

Fabio Mollica

**TAPPE DELLA VOCAZIONE TEATRALE
DI E.B. VACHTANGOV**

Nota di F.C. La fase contemporanea del teatro ha consentito di accantonare gli schematismi e le etichette con cui la storiografia ha inquadrato la grande sperimentazione primonovecentesca in Russia. In particolare c'è nuova tensione a conoscere in modo più preciso e ampio l'eccezionale unità di ricerca che si fonda in Stanislavskij e si articola in Vachtangov, Mejerchol'd, Ejzenštejn. Abbiamo bisogno di edizioni critiche, di più organiche e comprensive traduzioni degli scritti, di maggiore conoscenza degli uomini di teatro che vi hanno lavorato: dobbiamo comprendere con più specificità la loro opera nel teatro, i termini del loro discorso e perfino il senso e la presenza dei loro scritti. Abbiamo bisogno di una nuova erudizione e soprattutto di una consapevole filologia teatrale su cui basare la conoscenza che abbiamo di loro. È in corso di elaborazione una ricerca (di Franco Ruffini) sul progetto di scrittura, l'opera in più volumi, che impegna Stanislavskij negli ultimi anni della sua vita; un'opera che ha, anche, un senso e dei valori nella sua organizzazione in quanto opera. Speriamo di darne conto nel prossimo numero di «Teatro e Storia». Qui presentiamo una anticipazione dello studio di Fabio Mollica sul lavoro teatrale di Vachtangov, che sarà più ampiamente edito come postfazione all'imminente traduzione del libro di Gorčakov su Vachtangov; è uno studio che integra quello che lo stesso Mollica ha condotto sul Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca (Firenze, La Casa Usher, 1989) e che sviluppa l'indagine sugli «studi», i laboratori della ricerca teatrale, luogo di costruzione di valori e orientamenti della pratica teatrale.

Stanislavskij più volte disse e scrisse di Vachtangov come del suo allievo più attento e scrupoloso, al tempo stesso intransigente, perseverante e dialetticamente critico nei confronti del lavoro sul «sistema». Mejerchol'd sostenne, nel discorso commemorativo dopo la morte di Vachtangov, che di tutta l'attività di questo artista si poteva dire: «lavoro preparatorio», e che il destino aveva voluto che Vachtangov non potesse assaporare fino in fondo i frutti della sua raggiunta maturità. Questi due modi di pensare e d'intendere Vachtangov costituiscono qualcosa di simile a due assi cartesiani entro il cui spazio tracciare una linea di memoria.

Se le definizioni di Stanislavskij e Mejerchol'd sono vere, bisognerà focalizzare l'attenzione sul senso e lo spessore concreto di un

Vachtangov allievo e «artista che si prepara». In concreto: cosa faceva, come lavorava, provava, dirigeva, insegnava? E ancora: cosa preparava, e come, con quali mezzi e per quali vie?

Quasi sempre si è parlato di Vachtangov impilando uno sull'altro gli scheletri dei suoi spettacoli, allineando ombre, fantasmi, chiazze di ricordi e si è discusso e giudicato Vachtangov regista, o addirittura pedagogo, in base al corpus fittizio di queste ricostruzioni. Ma se si trattava di lavoro preparatorio che senso può avere cercare nei soli frammenti degli spettacoli il nucleo significativo del lavoro di un regista-pedagogo?

Parlare di Vachtangov in quanto allievo di Stanislavskij significa ricostruire il percorso di formazione di un artista dentro la tradizione del Teatro d'Arte, ed al contempo significa avere il privilegio di studiare in concreto la pratica dell'allievo che con più perseveranza si applicò a studiare e diffondere il sistema (da qui in avanti lo scriveremo senza virgolette) di Stanislavskij.

Potremo così renderci conto di come quel «lavoro preparatorio» altro non fosse che il robusto innervamento di una dimensione professionale nuova. Attraverso la sperimentazione del sistema, Vachtangov sviluppò ed elaborò, all'interno della pratica della «studicità»¹, un modo nuovo di vivere la professione di attore e di regista, un modo personale di lavorare con l'attore e per l'allestimento dello spettacolo.

1. *Gli anni amatoriali (1904-1909)*

Evgenij Bogatironovič Vachtangov nacque il 1° febbraio del 1883 a Vladikavkaz, cittadina della regione del Caucaso². Figlio di un piccolo industriale del tabacco, compì gli studi ginnasiali nella città natale e nel settembre 1903 si iscrisse alla facoltà fisico-matematica dell'Università di Mosca. Nell'agosto del 1905 passò alla fa-

¹ Traduciamo così il termine russo *Studijnost'* che indica la situazione di lavoro entro la quale agiscono i membri di uno Studio artistico e contemporaneamente il «Principio dello Studio», quel nucleo di teoria e prassi che vitalizzò la pratica teatrale russa nei primi due decenni del secolo.

² Sugli anni dell'infanzia e prima giovinezza di Vachtangov cfr. P. Antokol'skij, *Destvo i junost' E.B. Vachtangova* (Infanzia e giovinezza di Vachtangov), in *Vachtangov* 1939, pp. VII-XVII.

coltà di giurisprudenza, ma non c'è giunta notizia di un suo impegno negli studi accademici; d'altra parte si rifiutò sempre apertamente di assecondare la volontà del padre che lo voleva erede della ditta.

È possibile far cominciare l'analisi dell'attività teatrale di Vachtangov dal 1904. Utilizzando questa data come punto di partenza e dandosi come limite il marzo del 1911 (momento in cui Vachtangov viene ammesso al Teatro d'Arte) possiamo contare la sua partecipazione da attore ad una cinquantina di spettacoli e il suo adoperarsi come 'regista' in almeno venti di essi. Lavorò con circoli drammatici studenteschi sia a Vladikavkaz che a Mosca.

All'inizio del secolo, in Russia, riunirsi in un circolo drammatico è per gli studenti qualcosa di più di un modo allegro e piacevole di trascorrere qualche serata in compagnia di amici. Il circolo è il luogo di discussione, di messa in pratica attraverso la rappresentazione scenica, di dibattiti politici o artistici. Si ragiona di drammaturghi, di poeti e delle loro opere e s'intende così dare una forma al proprio pensiero: vivere da soggetti la dialettica sociale del proprio tempo. Il repertorio delle opere drammatiche con le quali si impegnò Vachtangov è a questo proposito un documento utile. Vi troviamo *I bassifondi* di Gor'kij e *Festino di pace* di Hauptmann, *Alle porte del regno* di Hamsun e *Zio Vanija* di Čechov, *Il matrimonio* di Gogol' e *Il girotondo* di Schnitzler, commedie di Ostrovskij e di Krylov, drammi di Psibiševskij e Majkov. Sono quasi del tutto assenti farse e vaudevilles, proprio in sintonia con lo spirito educativo perseguito dai circoli. Vachtangov forgia qui quelle doti di organizzatore e trascinatore che lo metteranno poi subito in risalto tra i giovani del Teatro d'Arte. Ci ricorda Eremenko, un'attrice che con lui condivise l'attività teatrale negli stessi circoli amatoriali, che Vachtangov sentiva la responsabilità del regista come quella d'una guida ideologica, organizzatore e tutore delle regole interne del circolo. Era esigente nei confronti di quelle basilari regole di comportamento necessarie allo sviluppo di un'attività teatrale che aveva fini educativi, sia nei riguardi degli spettatori che degli attori³.

L'influenza esercitata su di lui dal Teatro d'Arte era chiara. Sappiamo dal ricordo di un suo compagno del tempo, Kazarov, che il

³ Cfr. N. Eremenko, *Ego junost'* (La sua giovinezza), in *Vachtangov* 1959, pp. 344-351.

fascino degli spettacoli di Stanislavskij e di Nemirovič-Dančenko era tale che Vachtangov nel suo lavoro amatoriale cercava di imitare continuamente le soluzioni registiche e le caratterizzazioni attoriche. Ad esempio in *Zio Vanija* i personaggi erano torturati dalle zanzare e gli attori si colpivano di continuo col palmo della mano la fronte, il collo e le guance⁴.

Vachtangov, e come lui la maggioranza della gioventù colta moscovita, è rimasto affascinato dalla cultura teatrale di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, dal livello artistico dei loro spettacoli al Teatro d'Arte. In questi anni la cultura teatrale di questi maestri si esplicita nella qualità della vita della compagnia (salubrità delle relazioni interpersonali, precisione, ordine, pulizia) e del prodotto spettacolare, che si presenta non più come un accostamento o una competizione di diversi artisti dalle peculiari caratteristiche espressive, ognuno teso a mostrare le proprie capacità attoriche in relazione alla scala gerarchica in uso nella tradizione della compagnia; ma uno spettacolo d'insieme, nel quale ogni attore, fino all'ultima comparso, trova il proprio spazio d'azione all'interno di un progetto complessivo pensato dal regista. Progetto nel quale l'uso delle luci, dei rumori, della musica, della scenografia, stava pariteticamente accanto all'uso della recitazione degli attori. Le testimonianze che possediamo sull'attività amatoriale di Vachtangov ci dicono che questa cultura teatrale, che si è soliti definire «arte nuova della regia», viaggiava in fretta tra i gruppi amatoriali. Il suo quaderno di regia ci aiuta a comprendere i percorsi di trasmissione del nuovo modo di fare teatro attuato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Per il giovane Vachtangov l'arte del regista era quella che si poteva evincere dagli spettacoli visti al Teatro d'Arte: progettazione di un insieme espressivo, costruzione dello spettacolo attraverso la definizione puntuale di tutte le sue componenti. Era l'arte di saper individuare e comporre i dettagli.

⁴ Cfr. G. Kazarov, *Vachtangov v Vladikavkaze* (Vachtangov a Vladikavkaz), in *Vachtangov* 1984, pp. 60-62.

