi, in cui tanto mirabilmente conciliate l'ideale col reale, dove ogni elemento casuale e transitorio della vita umana reca l'impronta di un pensiero ed è innalzato all'altezza di un ideale che, espresso in modo poetico, è incarnato in forme reali, piene di vita»⁵³. Certo, nel valutare questo e analoghi interventi occorre fare la tara della loro enfasi celebrativa, ma gli anticipi dati a Rossi nel 1878 da scrittori e critici

⁵² È caratteristico che, malgrado la sua ammirazione per il talento di Močalov, Belinskij ritenesse che il personaggio di Amleto da lui creato non fosse del tutto «shakespeariano». «Abbiamo visto un Amleto [...] non tanto shakespeariano, quanto mačaloviano, perché in questo caso l'attore senza l'autorizzazione del poeta ha dato ad Amleto assai più forza ed energia di quanta possa avere un uomo in lotta con se stesso e oppresso dal peso di una sventura per lui insopportabile, e gli ha dato molta meno tristezza e melanconia di quanta debba averne un Amleto shakespeariano [...]. In una parola, egli è stato un grande creatore, ma un creatore soggettivo [...] in tutto ciò era evidente più la forza vulcanica di un talento possente, che una interpretazione fedele» [V.G. Belinskij, *Sobranie sočinenij v traducati tomach (Opere in trenta volumi)*, vol. II (1953), p. 328].

⁵³ *Obed v cest' Rossi (Pranzo in onore di Rossi)*, in «Moskovskie vedomosti», 12 maggio 1878, p. 3.

russi furono pienamente onorati dall'attore nella successiva tournée, quando si presentò al pubblico come maestro insuperato di interpretazione realistica di Shakespeare.

Il processo di formazione dello Shakespeare di Rossi dal 1877 al 1890 si sviluppò in parallelo a quello analogo in atto nel teatro russo. Non è senza interesse che il primo personaggio shakespeariano di Lenskij — Amleto — sia apparso nel 1877 proprio nel periodo della tournée di Rossi. È noto che, prima del debutto, Lenskij si recò a Pietroburgo per vedere l'attore italiano, la cui recitazione, secondo l'opinione corrente, non avrebbe esercitato alcuna influenza su di lui, visto che l'Amleto di Lenskij e quello di Rossi erano agli antipodi: sarcastico e collerico l'uno, tenero e lirico l'altro. Ma, in primo luogo, non c'è motivo per non supporre che Lenskij si interessasse non solo di Amleto, ma anche delle altre interpretazioni dell'attore italiano e, in generale, del suo approccio alla drammaturgia di Shakespeare; in secondo luogo, malgrado il contrasto apparente, un tratto comune univa questi due Amleti, e cioè la loro umanità, il loro «carattere dimesso» a confronto di quelli del periodo romantico. Li avvicinava il principio di umanizzazione dell'eroe, il suo accostamento all'uomo moderno, la sua sottolineata «non-eroicità».

E se anche le esibizioni del tragico italiano non ebbero un'influenza diretta sul giovane Lenskij, esse dovettero comunque confermare l'attore nelle sue posizioni, il che ha la sua importanza. Se questi giunse a superare la tradizione e la resistenza dei suoi ammiratori, ciò accadde perché era convinto, come Rossi, della semplicità umana dei caratteri shakespeariani: «Di queste opere hanno fatto una specie di Talmud — scriveva delle tragedie di Shakespeare — ed ogni frase all'immaginazione intimidita del lettore e dell'attore sembra una sorta di sibillina sentenza di un oracolo [...]. Mi auguro [...] che gli attori la smettano di affannarsi a interpretare ciò che non richiede affatto sforzi da loro [...], che l'attore faccia il suo lavoro così affascinante, come può esserlo l'incarnazione dei caratteri shakespeariani, senza sottilizzare con smalzata pedanteria: e allora Shakespeare cesserà di sembrare antiquato e diverrà accessibile a tutti [...], e che il pubblico dimentichi per un po' che Shakespeare è un poeta

sommo, e ne comprenda la grandezza non con l'intelligenza, ma con il cuore»⁵⁴.