2. La scuola Adašev (1909-1911)

Nell'autunno del 1909, Vachtangov chiese e ottenne di essere ammesso ai corsi della scuola teatrale Adašev. Organizzata e gestita da attori del Teatro d'Arte — Adašev, Luzskij, Leonidov e Litovceva — questa scuola era considerata dagli aspiranti attori un trampolino per il MChT⁵. I corsi si articolavano in tre anni. Il primo prevedeva esercitazioni su «situazioni drammatiche», sorta di improvvisazioni su situazioni generiche, ricorrenti spesso in opere drammatiche, che miravano a sviluppare nel giovane attore la capacità di comunicare le diverse gradazioni dell'espressione sentimentale, dal pianto al riso. Il secondo anno si passava al lavoro sulle parti. Ogni allievo ne riceveva due o tre, scelte dagli insegnanti in base alle caratteristiche o alle doti dimostrate. Nel terzo corso si lavorava a singole scene o ad atti unici. Dopo un breve periodo di prova Vachtangov fu ammesso direttamente al secondo corso. La struttura della scuola Adašev si distingueva soprattutto per quell'attenzione ai problemi dell'etica che gli attori del Teatro d'Arte si portavano dietro come un'aureola di riconoscimento. Gli aspiranti attori, portato a termine il corso, potevano sperare di far parte del Teatro d'Arte, altrimenti potevano cercare una scrittura nelle compagnie itineranti o di provincia, o con impresari che gestivano teatri a Mosca o Pietroburgo. La tecnica d'insegnamento, come l'intero processo, non variava di molto dalla tradizione delle scuole teatrali russe della seconda metà dell'Ottocento. Ma nel 1910 alla scuola Adašev insegnava anche Suleržickij⁶. Dal 1906 aiuto regista di Stanislavskij, era stato da costui incaricato di far conoscere gli elementi delle sue nuove ricerche teatrali ai giovani della scuola Adašev. Suler svolgeva regolari lezioni agli allievi del terzo corso, ma in più, con i giovani che si mostravano interessati, si impegnava in esercitazioni condotte secondo i suggerimenti di Stanislavskij. Come si svolgessero queste esercitazioni non ci è dato sapere con precisione. Serafima Birman e

⁵ MChT è la sigla di Moskovskij Chudozestvennyj Teatr (Teatro d'Arte di Mosca). Su Vachtangov alla scuola Adašev cfr. Birman in *Vachtangov* 1959, pp. 29-31; L. Dejkun in *Suleržickij* 1970, pp. 586-604; N. Petrov, *Gody molodye* (Gli anni della giovinezza) in *Vachtangov* 1959, pp. 352-359; in italiano sull'argomento, Mollica 1989, pp. 152-154.

⁶ Su Suler, come era chiamato da tutti i conoscenti, cfr. *Suleržickij* 1970; in italiano Mollica 1989, pp. 146-152 e passim.

Lidja Dejkun, allora allieva della scuola, successivamente attrici del Primo Studio del Teatro d'Arte, ricordano solo gli esercizi sull'attenzione e la concentrazione scenica ed insistono sul fatto che Suler ricercava ed esigeva la «sincerità» dei sentimenti esibiti e rifiutava la «rappresentazione» dei modelli esteriori. Era, secondo le due attrici, il primo punto della riflessione di Stanislavskij sul lavoro dell'attore: l'opposizione tra arte della *pereživanie* (passione, sentimento) e l'arte della *predstavlenie* (rappresentazione).

In questi anni — 1908-1909 — Stanislavskij inizia a studiare psicologia, legge Ribot, parla di «memoria affettiva», «circolo d'attenzione», «concentrazione creativa». In una lettera a Nemirovič-Dančenko, nel novembre del 1910, scrive:

Prima di accedere alla parte bisogna valutarla dal punto di vista letterario, psicologico, sociale e di vita quotidiana. Dopo si può iniziare a dividerla in segmenti fisici e quindi, partendo da questi, in segmenti psicologici o desideri. Prima di iniziare col mio sistema bisogna eccitare il processo della volontà, iniziare la ricerca con conversazioni letterarie⁷.

Sempre in questi anni Stanislavskij scrive:

Compito principale del nuovo indirizzo dell'arte della *pereživanie* è quello di raggiungere una creatività istintiva in ogni spettacolo, per poter ogni volta essere spontanei nella capacità di rendere i sentimenti e, cosa principale, liberarsi del potere esercitato dalla parte e dallo spettatore, dalla convenzione e dagli stampi⁸.

Probabilmente parole simili a queste raggiunsero Vachtangov e i giovani del terzo corso della scuola Adašev attraverso l'insegnamento di Suler. Di certo le esercitazioni con Suler lasciarono una traccia profonda nel giovane Vachtangov.

Indubbiamente le esercitazioni di Suler richiedevano agli allievi una qualità di lavoro ed un'energia di impegno, superiore, rispetto alle normali esercitazioni. E questo inquietava gli allievi, li costringeva, quando toccati nel profondo, a reagire. Per Vachtangov il lavoro di Suler agì da forza scatenante delle potenzialità, della carica passionale che lo trascinava al teatro.

Alla scuola, Vachtangov lavorava e si divertiva con i suoi com-

⁷ Stanislavskij 1961, pp. 484-485.

⁸ Stanislavskij 1958, pp. 460-461.

pagni, era uno degli organizzatori più attivi delle serate «per ridere» o «per non piangere», ricche di scenette, imitazioni, scherzi e canzonette. Era un giovane «brillante» e si mise subito in mostra con le sue imitazioni; tra gli attori del MChT presenti alle serate della scuola il suo nome divenne presto conosciuto. Quando nel marzo 1911, terminata la scuola, chiese di essere ammesso al Teatro d'Arte, Nemirovič-Dančenko lo accettò immediatamente tra i «collaboratori»⁹.

3. Al Teatro d'Arte (1911-1919)

Nel marzo del 1911 Stanislavskij iniziò a tenere lezioni sul sistema ai giovani attori della compagnia del Teatro d'Arte raggruppati nella cosiddetta «sezione filiale»¹⁰. Vachtangov vi partecipò e a volte trascrisse con precisione stenografica le lezioni. Stanislavskij iniziò il suo corso trattando della «potente forza educativa del teatro» e della necessità etica di utilizzarlo per il suo valore, per creare un «rapporto intimo» con lo spettatore, per stimolarlo alla riflessione sui «problemi sociali e filosofici»¹¹.

Non conosciamo il contenuto delle altre lezioni, ma sappiamo che Vachtangov si mostrò così attento e partecipe da attirare l'attenzione di Stanislavskij che già dall'agosto del 1911 lo volle suo collaboratore nell'opera di sperimentazione del sistema. Intanto Vachtangov si immerse nell'atmosfera creativa di quella operosa fucina che era il Teatro d'Arte: partecipò alle prove dell'*Amleto* (maggio 1911) guidate da Suler e Mardžanov¹², organizzò con i giovani colleghi

⁹ Al Teatro d'Arte non si usava il termine comparsa, ma collaboratore. In effetti i collaboratori erano ben più di semplici comparse. La loro posizione era quella di apprendisti in una bottega artigianale. Utilizzati per ogni genere di lavoro, avevano il diritto di assistere alle prove e partecipare alle lezioni periodicamente organizzate al Teatro d'Arte di danza, dizione, schema o altre discipline.

¹⁰ Stanislavskij volle organizzare la «sezione filiale» nel 1908 raggruppandovi tutti i giovani attori della compagnia probabilmente con lo scopo di organizzare uno Studio, ma in realtà la «sezione» non svolse mai alcuna attività in proprio e rimase solo sulla carta.

¹¹ Il testo di questa lezione tenuta il 10 marzo 1911 si trova in Stanislavskij 1958, pp. 466-469.

¹² Si tratta dell'*Amleto* diretto da Craig e Stanislavskij, maturato tra il 1909 e il gennaio 1912. La complessità delle messinscena realizzate al Teatro d'Arte implicava il lavoro di più registi (*rezisser*) per la preparazione delle diverse scene, montate poi insieme dal primo regista (*postanovscik*).

spettacoli in provincia (maggio-luglio 1911)¹³, ricevette una parte in *Il cadavere vivente* di L. Tolstoj.

Quando nel marzo 1919 ci sarà la ristrutturazione organizzativa del Teatro d'Arte, Vachtangov risulterà ancora semplice «collaboratore». Attore della compagnia di fatto non lo diventerà mai, perché quando ne ebbe la possibilità scelse di lavorare col Primo Studio, rifiutando garbatamente l'offerta di Nemirovič-Dančenko di entrare definitivamente a far parte del MchT¹⁴.

Per Vachtangov il Teatro d'Arte fu sempre il necessario e continuo legame col grande teatro, mentre a parte costruiva le sue nicchie, i suoi Studi, i suoi piccoli teatri. Insomma: il teatro di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko fu per Vachtangov il referente continuo, la migliore tradizione e l'insegnamento vivente cui dialetticamente confrontarsi. Il suo lavoro negli Studi tracciò la storia della rielaborazione maturata in quel confronto.

A causa della comprovata impossibilità di sperimentare tra le mura del Teatro d'Arte le sue ipotesi sul lavoro dell'attore, Stanislavskij dette vita nel settembre del 1912 al Primo Studio, e affidò a Suler il compito di dirigerlo e animarlo. Stanislavskij vi tenne saltuariamente esercitazioni.

4. Al Primo Studio (1912-1913)

Delle esercitazioni svolte al Primo Studio sappiamo che si svolgevano nottetempo, nelle ore ritagliate dagli impegni al Teatro d'Ar-

¹³ I giovani attori, guidati da Vachtangov che curò la regia di quasi tutti gli spettacoli presentati, recitarono nel teatro comunale di Novgorod-Seversk. Il repertorio di dodici pièces comprendeva tra l'altro *Un nemico del popolo* di Ibsen, *Alle porte del regno* di Ibsen, *Il porto* di Maupassant; informazioni dettagliate sul repertorio e gli attori in *Vachtangov* 1984, p. 88; cfr. anche lettera di Vachtangov a Suler del 18/7/1911, in *Sulerčickij* 1970, pp. 483-485.

¹⁴ Con la ristrutturazione organizzativa del marzo 1919 il MchT si divise in tre compagnie amministrativamente autonome: la prima, che mantenne il nome di Teatro d'Arte di Mosca, comprendeva i 'vecchi' della prima generazione; la seconda, composta dal nucleo del Primo Studio, e la terza che avrebbe dovuto essere formata dagli attori del Secondo Studio e dalle nuove leve. La divisione, in effetti, si dimostrò presto inutile a causa della 'fuga' di gran parte del nucleo centrale degli attori del Teatro d'Arte all'estero (Gruppo di Kačalov) e dal conseguente necessario travaso di forze dal Primo Studio. Per la lettera di risposta di Vachtangov a Nemirovič-Dančenko cfr. Malcovati 1984, pp. 59-60.

te, in un locale di tre stanze, la più grande delle quali adibita a sala teatrale, con un centinaio di sedie poste sul medesimo piano del palcoscenico; gli attori ad appena un metro dalla prima fila di sedie. Si sceglievano racconti di Čechov¹⁵ e si provava a drammatizzarli costruendo dialogo e personaggi. Alle volte Suler raccontava una storia e chiedeva poi agli attori di improvvisare, sviluppando il racconto a proprio piacere. Gor'kij e Aleksej Tolstoj contribuirono scrivendo scenari per le improvvisazioni o partecipando direttamente al lavoro, sperimentando la possibilità di costruire una pièce attraverso l'interazione delle improvvisazioni degli attori e la scrittura del drammaturgo. Stanislavskij pensava ad una moderna commedia dell'arte, intesa come interazione, durante il processo di lavoro, tra il drammaturgo e l'attore. Per quest'ultimo cercava una recitazione «appassionata e spontanea», ma non credeva all'improvvisazione come composizione istantanea. Le improvvisazioni dovevano servire durante le esercitazioni come accumulo di materiale espressivo ed emotivo che il subcosciente avrebbe poi elaborato e trasformato, spontaneamente, in forma scenica originale.

Nel frattempo gli allievi scelsero alcune pièces su cui lavorare. Boleslavskij scelse *Il naufragio della Speranza* di Hejermans; Vachtangov scelse *Festino di pace* di Hauptmann, un'opera che conosceva molto bene per averci già lavorato negli anni dei circoli amatoriali.

Alle volte Vachtangov si mostra disinvolto col testo di Hauptmann, e trasforma un dialogo che gli appare noioso in un monologo da affidare a Michail Čechov¹⁶. L'attrice Serafima Birman, che prese parte allo spettacolo, racconta che recitarono «per sé e non per il pubblico», cercando gli occhi del partner per dimenticare gli occhi degli spettatori. Uno spettatore di allora, poi allievo di Vachtangov, Boris Zachava, ricorda che fu colpito dal «circolo d'attenzione» in cui si chiudevano gli attori¹⁷. Vachtangov voleva che lo spettacolo fosse un montaggio di tutti i «segmenti» chiaramente staccati, ben individualizzabili. Le pause dovevano servire a legare e creare il ritmo dello spettacolo.

¹⁵ In Baluchatyj 1936 è possibile trovare esempi di schedature dei racconti di Čechov prodotte da Vachtangov.

¹⁶ Per diari e quaderni di regia cfr. Malcovati 1984, pp. 127-131.

¹⁷ Cfr. Birman in *Vachtangov* 1959, p. 314 e Zachava 1969, p. 81.

La ricerca di un ritmo serrato diede i suoi risultati se il critico Jablonovskij poté scrivere: «... hanno tenuto il pubblico per tre atti in una tensione che ottimi attori maturi possono tenere solo per istanti»¹⁸. Anche il critico «Zigfrid» esaltò le «pause significative» e la «presa attenta sul pubblico»¹⁹. Altri critici lodarono la «dettagliata caratterizzazione dei personaggi», «verità» e «freschezza» in forme, movimenti, intonazioni. L'arte delle pause espressive e della caratterizzazione dettagliata era propria di Stanislavskij attore e regista, ma Vachtangov agì sul ritmo con forza, acuendo la tensione, estremizzando i contrasti tra i personaggi: si aveva la sensazione di un deperimento del sistema nervoso, tanto che si arrivò ad avere casi di isteria tra gli spettatori.

Probabilmente sin da questo spettacolo Vachtangov comprese coscientemente la forza espressiva liberata nel ritmo incalzante di un gioco di contrasti, e l'attore Michail Čechov, che come ci racconta il critico Pavel Markov costruiva la sua recitazione facendo incontrare la nota tragica ora con quella lirica ora con quella farsesca, sin da adesso diviene lo specchio attorico di Vachtangov regista. Entrambi sosterranno di avere imparato molto l'uno dall'altro²⁰.

Vachtangov era il più anziano tra i «collaboratori»; era già sposato ed aveva un figlio. Cercare lavoro a parte era una necessità, considerata la bassa paga del MChT e la non retribuzione del lavoro al Primo Studio. Durante la stagione teatrale 1912-1913 Vachtangov dovette trovare il tempo di dare lezioni alla scuola teatrale Chaljutina e di fare il regista per il circolo amatoriale Michajlovskij²¹.

¹⁸ S. Jablonovskij, *Studija Chudozestvennogo Teatra. «Prazdnik mira»* (Studio del Teatro d'Arte. Il festino di pace), in «Russkoe slovo», 16/11/1913, adesso in Mollika 1989, pp. 178-179.

¹⁹ Zigfrid, *Eskizy* (Schizzi), in «S.Peterburgskie vedomosti», 17/4/1914; adesso in Vachtangov 1984, p. 129.

²⁰ Sulla recitazione di M. Čechov e sul suo rapporto con Vachtangov cfr. P. Markov 1925, adesso in Mollika 1989, pp. 15-63.

²¹ Era usanza nei circoli drammatici amatoriali di invitare professionisti della scena come «registi» di uno o più spettacoli. Il prestigio di un circolo dipendeva anche dal nome del professionista che si riusciva ad ingaggiare. Vachtangov, ben accettato perché portava l'etichetta di attore del Teatro d'Arte, si accordò per la somma di 100 rubli (al MChT a quel tempo ne riceveva 50 al mese), ma a patto che la ricevuta fosse di 200 in modo da non «danneggiare il suo nome». Al circolo Michajlovskij, composto da professionisti e signore della ricca borghesia, Vachtangov diresse *Forti e deboli* di N. Timkovskij, *Ivan Mironyc* di E. Cirikov ed altre opere drammatiche di autori russi in voga in quegli anni; cfr. Ju. Zavadskij, *Oderzimost' tvorcestvom* (Osessione del lavoro creativo), in Vachtangov 1959, pp. 278-305. Vachtangov inse-

5. *Lo Studio drammatico studentesco (1913-1914)*

Nel novembre del 1913 cinque studenti dell'Università di Mosca si incontrarono per fondare un circolo drammatico²². Secondo la tradizione dei circoli studenteschi si ispiravano all'idea di teatro come momento di crescita umana e culturale. Non pensavano di divenire professionisti; continuavano a sostenere con profitto gli esami universitari. Sceglievano di fare teatro per «rinfrancarsi nell'arte». Il loro modello, quasi mitico, era il Teatro d'Arte; ciò che facevano altri professionisti della scena era «non teatro». Esposero un cartello informativo all'Università e gli studenti che si presentarono furono selezionati non in base alle presupposte potenzialità attoriche, ma in relazione alla concordanza con gli intenti ideali del gruppo originario. Scelsero di mettere in scena *La tenuta dei Lanin* di Boriz Zajčev e cercarono un regista che li guidasse. La scelta cadde su Vachtangov, in quei giorni eroe dei giovani sostenitori del MChT per la sua regia di *Festino di pace*²³.

Il primo incontro si svolse il 23 dicembre 1913, lo spettacolo fu presentato al pubblico il 26 marzo 1914. Si tennero una quarantina di prove, per la maggior parte di notte, quasi tutte in posti diversi: case di studenti, salette di ristoranti o all'aperto. Spesso gli incontri si trasformavano in discussioni, sulla vita, il teatro, l'arte, che nulla avevano in comune col lavoro per lo spettacolo, ma strettamente inerenti agli scopi sociali del circolo. Il lavoro di Vachtangov con questi studenti trova la sua importanza nel fatto che egli sostenne di voler impostare tutto il lavoro seguendo il sistema di Stanislavskij. Vachtangov si presentò subito come «propagandista» del sistema di Stanislavskij e si propose di applicarlo con i giovani neofiti. Spiegò che poiché l'autore compone ogni parte come una successione di «compiti», il lavoro dell'attore consisterà nell'individuare e realizzarli. Ogni compito, continua Vachtangov, consta di tre elementi: «azione, atto di volontà (fine) e forma della realizzazione (adattamento)». L'artista realizza ogni azione con un preciso atto di

gnò alla scuola Chaljutina dal settembre 1911 alla primavera 1914.

²² Sulla nascita dello Studio Vachtangov cfr. B. Versilov, *Stranicy vospominanij* (Pagine di ricordi), in Vachtangov 1959, pp. 372-395, e Zachava 1926, pp. 9-11.

²³ Vachtangov fu preferito all'attore del teatro Malyj, Maksimov, nonostante chiedesse 150 rubli di compenso contro i 75 del collega.

volontà; vivendo nel personaggio, in ogni momento vuole qualcosa e da questo atto di volontà nasce l'azione a cui segue il sentimento. Vachtangov sosteneva che il sentimento sarà determinato dall'atto di volontà e dall'azione, e la recitazione non sarà altro che la realizzazione dei compiti. Poiché il sentimento deve essere mostrato, ci dovrà essere un «adattamento», che dipenderà dal talento dell'interprete: quanto più avrà talento, tante più diverse forme di adattamento troverà, tanto più originalmente risolverà i compiti. Vachtangov trattò anche della *pereživanie*, la capacità di appassionarsi, sostenendo che alla base di essa vi è la «memoria emotiva» dell'attore. Il compito del regista deve essere quello di orientare l'attore nella sua memoria emotiva secondo le esigenze della parte, ma per poterlo fare dovrà conoscere il carattere, l'animo dell'attore. A questo scopo utilizzerà le improvvisazioni.