Ed è significativo che le sue prime esibizioni nel repertorio shakespeariano abbiano provocato, prima di ogni altra cosa, gli attacchi della critica «proromantica»: «Nelle recensioni degli anni '70-'80 le possibilità di Lenskij come attore tragico, come attore del teatro shakespeariano, spesso venivano messe in dubbio — scrive Zograf — Nella resa di un personaggio eroico la critica esigeva la magniloquenza, la declamazione retorica, le pose plastiche ad effetto, l'affettazione delle passioni. Richieste con cui l'arte di Lenskij si trovava in aperta contraddizione: il suo modo di recitare non si limitava ad essere insolito a paragone dell'ancor dominante maniera dell'interpretazione d'attore delle tragedie di Shakespeare, con falsi effetti teatrali, ma con questa maniera entrava dichiaratamente in conflitto [...]. Creando un personaggio realistico, Lenskij affermava i nuovi principi di interpretazione di Shakespeare»⁵⁵. Uno stile che sosteneva anche nella messa in scena: «Nel lavoro su Coriolano egli rifiutò decisamente lo stile convenzionalmente eroico ed enfaticamente declamatorio del gioco dell'attore, mirando piuttosto alla credibilità storica, alla veridicità, concentrando l'attenzione sul denudamento degli sfaccettati personaggi shakespeariani», scrive Zograf⁵⁶.

E viene da pensare che anche l'esperienza di Rossi abbia contribuito a fondare i principi del grande attore e regista. Non per nulla, una «reminiscenza di Rossi» affiorò nello spettacolo *Romeo e Giulietta* da lui allestito nel 1901: il disegno del personaggio di Romeo ripeteva in molti punti quello di Rossi. Il giovane Ostuzev, certo, non aveva visto il grande tragico in questa parte, per cui si può supporre che sia stato proprio Lenskij a voler risuscitare la sua creazione migliore.

Si possono fare i nomi di altri attori ancora, i cui personaggi shakespeariani hanno preso forma non senza l'influsso di Rossi: così, ad esempio, il grande tragico armeno Adamjan, che sosteneva la semplicità e l'umanità dei personaggi shakespeariani, non poteva certo ignorare l'esperienza di Rossi, attore che conosceva bene e che amava. G.

⁵⁴ A.P. Lenskij, *Stat'j. Pis'ma. Zapiski* [Articoli. Lettere. Appunti], Mosca 1950, p. 124.

⁵⁵ N. Zograf, *Aleksandr Pavlovic Lenskij*, Mosca 1955, p. 82.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 316.

Zarjan scrive, nel suo saggio su Adamjan, che nel ruolo di Otello in lui non c'era alcuna tendenza all'effetto esteriore: «al contrario, tutto era rigoroso, semplice, chiaro [...]. L'attore mirava all'individuazione dell'eroe, alla sua animazione attraverso tratti caratteristici»⁵⁷. Nell'*Amleto*, Adamjan cominciò a cercare delle strade che dovevano accorciare le distanze tra eroe e spettatore. L'*Amleto* di Adamjan si presenta come un giovanotto comune, sì, decisamente a dispetto dell'*Amleto* celeste egli recitò un *Amleto* terreno: «A parere dell'attore, *Amleto* non è un eroe eccezionale, ideale, ma un uomo comune»⁵⁸. Per ciò che concerne il personaggio di Lear, mi pare che G. Zarjan abbia torto quando afferma l'originalità e il carattere indipendente del modo di concepire tale personaggio da parte di Adamjan: il Lear del tragico armeno rivela un'enorme somiglianza con quello di Rossi sia nell'idea portante, che nei dettagli. E, considerato che Adamjan interpretò Lear dopo aver visto Rossi in questa parte, è del tutto naturale ipotizzare un'influenza decisiva dell'artista italiano su di lui.