Ricorda Zachava, uno dei primi allievi di Vachtangov, che a quel tempo la frattura tra teoria e pratica era molto sensibile. Così, mentre si sosteneva l'importanza delle azioni, Vachtangov cercava quasi esclusivamente sentimenti e stati d'animo. Caratteristico il fatto che la pièce venisse divisa in segmenti non seguendo le azioni, ma gli stati d'animo. Dal racconto di un altro testimone, Veršilov, sappiamo che spesso Vachtangov, infastidito dal non ottenere risultati, mostrava lui tutti i personaggi²⁴. Abbiamo la sensazione che nei tre mesi di prove i giovani del circolo poco recepissero del discorso sul sistema e molto si lasciassero plasmare dalle dimostrazioni di Vachtangov regista senza però raggiungere alcun risultato «artistico», se bisogna prestar fede a chi scrisse dello spettacolo stigmatizzando l'incompetenza dei giovani attori e l'incapacità del regista²⁵.

Indubbiamente *La tenuta dei Lanin* non fu per Vachtangov una grande esperienza di regia, ma si differenziò dalle altre vissute con i gruppi amatoriali. Al circolo studentesco, Vachtangov incontrò dei giovani appassionati d'arte e di teatro che, forse, gli ricordavano ciò

²⁴ Cfr. Zachava 1926, pp. 11-20 e Veršilov, cit.

²⁵ Per le critiche a *La tenuta* cfr. Vachtangov 1984, pp. 206-208. Una cosa che i critici non perdonarono a Vachtangov-regista fu la scelta scenografica. Per motivi economici, ma anche per una certa ricerca di asctica semplicità, nudità materiale che spostasse tutta l'attenzione su idee, sentimenti ed interiorità dei personaggi, Vachtangov volle solo tre pareti di tenda grezza con aperture per permettere entrate ed uscite e soltanto il mobilio strettamente necessario. I critici parlarono di mancanza di ingegnosità e fantasia, quasi squallore.

che era lui dieci anni prima. Trovò degli allievi che lo ascoltavano, che trascinati dalla sua carica emotiva, dal fascino della «rivelazione» di un nuovo mondo teatrale, decidevano di continuare la vita del circolo drammatico. E il sistema, che è il momento forte di quella «rivelazione», iniziò nella pratica di Vachtangov ad assumere connotati precisi. Il racconto approssimativo del discorso di Vachtangov sul sistema ci indica i fenomeni e i termini intorno ai quali Stanislavskij — e con lui Vachtangov — ragionava. Soprattutto importante è il fatto che Vachtangov provasse a definire un modo nuovo di lavorare con gli attori. Siamo ancora allo stato embrionale e le incongruenze non sono poche. Ma la ricerca avviata della «tecnica interiore» lo porta a staccarsi dai procedimenti soliti, a distanziarsi da ciò che non ha davvero conosciuto a fondo, ma che nell'insegnamento di Stanislavskij è divenuto la negazione dell'artificio teatrale: *remeslo*, cioè il mestiere fatto di trucchi e tecniche di vecchia data di continuo riproposti; *predstavlenie*, la recitazione senza partecipazione emotiva intesa come ripetizione di forme trovate precedentemente, seppur 'sentite' nel periodo di prova.

6. *Vachtangov-Tackleton (1914)*

Il 24 novembre del 1914 nella saletta del Primo Studio andò in scena *Il grillo del focolare*, il testo tratto dall'omonimo racconto di Charles Dickens, con lavoro drammaturgico di Boris Suškevič, attore-regista dello Studio. Vachtangov interpretava la parte di Tackleton, il proprietario di un laboratorio di giocattoli. Lo spettacolo, che esaltava la forza dei buoni sentimenti e la ragionevolezza della pacificazione sociale, incontrò un clamoroso successo di pubblico e di critica, proprio nel momento in cui gli orrori della guerra spingevano gli animi a cercare un puntello di speranza ovunque lo si potesse trovare. *Il grillo* sancì definitivamente, per la critica, l'esistenza di un nuovo teatro a Mosca, fondato sui valori della «studicità»²⁶ e sulla «nuova tecnica dell'attore» elaborata attraverso il sistema di Stanislavskij.

Come in concreto Vachtangov costruì la parte di Tackleton

²⁶ Cfr. nota 1.

non lo sappiamo. Moskvín, uno dei primi attori del Teatro d'Arte, lodò la sua caratterizzazione. Marija Ermolova, prima attrice del Malyj di Mosca, gli espresse i suoi complimenti. Eppure nel suo diario Vachtangov in questa occasione scriveva: «Ho recitato in modo tremendo. Non mi sono concentrato. Senza obiettivo. Senza compiti. Che vergogna»²⁷. Possiamo dedurre che Vachtangov lavorò alla parte fondandosi sui «compiti» da eseguire e sul metodo di «concentrarsi» su un «obiettivo»; e che nonostante tutto la parte poi funzionava in scena anche senza l'impalcatura di quel procedimento. Questo ci porta a considerare che, sebbene allora Stanislavskij, Suler e Vachtangov non lo ammettessero, tutto il lavoro col sistema funzionava per gli attori come un ingente accumulo di esperienze interiori ed esteriori, che nel lungo periodo di preparazione dello spettacolo sedimentavano e fermentavano fino a lasciare un segno preciso nell'attore, qualcosa che si palesava nella parte che l'attore interpretava, ma che andava anche e soprattutto oltre.

A differenza di quanto avveniva in tutti gli altri teatri russi — MchT in parte compreso — al Primo Studio gli attori non maturavano all'interno dei ruoli, ma nell'acquisizione della capacità di costruire la parte come una complessità raggiunta mediante il montaggio di svariati segmenti e di intessere relazioni espressivamente valide con i compagni di scena; in sintesi, imparare ad agire ed interagire significativamente in una situazione di rappresentazione. In quegli anni, lavorare col sistema al Primo Studio non era un metodo per produrre attori e parti. Possiamo piuttosto parlare di tentativi di sperimentazione in condizioni di lavoro nuove, basate sui principi della studietà animati dal continuo, appassionato lavoro di Suler, su riflessioni sull'agire dell'attore elaborate da Stanislavskij. E sperimentare voleva dire provare, imbattersi in vicoli ciechi, tornare indietro, provare altri percorsi, rivedersi e riprovare ancora.

Aleksej Dikij, attore del Primo Studio, ci dà un'intelligente descrizione di Vachtangov-Tackleton:

Vachtangov fu l'unico attore a portare nel *Grillo* una nota di sarcasmo di Dickens, ad inserire nella gamma lirica dello spettacolo toni aspri e duri: alto, impetito, ginocchia bloccate, incedere rigido, voce stridula, gesticolazione a scatti, occhi chiusi da palpebre come pesanti membrane circolari; sembrava egli stesso

²⁷ Brani di diario del 13 e 16/11/1914, in *Vachtangov* 1984, p. 132; la traduzione

una creazione perfezionata del suo laboratorio di giocattoli. Tackleton-Vachtangov rappresentava nei primi atti una parvenza di uomo, una parodia. Quando Kaleb-Čechov, con tono di rimprovero, scuotendo lentamente la testa, 'trasformava' in buone azioni tutte le cattiverie di Tackleton, raccontando di lui alla figlia cieca come di un buon uomo stravagante, sembrava che il vecchio artigiano strappasse dal suo padrone l'involucro rigido, denudando l'uomo vivo e caldo che si celava sotto. Tutto ciò accadeva alla fine dello spettacolo. Si accendevano di una luce viva gli occhi freddi di Tackleton, i movimenti apparivano elastici, si addolciva la voce, fin quando il pupazzo non prendeva vita, si trasformava in uomo²⁸.

Dal racconto di Dikij, come dagli altri di cui siamo a conoscenza, sembra che Vachtangov facesse decisamente leva sul gioco dei contrasti. Una caratterizzazione accentuata, nel trucco come nel costume (lo vediamo dalle foto), nei gesti come nella voce; non uno sviluppo costante, un'evoluzione verosimile, dialetticamente modulata, ma «cattivo» fino in fondo e poi, alla conversione finale, del tutto «buono». Il bianco e il nero, i contrasti rigidi, i toni duri e aspri che vivevano nei singoli personaggi di *Festino di pace*, in forma diversa, semplificata al limite del fiabesco nel racconto natalizio di Dickens, Vachtangov li fa propri nel creare il personaggio di Tackleton.

7. *Lo Studio Mansurovskij (1914-1915)*

Poiché il tonfo di *La tenuta dei Lanin* nel marzo precedente aveva coinvolto Vachtangov come artista del MchT, Stanislavskij vietò al suo allievo di svolgere attività al di fuori della «grande famiglia» del Teatro d'Arte. Ma Vachtangov si rimise alla volontà del collettivo studentesco che insistette per continuare. Tutti firmarono una carta con la quale si impegnarono a mantenere il segreto sulla loro attività con Vachtangov, e quella carta suggellò l'esistenza di un mondo proprio solo a quel piccolo gruppo di studenti, chiuso saldamente all'esterno. La sede fu trovata in una palazzina nel vicolo Mansurovskij. Parte dello stabile fu adibito a pensionato per studen-

ne in Malcovati 1984, p. 132, non letterale, tralascia il gergo e tradisce il senso.