Oltre ad attori a lui vicini spiritualmente, Rossi aveva anche dei semplici ammiratori, come Nil'skij o, in provincia, Čarskij, e, certo, si potrebbe esaminare il grado di affinità di questo o quel personaggio di Lenskij o di Adamjan con quello di Rossi, o vedere come i procedimenti di quest'ultimo abbiano contagiato la recitazione di interpreti di minor talento e originalità, ma è senz'altro più interessante affrontare questo problema in modo più ampio, ossia cercar di chiarire le cause dell'atteggiamento ricettivo degli attori russi nei confronti dell'arte dell'italiano e di avere un'idea di quale aspetto di questa abbia esercitato l'influenza maggiore sul teatro shakespeariano della seconda metà del XIX secolo.

Un'influenza determinata da un parallelismo di processi: tanto nella creazione di Rossi che nell'interpretazione di Shakespeare sulla scena russa si assiste, negli anni '80, ad una svolta verso il realismo. Di questo testimonia non solo l'esperienza dei più grandi come Lenskij e Adamjan, ma anche l'enorme quantità di spettacoli shakespeariani in cui gli attori, non riuscendo a venire a capo del compito di «umanizzare» l'eroe, di avvicinarlo allo spettatore moderno, cadevano nel

⁵⁷ G. Zarjan, *Shakespeare Adamjan* (Lo Shakespeare di Adamjan), Erevan 1964, p. 35.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 121.

naturalismo più volgare. Ma perfino questi insuccessi sono molto indicativi: parlano di un approccio basilarmente nuovo al drammaturgo inglese. Tanto l'*Amleto* di Trubeckoj nel teatro Kors — che la critica amava definire un «*Amleto* in caffetano» — che quello di Dalmatov al teatro Aleksandrinskij⁵⁹, erano segni del cambiamento in atto. È straordinariamente significativa anche la circostanza che gli attori della scuola di Močalov o cercassero di adeguarsi alle esigenze del tempo (ad esempio Ivanov-Kozel'skij), o preferissero abbandonare Shakespeare per passare al repertorio romantico. L'unica erede spirituale di Močalov, la Ermolova, creò i suoi migliori personaggi producendosi nelle opere di Schiller. E la questione non è solo che le tragedie shakespeariane offrono possibilità maggiori agli attori che alle attrici, ma che Giovanna d'Arco era più affine di lady Macbeth, o di Ofelia, alla Ermolova. Se veniamo, poi, al romantico Južin, egli dava la sua ormai decisa preferenza a Schiller e a Hugo, piuttosto che a Shakespeare.

È proprio questo a spiegare il motivo per cui l'influenza di Rossi sul teatro shakespeariano russo fu sensibilmente più forte di quella di Salvini che pure, come talento artistico, fu un fenomeno di portata senz'altro più rilevante. L'arte di Salvini era permeata di spirito romantico (lo dimostra, tra l'altro, il fatto che man mano che lo Shakespeare realistico conquistava la scena europea, Salvini riduceva sempre più il proprio repertorio shakespeariano, abbandonando in esso i personaggi romantici e melodrammatici), mentre nella seconda metà del XIX secolo gli interpreti russi del drammaturgo inglese tendevano alla tradizione realistica, la stessa che aveva trovato la sua espressione nell'opera di Rossi.

Uno sviluppo, quello del teatro russo e dell'arte dell'attore italiano dell'ultimo periodo, che procedette, sì, in parallelo, ma in modo interdependente: se, come già detto, il primo introdusse nelle creazioni shakespeariane del secondo un alto livello ideologico, nonché semplicità e umanità — tutti tratti peculiari dell'arte realistica russa — a sua volta l'artista «corresse» lo Shakespeare russo, met-

⁵⁹ L'*Amleto* di Dalmatov rappresenta un avvenimento assai più interessante. Esso, come quello di Trubeckoj, era marcatamente svilito, ma evidentemente questo non era un errore dell'attore, ma un'intenzione consapevole: la smitizzazione dell'eroe passivo suonava molto pungente e moderna nelle condizioni di reazione degli anni 1880-1890.

tendo in guardia l'attore dai rischi di un approccio soggettivo al ruolo.

Già al tempo della prima tournée di Rossi, di lui era stato unanimemente riconosciuto lo straordinario magisterio dell'attore, concordi in questo ammiratori e non: se i primi si estasiavano per la sua «scuola» e la sua «abilità», gli altri in ciò vedevano un ulteriore difetto. L'accorta precisione del maestro si trasformava per loro, nelle sue creazioni, in tiepidezza e in astrattezza, il peccato più grave agli occhi dei sostenitori della maniera romantica. In quegli anni la tragedia veniva ancora considerata monopolio degli attori «d'istinto»: i loro ammiratori erano pronti a rassegnarsi ad una recitazione che si sapeva in partenza debole ed ineguale, se essa era redenta da momenti di ispirazione. Il culto dell'ispirazione, della «scintilla divina», aveva acquisito all'epoca dimensioni inquietanti: «l'istinto! ecco un'altra paroletta, fatale per gli attori russi — scriveva Amfiteatrov — Si tratta, a dire il vero, di una cosa magnifica e in certa misura indispensabile: è un elemento soggettivo da aggiungere alla riproduzione oggettiva della parte [...], ma gli attori ci hanno dato dentro con forza particolare, e qui ha avuto inizio quell'atteggiamento bizzarro, ostile e negativo nei confronti del lavoro di scena che — conniventi gli autori — ha assunto dimensioni colossali verso la fine degli anni '70, quando il teatro è divenuto il rifugio di chiunque — per dirla col signor Lejkin — sentisse un 'urlo nell'anima'. Così siamo arrivati al punto che il meraviglioso principio dell'istinto ha tralignato, si è involgarito, e ha fatto la sua comparsa la falsificazione di esso: pacchiana, affettata»⁶⁰.

S'intende, Amfiteatrov ha torto quando assegna questo vizio all'intero teatro russo; ma una tendenza del genere, indubbiamente, esisteva. Non per nulla il sistema di Stanislavskij fu polemicamente diretto contro le tradizioni della «recitazione d'istinto»⁶¹.

Inoltre, la stessa definizione che Amfiteatrov dà di «istinto» pecca di una certa inesattezza: l'«elemento soggettivo» non «veniva ag-

⁶⁰ A. Amfiteatrov, *O russkoj dramatičeskoj scene (Il teatro drammatico russo)*, in «Novoe obozrenie», 21 giugno 1890, pp. 1-2.

⁶¹ «Essi [gli attori d'istinto] contano sulla sola ispirazione. Se quest'ultima non arriva, allora [...] non hanno con che colmare le lacune della recitazione: le parti vuote, non vissute, del ruolo; la totale impotenza artistica, e l'ingenua affettazione da dilettanti» [K.S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v voš'mi tomach (Opere in otto volumi)*, vol. II (1954), p. 28].

giunto» alla riproduzione oggettiva del ruolo, ma la «scioglieva» in sé. Ancor più importante il fatto che nella sua spiegazione Amfiteatrov sia elusivo circa le radici storiche di questo fenomeno la cui origine è, con tutta evidenza, non nazionale (come spesso si sono sforzati di sostenere i fautori della «recitazione d'istinto», contrapponendo la sincerità degli attori russi alla riflessività di quelli francesi), ma storica. L'approccio soggettivo al personaggio era peculiare del teatro romantico: una soggettività che ne generava i pregi (la straordinaria sincerità interpretativa) e i difetti (la discontinuità della recitazione). L'attore romantico adattava a sé il personaggio shakespeariano, versandolo in una forma già pronta; ciò che in essa «trovava posto» veniva riprodotto genialmente, visto che era illuminato dalla fiamma di un'emozione sincera, o per meglio dire impetuosa; quel che non vi entrava andava perduto del tutto. Una discontinuità caratteristica degli attori romantici di tutti i paesi: di Močalov, di Kean, di Devrient, di Fleck.