²⁸ Dikij 1957, pp. 274-275; su Vachtangov-Tackleton cfr. anche *Vachtangov* 1984, pp. 132-135 e passim.

ti per poter trovare il denaro sufficiente a pagarne l'affitto, il resto era il «teatro»: la scena a livello della sala, separata da un arco scenico e un sipario in un tessuto grezzo grigio-verde. Nasce così, nell'autunno del 1914 lo Studio Mansurovskij. La manutenzione dell'edificio era curata dagli studenti. Si formarono tre gruppi, membri effettivi — che dirigevano lo Studio — membri ordinari e membri concorrenti. Si diveniva membri effettivi solo dopo aver dimostrato l'alto grado di dedizione allo Studio, quasi la sua necessità per la propria vita. Chi non progrediva di livello, assuefacendosi alle minori responsabilità dei gradini inferiori, poteva essere espulso. L'ammissione allo Studio prevedeva prima un esame generale sulla personalità dell'allievo, e poi l'esame teatrale. Vachtangov sin dall'inizio insistette nel creare un'atmosfera di lavoro consona al suo principio di «studieità»: rispetto primario della persona e dell'ambiente di lavoro, correttezza non solo formale verso i compagni. La scena doveva essere esclusivamente un luogo di lavoro, mai starci senza una ragione valida. L'esistenza stessa dello Studio, come ben preciso modello di relazioni umane ed artistiche pareva essere il fine del lavoro.

Nell'ottobre del 1914 Vachtangov tenne al suo Studio otto lezioni durante le quali presentò le sue idee sul teatro e il metodo di lavoro che proponeva agli studenti. Vachtangov si presentava testualmente come «propagandista» delle idee di Stanislavskij, e gli appunti presi dagli allievi durante le lezioni sono dunque il documento forse più preciso che conosciamo sul sistema di Stanislavskij in quegli anni²⁹.

La prima lezione fu dedicata ad un quadro generale: Vachtangov parlò del senso che per lui aveva la parola teatro e riconoscendo l'esistenza di diverse istituzioni teatrali (MChT, Malyj, Korš, ecc.) le classificò in base al modo in cui l'attore si poneva in relazione alla parte:

1. l'attore che sfrutta la parte a fini egoistici;
2. l'attore che vive i sentimenti della parte, trova la forma e la ripete, come un risultato fisso, replica per replica davanti agli spettatori;

²⁹ Cfr. *Konspekty leckij E.B. Vachtangova v Studencekoj dramatičeskoj studij, 1914* (Appunti delle lezioni di E.B. Vachtangov allo studio drammatico studentesco), in *Vachtangov 1939* pp. 277-287.

3. l'attore che conosce appena il testo e si fonda sull'ispirazione (ma, aggiunge Vachtangov, quest'attore non esiste quasi più);
4. l'attore che si 'accende' con i sentimenti della parte e contagia con essi lo spettatore; è il teatro della *pereživanie*.

Nell'arte della *pereživanie* l'attore rivela il proprio spirito davanti allo spettatore, non ripete 'stampi', forme pronte per ogni sentimento.

Vachtangov continua trattando della differenza tra scuola e teatro. Nella prima ci si prepara al lavoro creativo, nella seconda si crea. La scuola serve a determinare le caratteristiche individuali dell'allievo, svilupparne le doti naturali, dargli un metodo per affrontare il lavoro in teatro. Nella scuola non si insegna a recitare ma si prepara il campo per il lavoro creativo. L'arte scenica, sostiene Vachtangov, sta nella capacità di «rigenerarsi», raggiungendo un'interezza psico-fisica nuova, appropriata alla vita della scena.

Le esercitazioni:

1. pratica della tecnica interiore, cioè acquisizione della capacità di sentire e ripetere le sensazioni emotive;
2. osservazione;
3. allenare lo spirito a trovare in qualsiasi momento il sentimento necessario;
4. sviluppare la fantasia;
5. sviluppare il desiderio di voler creare;
6. sviluppare il gusto;
7. sviluppare il temperamento, limando eccessi o colmando mancanze;
8. controllare l'attenzione;
9. analizzare il dramma e la singola parte;
10. elaborare un modo personale di rapportarsi alla parte;
11. intendersi col partner;
12. riconoscere ed eliminare gli stampi.

Tutto ciò al fine di imparare a mostrarsi in pubblico.

Per «rigenerarsi» Vachtangov propone questo piano del corso:

I parte — *lavoro preparatorio*:

1. scioltezza muscolare
2. concentrazione
3. fede, ingenuità e giustificazione
4. cerchio d'attenzione

5. compito
6. capacità di ripetere azioni, ricordi e sentimenti
7. tempo ed energia

II parte — *metodo di lavoro*:

1. relazione con i compagni
2. solitudine pubblica

III parte — *analisi del dramma e della parte*

IV parte — *caratterizzazione esteriore*.

Lo stesso giorno Vachtangov parla del primo punto, «scioltezza muscolare»: «Stanislavskij ha notato che attori grandi e meno grandi nei momenti più alti della loro recitazione posseggono e mostrano scioltezza muscolare». Quando l'attore perde questa libertà cade in uno degli stampi precostituiti. La mancanza di libertà deriva da eccesso o difetto di energia. Il risultato è che l'attore compie movimenti superflui, ad esempio si aggiusta i polsini, si riordina la pettinatura, si guarda le unghie o gioca col portasigarette. Bisogna sviluppare in sé un «controllore» che avverta immediatamente, richiamando l'attenzione sulla mancanza di scioltezza muscolare.

La seconda lezione fu su «concentrazione o attenzione concentrata». Vachtangov spiegò che bisognava possedere sempre un obiettivo su cui concentrare l'attenzione, fosse un suono, un oggetto, un pensiero, un'azione, un sentimento proprio o del partner. Ad ogni istante trascorso in scena l'attore doveva essere concentrato sul suo obiettivo, pena l'impossibilità di far vivere spontaneamente i sentimenti necessari. L'obiettivo deve essere trovato velocemente e bisogna appassionarsi.

Nella terza lezione trattò di «fede, ingenuità e giustificazione». Affinché gli spettatori credano a ciò che accade in scena, sostenne Vachtangov, è necessario che l'attore creda alla necessità e importanza delle sue parole come delle sue azioni. Se dubita, trasforma in menzogna ciò che accade sulla scena. Per poter credere bisogna trovare una giustificazione, cioè la causa per ogni azione, comportamento o stato d'animo. In scena nulla deve essere ingiustificato, non una scena né un'azione né un oggetto.

L'«ingenuità» è conseguenza della «fede» raggiunta attraverso la «giustificazione». Ma in nessun caso, sottolinea Vachtangov, deve trattarsi di allucinazione.

Nella quarta lezione prese in considerazione il «circolo d'atten-

zione». Vachtangov spiegò che il circolo unifica tutto ciò di cui si era trattato precedentemente: concentrazione con muscoli rilassati e fede nell'importanza di quello che accade in scena. Propose degli esercizi: provare a mani nude, senza oggetti, con l'aiuto della sola fantasia, a fare il bucato, pulire stivali, ricamare, modellare l'argilla, preparare conserve, pettinarsi, fare una canna da pesca e pescare un pesce, accendere la stufa, pulire un'arma o vestirsi.

Nella quinta lezione si trattò del «compito». Prima di entrare in scena l'attore deve conoscere il proprio compito: cosa deve fare e qual è il fine di una data azione; è in questo modo che si determina il suo stato d'animo. Il «lavoro creativo scenico» non è altro che una «precisa, logica e bella realizzazione di una serie di compiti». La realizzazione dei compiti sostituisce la vita vera, impossibile in scena. Il compito si compone di tre elementi:

1. fine;
2. atto di volontà;
3. adattamento scenico.

Fine e volontà sono atti coscienti, l'adattamento deve essere non cosciente. L'essenza del compito sta nell'azione, in quanto non si possono recitare i sentimenti: essi giungono da soli indipendentemente dalla nostra volontà, quando, compiendo l'azione, realizziamo il compito.

La sesta lezione fu dedicata alla «memoria affettiva». Vachtangov sostenne che passioni e sentimenti ripetutamente mostrati in scena non sono e non possono essere identici alle passioni e ai sentimenti della nostra vita. Perciò chiameremo i nostri sentimenti scenici «sentimenti affettivi», cioè «ripetuti». Questa «vita affettiva» o «ripetuta» nascerà come risultato della realizzazione dei compiti scenici e, ripete puntigliosamente, non darà «vita reale perché non sarebbe arte». Non esistono, continua Vachtangov, sentimenti che in qualche modo non siano stati vissuti da una persona matura. «Se non è paura per il revolver, è pur sempre paura quella che ti incute il cane». È indifferente la situazione dalla quale proviene la paura o la felicità che vengono generate, importante è mostrare al pubblico quei sentimenti. Allo stesso modo di come possiamo ricordare i sentimenti, ricorderemo le azioni e avremo «azioni affettive»; saranno i muscoli a ricordare le nostre azioni.

Alla settima lezione Vachtangov parlò di «tempo ed energia».

Ognuno ha i propri tempi nel compiere le azioni quotidiane. Bisogna essere capaci di alterare questi tempi quando intervengono cambiamenti prodotti dall'esterno, che in scena sono le variazioni del compito. L'attore deve sviluppare l'abilità di variare l'energia, aumentando o diminuendo a seconda della necessità.

L'ottava lezione trattò della «relazione in scena tra gli attori» e della «solitudine pubblica». Vachtangov partì dalla considerazione che allo spettatore risulta sempre interessante ciò che è interessante per l'attore stesso in scena. Per questo motivo l'attore deve essere continuamente in rapporto col partner: devono stringere una relazione attraverso la quale comunicarsi i sentimenti. Se anche uno solo dei partners non agisce in questo senso non vi potrà essere relazione. Per quel che riguarda la «solitudine pubblica», Vachtangov sostiene che gli attori devono fare tutto «per sé» e non per il pubblico. Concentrati sul proprio obiettivo devono mantenersi liberi dalla forza di influenza che il pubblico esercita sempre sugli attori.

Da queste lezioni sul sistema tenute nell'ottobre del 1914 appare chiaro che l'accento è tutto sul compimento dell'azione: concentrato, senza blocchi muscolari, in stretta relazione con gli oggetti ed i compagni di scena, all'attore viene chiesto di assolvere dei compiti, svolgendo delle azioni. Sentimenti, passioni, cioè la *pereživanie* (che, palesemente, è del tutto incongruo tradurre ogni volta con riviviscenza) 'accenderanno' l'attore in conseguenza della realizzazione del compito, dell'azione. Non c'è traccia di psicodramma, di allucinazioni, per altro chiaramente stigmatizzate da Vachtangov. La «memoria affettiva» è la capacità di far partecipare la recitazione della vita intima dell'attore, ma trasfigurata dalla sua fantasia. Alla radice del sistema di Stanislavskij e della sua idea di «Teatro della *pereživanie*» c'è proprio questo intreccio di fantasia e passione.

Tra l'autunno del 1914 e la primavera del 1915 Vachtangov condusse esercitazioni al suo Studio, recitò Tackleton nel *Grillo*, lavorò alla regia di *Il diluvio* di Berger e di *Il rovescio della vita* di Giacinto Benavente al Primo Studio, continuò ad essere presente in parti di secondo piano al Teatro d'Arte e prese parte ad un film diretto da un suo compagno del Primo Studio, Suškevič, *Quando risuona la corda del cuore*.

Dopo le otto lezioni sul sistema, Vachtangov iniziò a tenere regolari esercitazioni, due volte la settimana, allo Studio Mansurov-

skij. Allo scopo di realizzare il fine propostosi di essere scuola e non teatro, di svolgere lavoro pedagogico e non di regia, ma dovendo al contempo tenere in considerazione la pressante richiesta degli allievi che non erano interessati a svolgere studi su brani o scene scelte casualmente, solo allo scopo di mettere in pratica il piano di lavoro, Vachtangov decise di coinvolgere tutti nella creazione di una pièce attraverso il lavoro delle improvvisazioni³⁰.

In questo modo si realizzava appieno l'idea che la pièce doveva servire solo come pretesto per le esercitazioni e non per la produzione di uno spettacolo.

Il lavoro fu impostato così: ogni allievo presentò un racconto che doveva servire da canovaccio. Si scelse quello di Veršilov: notte di Natale, tre attori entrano in una casa povera e portano la gioia. Vachtangov chiese poi a tutti di raccontare di qualche vigilia di Natale della propria vita. Si cercò di dare un ordine cercando un'azione trasversale del racconto e dei singoli personaggi, una divisione in atti e in segmenti e di capire il germe, vale a dire «a che pro» realizzarla. Vachtangov propose tre varianti:

1. un'arlecchinata stilizzata, in cui il vero dramma è tra Arlecchino, Colombina e Pierrot, l'azione si svolge in sogno e tutto il resto è solo sfondo;
2. sempre gli stessi personaggi, ma portando la gioia nella casa povera questa volta ritrovano la gioia di vivere;
3. i personaggi sono attori della provincia russa, poveri, disperati, e tutto il discorso dovrà vertere sulla gioia del lavoro creativo, sulla sua forza di aprire i cuori.

Venne scelta quest'ultima possibilità.

Vachtangov assegna le parti, ma non definitivamente, solo per iniziare a provare. Si cercano i nomi per i personaggi, se ne definisce l'età e si chiede agli attori di «fantasticare» sulla vita del proprio personaggio, iniziando dall'infanzia. La storia prevede che i due attori amino l'attrice e dal racconto degli attori si iniziano a delineare i caratteri. Vachtangov eccita la capacità di fantasticare degli allievi. Vuole che raccontino tutti i dettagli significativi della «loro vita» di attori di provincia. Si passano intere lezioni ad ascoltare le «confes-

³⁰ Cfr. *Protokoly urokov E.B. Vachtangova v Studenceskoj dramaticeskoj studij 1914-1917* (Appunti delle lezioni di Vachtangov allo Studio drammatico studentesco 1914-1917), in *Vachtangov 1939*, pp. 287-324.

sioni» dell'attrice. Alle volte gli allievi si bloccano e Vachtangov continua il racconto, rimpolpa, cambia, accende la fantasia di chi sta ad ascoltarlo. Esige che gli allievi scavino a fondo nelle loro storie. Non vuole i dettagli della vita esteriore, ma le esperienze di vita fondamentali, quelle che toccano, trasformano. Un'allieva non se la sentì di raccontare del primo amore del suo personaggio.

Tutto ciò, è bene ricordarlo, avveniva seduti a tavolino, come una sorta di continua improvvisazione orale che, secondo Vachtangov, doveva aiutare l'interprete a saldarsi col personaggio, «vivere» nella parte.

Dopo più di un mese iniziarono gli studi, che non si basarono direttamente sui personaggi e le situazioni pensati per la pièce, ma su situazioni analoghe. La cosa importante, ciò che Vachtangov considerava essenziale e primaria, era il tipo di relazione che si stabiliva tra gli interpreti, l'atmosfera che si riusciva a creare. Esempio. Tre persone nella notte della vigilia di Natale. Città di provincia. Freddo. Stanza di una insegnante di ginnasio. Prima arriva una maestra di una scuola di campagna, dopo un insegnante di ginnasio. I due colleghi hanno cenato dal direttore. La padrona della stanza non incontra la maestra da più di un anno, l'altro non la conosce nemmeno. L'incontro non è caloroso. Lo studio spingeva a cercare relazioni in accordo con l'azione trasversale del primo atto, che era stata fissata in «non c'è felicità».

Le esercitazioni sulla «vigilia di Natale» si interruppero verso la metà di febbraio. Zachava ricorda che non si arrivò a mettere in scena lo scenario elaborato con le improvvisazioni per incapacità dovuta a mancanza di esperienza, ma «imparammo ad analizzare un'opera drammatica e le sue parti, ne comprendemmo il percorso di costruzione, i suoi elementi ed i rapporti che li legano»³¹. È indubbiamente questo il momento in cui Vachtangov sperimentò per la prima volta la possibilità di realizzare uno spettacolo mediante il lavoro di improvvisazione degli attori, utilizzando uno scenario più che un testo drammatico già definito.

Sempre nel dicembre del 1914, Vachtangov iniziò a provare al Primo Studio *Il rovescio della vita*, un testo di Benavente, drammaturgo spagnolo contemporaneo. Si svolsero solo otto prove in quan-

³¹ Zachava 1926, p. 42.

to lo Studio scelse di dare la precedenza al *Diluvio*. Il lavoro non fu mai più ripreso³². È importante notare che in questa commedia scelta da Vachtangov i personaggi sono Arlecchino, Pantalone, Colombina, il Capitano, Leandro, Laura, Silvia: rimandano tutti alla memoria della «commedia italiana». Nel marzo del 1915 Vachtangov scrisse uno *Schema per una rappresentazione di marionette* ed anche qui i personaggi sono Arlecchino, Colombina e Pierrot, visti nel doppio di personaggi e attori, dentro e fuori la scena³³. L'anno successivo Vachtangov espresse il desiderio di mettere in scena *La sconosciuta* di Blok, ed anche qui ritroviamo le tre maschere. Vachtangov sentiva il tempo pulsare attorno a sé, e le immagini ed i racconti della commedia italiana delle maschere in quegli anni erano uno stimolo per la creatività degli uomini di teatro che cercavano nel mondo della cultura prima che nel flusso della tradizione i nuovi percorsi; Mejerchol'd e Blok, Evreinov e Miklačevskij e Tairov, Stanislavskij e Gor'kij. Nel suo Studio Vachtangov vive questa esperienza in modo organico all'insegnamento del suo diletto maestro, Stanislavskij: elaborare tutto all'interno della pratica di lavoro dell'attore.

Boris Zajcev, il drammaturgo autore di *La tenuta dei Lanin*, portò nell'autunno del 1914 la sua nuova pièce, *Pochade*, allo Studio Mansurovskij. Vachtangov chiese ad un compagno del Primo Studio, Ivan Lazarev, di lavorarci³⁴. In questo modo inizia lo scambio di esperienze all'interno del nascente arcipelago degli Studi. Scambio che divenne determinante per saldare le diverse esperienze nel «movimento» della studietà che caratterizzò la vita teatrale russa fino a tutti gli anni '20. Anche se infine Vachtangov non permise a Lazarev di continuare le prove, i giovani dello Studio sperimentarono il lavoro con un altro allievo di Stanislavskij e sperimentarono anche l'importanza di una lingua comune che permetteva una sintonia immediata.

Dopo aver sospeso le esercitazioni sulla «vigilia di Natale», Vachtangov proseguì il lavoro con i suoi allievi seguendo i procedi-

³² Cfr. Zograf 1939, p. 154.

³³ Lo *Schema* è in *Vachtangov* 1939, pp. 74-81. Ne tratta anche Zograf 1939, pp. 38-39. Poiché la raccolta di Malcovati 1984 si basa su *Vachtangov* 1959, non contiene lo *Schema*.

³⁴ Dopo un paio di mesi di lavoro Vachtangov fece sospendere il lavoro su *Pochade* perché poco convinto dei risultati ottenuti; cfr. Zachava 1969, pp. 125-126.

menti utilizzati al Primo Studio. Si sceglievano atti unici, vaudevilles, sceneggiature di racconti o brevi brani di opere drammatiche e ci si lavorava seguendo il piano del sistema. Ci si esercitava così a dividere in «segmenti», a stabilire i compiti, a determinare l'azione trasversale, regolare l'energia adoperata nell'azione e a legare relazioni coi partners in scena. Imparavano ad enunciare delle battute cercando di comprendere il senso del ritmo e delle pause, diverso a seconda che si trattasse di un vaudeville o di un racconto di Anton Čechov.