Già negli anni '70, Rossi aveva stupito lo spettatore per la straordinaria chiarezza, consequenzialità, vividezza del disegno del ruolo; l'assunto poteva essere allora inesatto, ma la sua realizzazione era perfetta⁶². «Grazie al felice esempio di Rossi — scrisse Boborykin nel fare il bilancio della sua prima tournée — per la nostra critica sarà più difficile cadere nelle lepidi del naturalismo. Egli ha rafforzato in Russia i diritti dell'arte scenica e ha fatto in modo ci si convincesse che natura e semplicità da sole, senza una scuola e una capacità, sono assolutamente insufficienti per procurare alla sala un autentico godimento artistico»⁶³. Come si vede, con questa affermazione Boborykin non faceva che continuare la sua polemica contro i partigiani dell'«istinto», una polemica in cui difendeva i principi di Coquelin, e nei confronti di questo punto di vista il magisterio di Rossi costituiva — secondo lui — un argomento a favore. Ma il problema di una «scuola», postosi in tutta la sua portata dopo la tournée di Rossi, era di gran lunga il più rilevante. Era impossibile, senza averlo prima risolto, passare ad un ampio consolidamento dello stile realistico nella

⁶² Tra l'altro, ciò riconciliava in parte la critica con lo stesso assunto del ruolo. Così, Storozenko scriveva che si può non essere d'accordo con Rossi nel disegno del personaggio di Otello, ma che senza alcun dubbio esso era realizzato in maniera eccellente.

⁶³ «Russkie vedomosti», 11 maggio 1878, p. 2.

tragedia, giacché questo compito esigea dall'attore capacità del tutto diverse: egli non doveva adattare il personaggio alla sua concezione soggettiva, ma, al contrario, «installarsi» in esso, in modo che nessun tratto ne andasse perduto. L'elemento emozionale doveva essere racchiuso nell'ambito rigoroso di un'analisi oggettiva. Questo processo di immedesimazione nel ruolo era tutt'altro che spontaneo: esso esigea mestiere, capacità, perfetta padronanza di un metodo.

Proprio di questa tecnica difettavano talvolta largamente gli attori russi. La recitazione giocata sull'«istinto», basata solo sull'intuizione, sull'emozionalità soggettiva, portava ad una semplificazione, ad una riduzione del personaggio shakespeariano: «Ora né a Mosca, né in provincia si può parlare di Shakespeare sulle scene — scriveva Ostrovskij — [...] sarebbero delle rappresentazioni infami, una vergogna [...]. In lui è alta la tonalità di tutti i personaggi; tutti i ruoli richiedono una lettura sostenuta meditata e costante; occorre la capacità di portare un costume con disinvoltura, di muoversi per la scena; è necessario un gesto libero e deciso [...]»⁶⁴. Il mestiere era il punto più debole degli attori russi, e nelle sue note teatrali Ostrovskij torna con insistenza a questo problema: «l'attore è un artista plastico — scrive — è forse possibile essere non solo un artista, ma anche un mestierante passabile, senza aver studiato la tecnica della propria arte o professione?»⁶⁵.

Salvini, che sbalordì lo spettatore russo non meno, anzi forse ancor più di Rossi, era un genio, ma proprio per questo la sua arte non poteva esercitare un'influenza diretta: il genio è inimitabile. Ma Rossi era prima di tutto un maestro, e il contatto con un maestro è una grande scuola. E la chiara lezione d'arte impartita dai suoi spettacoli shakespeariani giocò un ruolo enorme nel processo di formazione, nella scena russa, di uno stile realistico nella tragedia.

In tal modo, le tournées di Rossi ebbero un'influenza benefica tanto sull'attore italiano, che sul teatro russo. E il fatto che l'artista sia arrivato al suo Shakespeare attraverso la Russia e che questa, come nessun altro paese, sia stata in grado di comprendere, apprezzare e recepire il suo Shakespeare, testimonia una volta di più l'affinità delle due grandi culture nazionali.