Il 26 aprile del 1915, davanti ad un pubblico di amici e parenti, gli allievi mostrarono i risultati ottenuti. Vachtangov non volle scenografie, solo tendaggi e pochi oggetti assolutamente necessari agli attori; tutto doveva consistere nella capacità recitativa degli attori³⁵. Stanislavskij regalò a Vachtangov una sua foto con dedica: «Siete il primo frutto della nostra arte rinnovata. Vi voglio bene per il vostro talento di insegnante, regista e artista; per la vostra aspirazione alla vera arte; per la capacità di disciplinare sé e gli altri, combattere e vincere le difficoltà. Vi ringrazio per il grande e paziente lavoro; per la convinzione, modestia, perseveranza e onestà nel perseguire i nostri comuni principi d'arte. Credo e so che la strada da voi scelta vi condurrà ad una grande ed onorata vittoria»³⁶. Queste righe ci permettono di continuare a sostenere l'idea che nel lavoro di Vachtangov stava la sperimentazione del sistema di Stanislavskij.

Nel luglio di questo stesso anno Vachtangov ci dà, con precisione ed incisività, il senso del valore che la «studieità» possedeva nella sua coscienza di artista: «Il teatro, nel migliore senso della parola, è un evento collettivo e dipende dal gruppo che gli dà vita. Le ricerche sono possibili solo in presenza di un gruppo costante, e non in continua mutazione»³⁷.

³⁵ La serata comprendeva i vaudevilles di Scoglov, *Il sale del matrimonio* e *La stupidità femminile*, i vaudevilles *Il fiammifero tra due fuochi* e *Pagine di romanzo* di M. Prevost, e *Il cacciatore* di A. Čechov. Il 28 e il 30 aprile vi furono repliche dello spettacolo.

³⁶ In Zachava 1969, p. 118.

³⁷ Lettera a Igumnova del 10/7/1915 in Vachtangov 1984, p. 220.

8. Il diluvio (1915)

Vachtangov iniziò a lavorare al *Diluvio* di Berger, al Primo Studio, nel dicembre 1914. La prima dello spettacolo fu il 14 dicembre 1915. Vachtangov recitava anche il personaggio dello speculatore di borsa Phrascur, alternandosi con Michail Čechov. È difficile ricostruire come Vachtangov lavorasse con gli attori. Dagli appunti nel suo quaderno di regia conosciamo le idee ed i significati che Vachtangov voleva trasmettere attraverso lo spettacolo³⁸. Troviamo la scansione dei tre atti nei tre mondi dell'egoismo, della riappacificazione e della nuova caduta. Leggiamo del suo insistere affinché fosse sempre presente «a che pro» si recitava lo spettacolo. Vachtangov parla di «germe» e sottolinea che le prove servono all'attore per «cercare la propria identità nello spettacolo». Foto di scena ci dicono che Vachtangov non caricò esteriormente il suo personaggio con una forte caratterizzazione: nessuna parrucca, pochissimo trucco, un paio di baffetti appena accennati. A differenza di Michail Čechov che scelse una parrucca con pettinatura «a riporto» laterale, si ridisegnò le sopracciglia, inforcò il pince-nez, si appiccicò una barba «a pizzo» e si caricò di anelli le mani: «esagerazione e dettaglio» scrisse di lui il critico Pavel Markov.

Potremmo citare le impressioni dei critici riguardo allo spettacolo, ma siamo attratti da una nota del diario di Vachtangov, 13 dicembre 1915, vigilia della prima: «Sono arrivati Suler e Stanislavskij, si sono intrufolati a forza nello spettacolo, mi hanno calpestato senza ritegno, spadroneggiando, senza cercare alcun accordo con me hanno usato la scure per tagliare e spaccare. Adesso sono indifferenti al *Diluvio*. Mi è estraneo, mi lascia freddo»³⁹.

Al Primo Studio Vachtangov non poté mai essere un maestro; era un compagno di strada. Il Primo Studio era un gruppo in cui tutti i registi erano anche attori, e nel nucleo fondamentale erano tutti della stessa generazione (nati nella seconda metà degli anni '80). Avveniva quasi naturalmente che questi attori del nucleo centrale si ritagliassero ampiamente i margini della propria indipendenza rispetto alle indicazioni del compagno regista. Bisogna tener presente

³⁸ Per il quaderno di regia cfr. Malcovati 1984, pp. 132-134.

³⁹ Per le critiche a *Il diluvio* cfr. Vachtangov 1984, pp. 142-146. La nota di diario è in Vachtangov 1984, pp. 141-142.

inoltre che il lavoro degli attori aveva un aspetto collettivo non trascurabile. In concreto, gli attori non lavoravano tutti e sempre col regista 'ufficiale' dello spettacolo, Vachtangov nel nostro caso, ma preparavano la parte provando con Suler o aiutati da un altro compagno-regista, ad esempio Suskevič, Boleslavskij o Dejkun. Più di una volta Vachtangov dirà che il bisogno di avere uno Studio tutto suo era dettato proprio dal fatto che al Primo Studio si sentiva uno tra gli altri, non poteva e non aveva la forza di imporre la sua guida.

9. Esercitazioni allo Studio Mansurovskij (1915-1916)

Tra l'ottobre 1915 e l'estate 1916 Vachtangov continuò il lavoro pedagogico al suo Studio⁴⁰. A differenza dell'anno precedente, questa volta le esercitazioni si indirizzarono subito verso la pratica su atti unici, vaudevilles o racconti da sceneggiare.

In ottobre si lavorò sul racconto di A. Čechov *Buon fine*⁴¹. Vachtangov fece leggere il racconto, poi diede le sue impressioni sulla possibile scena, sui personaggi, su costumi, stati d'animo, età e atteggiamenti. Insistette sull'importanza del rapporto con gli oggetti: «Bisogna sentire gli oggetti della scena a tal punto che se il trovarne ne sostituisse anche uno, la cosa vi confonderebbe. Il rapporto che abbiamo con le cose è la nostra visione del mondo. Ogni personaggio ha la propria e bisogna trovarla»⁴². Il lavoro di Vachtangov con gli allievi è comunque simile a quello dell'anno precedente. Vachtangov improvvisa verbalmente, stimola la fantasia degli allievi con lunghi e dettagliati racconti sui personaggi, la loro vita e le loro caratteristiche; chiede agli studijcy di raccontare in dettaglio come immaginano la scena in cui reciteranno, le caratteristiche del personaggio, lo sviluppo della sua intera giornata. L'esercitazione comporta anche la divisione in segmenti e la determinazione dell'azione trasversale di ogni segmento e dell'intera pièce. Quando richiede

⁴⁰ Nella stagione 1915-16 Vachtangov, oltre al lavoro al MChT recitò Tackleton e Phraseur al Primo Studio e, nell'ottobre del 1915, lavorò al suo Studio a *La favola di Ivan*, sceneggiatura di Michail Čechov da un racconto di Lev Tolstoj. Il lavoro fu però sospeso dopo poco e ripreso al Secondo Studio nel 1919.

⁴¹ Per le esercitazioni di questo anno cfr. *Vachtangov 1939*, pp. 287-324.

⁴² Ivi, p. 299.

uno studio, dà agli allievi compiti ben precisi, insistendo sia sulle azioni che dovranno compiere che sugli stati d'animo che dovranno mostrare. Zachava ricorda che Vachtangov insisteva con tenacia su ogni frase e ogni gesto, facendolo ripetere anche per un'intera prova, se necessario. Diceva: «Lavorare oggi non serve per quello che otteniamo oggi. La prova di oggi esiste per quella di domani e non è una vergogna se oggi non si ottiene nulla»⁴³.

Ci sembra di comprendere che il compito che si prefigge Vachtangov-maestro sia quello di liberare negli allievi tutte le potenzialità creative agendo sull'esercizio costante dell'attività immaginativa e sulla liberazione dal blocco costituito dai riflessi condizionati dall'agire quotidiano. Vachtangov vuole che i suoi allievi imparino a considerare l'agire scenico come un continuum di relazioni che copre l'intero campo dei rapporti dei personaggi tra di loro e con gli oggetti. Tali relazioni debbono intrecciarsi non solo per soddisfare il progetto del drammaturgo — che ha scritto che il tal personaggio è in questo o quel rapporto col talaltro — ma anche perché la scena sia «viva».

Vachtangov in questi anni aprì definitivamente il suo Studio all'interscambio con la collettività attorica del Teatro d'Arte: Michail Čechov guidò esercitazioni e Vera Solov'eva, attrice del MChT, tenne lezioni di plastica. In questo modo Vachtangov realizzò concretamente quella che era e continuò ad essere per molti anni un'idea chiave del principio di studicità per Stanislavskij: gli Studi visti non come piccoli teatri che si affannano ad inseguire le necessità della produzione per far fronte alle richieste dello spettatore, ma come luogo in cui gli attori sviluppano la loro professionalità contemporaneamente al lavoro sullo spettacolo, potendo utilizzare tutto il tempo necessario. Gli Studi, inoltre, come un sistema interrelato al cui interno si trasmettano esperienze attoriche e si maturino nuove sperimentazioni attraverso il «viaggio» da uno Studio all'altro degli attori. Il sistema di Stanislavskij garantiva la lingua comune, permetteva che attori e registi si incontrassero per la prima volta con una cultura di fondo assai prossima.

Anche questo secondo anno si concluse con uno spettacolo, il 7

⁴³ Zachava 1926, pp. 42-43.

dicembre 1916. Come la prima «serata interpretativa» anche questa si svolse nella piccola sala dello Studio, scenografie di «tende» e pochi oggetti strettamente necessari⁴⁴.

10. 1916-1917

La stagione 1916-1917 segnò una svolta decisiva nella vita dello Studio Mansurovskij: i giovani studenti che formavano il nucleo dello Studio erano cresciuti. Qualcuno aveva ottenuto il diploma, altri avevano abbandonato gli studi universitari per la passione definitiva per il teatro. Si poneva il problema del futuro, di vivere di teatro, di divenire professionisti. Vachtangov, comprendendo le esigenze degli allievi, ma conscio dei loro limiti, scelse di iniziare a lavorare ad uno spettacolo teatrale, ma avvertì che per loro non era tempo di professionismo, che implica scadenze precise e quantità oltre che qualità nel lavoro prodotto. Al primo incontro della stagione, 14 ottobre 1916, Vachtangov spiegò che se fino a quel momento il lavoro sulla pièce era servito a scopo pedagogico, d'ora in poi sarebbe servito a fine registico. Avrebbero lavorato a *Il miracolo di S. Antonio*, di Macterlinck⁴⁵. Contemporaneamente si sarebbero continuate le esercitazioni con atti unici e racconti, mentre un allievo, Zavadskij, ottenne di poter lavorare da regista a due opere di un giovane drammaturgo, Pavel Antokol'skij, anche lui allievo dello Studio⁴⁶. Ad Aleksej Popov, giovane attore del Primo Studio, fu accordato di dirigere *La sconosciuta* di Blok⁴⁷.