⁶⁴ A.N. Ostrovskij, *Sobranie sočinenij*, cit., pp. 312-313.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 228.

Manca, accanto al parallelo con Salvini, un confronto con le tournées in Russia di Adelaide Ristori. Per questo aggiungiamo qui alcune pagine che Svetlana Konstantinovna Bušueva ha dedicato alla presenza dell'attrice italiana in Russia nell'opuscolo — pubblicato nel 1968 a Leningrado — *Russko-ital'janskije teatral'nye svjazi vtoroj popoviny XIX veka (I rapporti teatrali russo-italiani della seconda metà del XIX secolo)*. La scelta e la traduzione di questo brano sono della prof.ssa Anna Tellini.

NOTA SU ADELAIDE RISTORI IN RUSSIA

Generalmente si pensa che le tournées della Ristori in Russia siano state una serie ininterrotta di trionfi, e la Ristori stessa un'attrice tragica vicina, per il carattere del suo talento, a Salvini e a Rossi.

Ove si tenti, però, un riesame di questo giudizio, si constata un relativo «insuccesso» dell'artista in Russia e di tale insuccesso si comprende la logica. Sulla scorta dei dati della sua biografia e delle sue stesse dichiarazioni, nonché delle testimonianze della stampa italiana, francese e russa, si può concludere che, sebbene fosse attrice di indubbio talento, la sfera della tragedia rimaneva intrinsecamente estranea alla Ristori. Il suo conservatorismo politico, l'angustia della sua *Weltanschauung* le impedirono di comprendere e di esprimere il contenuto tragico ed i conflitti di fondo dell'epoca, che più tardi si rifletterono con tanta pienezza nell'arte di Salvini e di Rossi.

Sullo stile della Ristori esercitò un'enorme influenza il fatto che l'attrice si fosse formata nel momento in cui, nel teatro tragico italiano, le tendenze romantiche avevano appena iniziato a lottare contro la scuola classicistica allora imperante, mentre poi compì il suo cammino nel periodo delle grandi vittorie del realismo, nell'epoca di Rossi e di Salvini. Di qui il carattere eclettico della sua arte, in cui le peculiarità della maniera classicistica si mescolavano ad elementi di realismo. Tuttavia l'attrice accordò manifestamente la sua preferenza al repertorio classicistico e romantico, ed il suo stile forse un po' magniloquente, affettato, con gli anni entrò sempre più in contraddizione con le tendenze realistiche della scena italiana a lei contemporanea. Per questo, accostarla senza riserve a maestri del teatro realistico italiano del XIX secolo, quali Rossi e Salvini, mi pare un'operazione fondata.

Indagando le cause dell'enorme successo della Ristori in Italia e

in Francia, vien da concludere che in esso, a parte il rilevante talento dell'attrice, giocasse anche la situazione, a lei propizia, venutasi a creare nel teatro di quei paesi in quegli anni. In Italia la Ristori fu la prima, tra le interpreti di valore, ad allontanarsi dal classicismo, e a causa di ciò proprio lei fu a lungo, per lo spettatore, l'incarnazione della verità della vita sulla scena. Per quanto concerne la Francia, là la Ristori divenne la bandiera dei romantici (Th. Gautier, A. Dumas, G. Sand) nella loro lotta contro il classicismo in teatro e, di conseguenza, anche la personificazione della verità scenica.

Del tutto diversa la situazione che l'attrice trovò in Russia, dove fu in tournée dal dicembre 1860 al febbraio 1861 e dal novembre 1861 al febbraio 1862, vale a dire in uno dei momenti più tesi della storia russa: situazione rivoluzionaria, abolizione "dall'alto" della servitù della gleba, marcato inasprimento dello scontro ideologico — che portò alla divisione del campo progressista in democratici rivoluzionari e in liberali — risveglio delle tendenze realistiche e democratiche nell'arte. Era il tempo in cui fioriva in letteratura il realismo critico, il tempo in cui sorgeva l'«Artel' chudožnikov» (i futuri «peredvižniki») e veniva creata la «Mogučaja kučka»⁶⁶. Questa ondata espugnò anche il teatro: M.S. Ščepkin, P.M. Sadovskij, A.E. Martynov, P.V. e S.V. Vasil'evy nel repertorio di N.V. Gogol', A.N. Ostrovskij, A.V. Suchovo-Kobylin avevano già affermato sulla scena russa i principi del realismo, ma questi dovevano ancora diffondersi capillarmente, orientando l'evoluzione dell'arte non di questo o quell'attore, ma dell'intero teatro nel suo complesso. In queste condizioni, le tendenze realistiche della Ristori avevano dei contorni troppo indistinti per essere apprezzabili in Russia. Mentre in Italia e in Francia veniva vista come un annuncio della nuova arte realistica, in Russia veniva piuttosto associata alla «vecchia scuola».

Il successo maggiore lo ottenne presso i critici conservatori (in senso

⁶⁶ «Peredvižniki» (Itineranti): gruppo di artisti fondato nel 1871 dal pittore Ivan Kramskoj, così chiamati perché, nell'intento di «portare l'arte al popolo» — un'arte «utile», in rottura con quella ufficiale delle accademie e delle esposizioni — organizzarono mostre circolanti per tutto il paese. «Mogučaja kučka»: associazione di compositori, erede e continuatrice delle tradizioni di Glinka e di Dargomyžskij e profondamente influenzata dall'ideologia democratica del tempo, formatasi tra la fine degli anni '50 e l'inizio di quelli '60. Nota anche come «Nuova scuola musicale russa», essa era guidata da Balakirev e annoverava tra i suoi membri, tra gli altri, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov [N.d.T.].

estetico e politico): il lealismo dell'attrice le accattivò le simpatie di A.N. Majkov e di N.F. Ščerbina, mentre l'evidente carattere «retrospettivo» della sua arte, che entrava in contraddizione con le tendenze realistiche della scena russa contemporanea, le conquistarono il favore di ammiratori della «vecchia scuola» e di odiatori della scuola «realista», quali P.V. Karatygin e M.Ja. Rappoport.

Nel campo democratico-rivoluzionario e tra gli artisti della «corrente realista» la Ristori incontrò la più fredda accoglienza: N.A. Nekrasov e N.G. Černyševskij diedero di lei giudizi quanto mai critici; A.F. Pisemskij la giudicò modesta; l'«Iskra» pubblicò degli epigrammi velenosi su di lei. La posizione di questa parte della critica, appoggiata dalla maggioranza del pubblico, trovò la sua espressione più completa negli articoli di I.I. Panaev, che recensì gli spettacoli della Ristori sulle pagine del «Sovremennik», e che fu tra i pochi a rilevare l'ecletticità della sua arte, comprendendo che dalla «vecchia scuola» si era, sì, allontanata, senza però essere in grado di aderire alla «nuova». Per un'attrice romantica poi, a parere di Panaev, era troppo fredda e razionale. Affermando la «non organicità» dello stile classicistico e romantico della Ristori, il critico allo stesso tempo rilevava in lei indubbie attitudini di «attrice realista». La sua migliore interpretazione, a parere di Panaev, era quella di Elisabetta nel dramma di Giacometti *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, dove l'attrice si era mostrata maestra impareggiabile di analisi psicologica.

Ma la discussione sulla Ristori non aveva solo lo scopo di chiarire i caratteri della sua arte. Ella era anche un argomento preso a pretesto nel confronto fra critici di opposti campi estetici, che tentavano di definire quale dovesse essere il futuro del teatro russo. Una discussione, questa, che conserva tuttora il suo interesse, come testimonianza della lotta in cui si chiari e assunse forma definitiva l'ideale estetico progressista, che ha poi determinato le vie di sviluppo dell'arte scenica in Russia.