Le prove per il *Miracolo* iniziarono il 17 settembre 1916. Quando il 29 marzo 1917 Vachtangov dovette ricoverarsi, la prima volta di una lunga serie, in sanatorio, si era provato il primo atto e si stava leggendo il secondo⁴⁸.

⁴⁴ La serata comprendeva gli atti unici di A. Sutro, *Matrimonio aristocratico* e *Le porte aperte*; *Pagina di romanzo* di Prevost; *Il porto* di Maupassant e *Il cacciatore* di A. Čechov.

⁴⁵ Cfr. Vachtangov 1939, pp. 320-324 e Zachava 1926, pp. 43-46.

⁴⁶ Si tratta di *Il gatto con gli stivali* e *La bambola dell'infante*. Zavadskij lavorò per tre anni, mostrando di continuo il lavoro svolto a Vachtangov. Solo la prima pièce, ma col titolo *Fidanzamento in sogno*, fu messa in scena e presentata il 15/3/1919. Cfr. Zograf 1939, pp. 156-157.

⁴⁷ Sul lavoro di Popov con gli allievi di Vachtangov cfr. Igumnova 1919 e Zograf 1939, pp. 41-42. Lo spettacolo non trovò compimento.

⁴⁸ Vachtangov soffrì di un tumore all'apparato digerente.

I primi mesi si lavorò solo a tavolino, Vachtangov leggeva e faceva leggere chiedendo che non si desse alcun tono interpretativo; bisognava trovare dapprima il «corso subacqueo», l'intenzione che guida le parole. Non recitare le parole della parte, ma quello che vi stava sotto, l'intenzione. Vachtangov voleva che non si caratterizzasse, ma si partisse da «sé». Bisognava trovare un motivo affinché l'interprete potesse amare il personaggio; trovare un tratto che glielo rendesse caro. Al contempo bisognava avere nei suoi confronti lo stesso sorriso benevolo che l'autore mostrava nella sua scrittura. A questo scopo Vachtangov chiedeva che si leggesse e rileggesse la pièce di continuo, che ci si esercitasse anche fuori delle pareti dello Studio, a casa, almeno quattro ore al giorno, «sentendo, sognando, fantasticando» si dà «saziarsi» della parte. Da questo accumulo di sensazioni sarebbe poi apparso, senza bisogno di un lavoro cosciente, un tratto originale.

Durante le prove a tavolino Vachtangov chiedeva agli attori di raccontargli cosa avrebbero fatto in scena durante tutto lo svolgimento della parte. Non era interessato all'«adattamento esteriore», ma al fatto che gli attori realizzassero i compiti rimanendo «se stessi». Diceva:

L'attore deve sapere recitare il personaggio in tutte le situazioni, non solo in quei brani di vita che sono dati nell'opera drammatica. Questo è un frammento, un particolare; bisogna, invece, recitare l'intero. L'attore non deve sapere cosa gli accadrà quando entrerà in scena. Deve entrarvi come quando nella vita andiamo ad un appuntamento e iniziamo una conversazione. Quando vi esercitate da soli non serve provare una data pièce, ma imparare a valutare i fatti. L'attore dovrebbe essere così addestrato che prima di andare in scena gli si potrebbe dire cosa deve recitare, il suo passato, il rapporto con l'ambiente che lo circonda, il compito, ed egli già da questo potrebbe lanciarsi nella recitazione, trovando da sé sentimenti e parole. Questa sarebbe la vera commedia dell'arte. È l'ideale. [...] Ricordate: preparare una parte non significa provare una data pièce, ma cercare in sé gli atteggiamenti necessari ad essa.

Vachtangov insisteva: i tratti del personaggio non possono essere trovati a parte, fuori, e poi introiettati, ma andavano colti dentro di sé. Così col trucco: non doveva servire a non farsi riconoscere, ma a far riconoscere; quindi bisogna aggiungere il meno possibile ed evidenziare i tratti propri di ciascuno. Di continuo Vachtangov chiede «sincerità», «vivere dell'essenza», «partire da sé», «relazioni

vere col partner». Quando gli attori mostrano brani di lavoro la discriminante per Vachtangov è «vero-falso».

11. Rosmersholm (1917-1918)

Vachtangov fu costretto in sanatorio quasi continuamente dall'aprile all'ottobre del 1917; tornando riprese il lavoro sul *Miracolo di S. Antonio* che si sviluppò ancora per un anno.

Contemporaneamente al *Miracolo* Vachtangov lavorò al Primo Studio su *Rosmersholm* di Ibsen. Le prove iniziarono nel tardo autunno del 1916 e lo spettacolo fu presentato per la prima volta in pubblico il 26 aprile del 1918. È giocoforza accostare il lavoro su *Rosmersholm* a quello per *Il miracolo*, in quanto in questo particolare momento della sua vita artistica, tra il 1916 e il 1918, Vachtangov porta alle conseguenze estreme le idee di Stanislavskij sul teatro della *pereživanie* e sull'improvvisazione. Nel suo lavoro di regista cerca l'applicazione concreta di una possibile idea di teatro che in Stanislavskij vive adesso soltanto allo stato teorico.

Nell'agosto del 1917 Vachtangov scrisse a Čeban, attore del Primo Studio: «Spero in voi, fratelli in Rosmersholm» e sosteneva che bisognava arrivare al personaggio attraverso se stessi, evidenziando sempre di più la propria personalità⁴⁹.

Ci sembra di sentire le stesse parole che Vachtangov usava con i propri allievi. L'attore che si incarna nel personaggio, facendo proprie tutte le motivazioni delle sue azioni, la necessità che conduce alla logica dello sviluppo del comportamento; che si appassiona e riesce a vivere ogni sera la vita del personaggio come un evento, un intersecarsi di relazioni che si materializzano dando forma allo spettacolo, o meglio alla celebrazione delle motivazioni, di quel «a che pro» che il drammaturgo ha posto a germe della sua opera.

Ma cosa avvenne in pratica? Possediamo brandelli di storie. L'attore Čeban, che aveva provato per quasi due anni la parte di Mortenson, fu sostituito, ad un mese dalla prima, da Suskevič, perché Vachtangov preferiva la «tipicità» di quest'ultimo⁵⁰.

⁴⁹ Lettera del 3/8/1917, in Malcovati 1984, pp. 83-85.

⁵⁰ Cfr. lettera di Čeban a Vachtangov, 28/3/1918 in *Vachtangov* 1984, pp. 178-180.

Due delle parti principali, Rebecca e Brendel, furono interpretate da due artisti «anziani» del Teatro d'Arte, la Knipper-Čechova e Leonidov. Cercando tra i loro ricordi, biografie, corrispondenze, non abbiamo trovato nulla che ci permetta di sostenere che il lavoro con Vachtangov abbia lasciato un segno nella loro esperienza. Ma davvero Vachtangov ebbe mai il coraggio di chiedere alla Knipper-Čechova, prima attrice al Teatro d'Arte, quello che delineava nei suoi appunti?

Vachtangov recitò la parte di Brendel un paio di volte. Abbiamo una sua fotografia: è una maschera impressionante, l'intero volto truccato, barba lunga e parruccone, completamente in stile con le forti caratterizzazioni esteriori del MChT.

L'impetoso ricordo di un'attrice del Primo Studio, Giacintova, testimonia: «Non amavamo *Rosmersholm*, ci annoiavamo»⁵¹.

Si annoiarono anche critici e spettatori. I primi scrissero di mancanza di nerbo, di «scintille»; videro un grigiore uniforme che dalle scenografie — povere, tendaggi e qualche mobile — si distendeva sulla recitazione: estrema freddezza, toni bassi, tempi lunghi⁵².

Gli spettatori disertarono la sala del Primo Studio, ci furono solo otto rappresentazioni.

Per la stagione 1917-18, Stanislavskij preparò al Primo Studio, con Suskevič, la messinscena di *La dodicesima notte* di Shakespeare. Realizzò uno spettacolo allegro, vivace, recitato con tempi veloci, utilizzando un sistema di siparietti mobili che permettevano istantanei cambi di scena, tagliando e rimontando il testo. Vachtangov rimase scandalizzato. Sostenne che tutto il lavoro registico di Stanislavskij per la *Dodicesima notte* era un tradimento al sistema, un passo indietro, proprio nel momento in cui lui, l'allievo, lottava per trarre dal sistema tutte le logiche conseguenze per il suo lavoro di regia.

Dobbiamo tenere sempre presente che lo status di Vachtangov è quello di un allievo. Stanislavskij ha voluto il Primo Studio perché i giovani allievi sperimentassero le sue idee. Vachtangov al suo Studio poteva sperimentare con maggior vigore perché con più forza poteva agire sui suoi allievi, ma il senso del suo lavoro consiste in

⁵¹ *Giacintova* in *Besedy* 1940, pp. 31-38.

⁵² Per le critiche su *Rosmersholm* cfr. *Vachtangov* 1984, pp. 181-184.

un continuo rimettere alla prova ciò che impara da Stanislavskij. Se è vero che in *Rosmersholm* e in *Il miracolo* Vachtangov, da neofita entusiasta, cerca per gli attori una vita scenica che è cosa del tutto nuova rispetto a ciò che si è soliti vedere sulla scena, è anche vero che Vachtangov sperimenta soluzioni registiche, impara, lavorando con i suoi allievi, come si possa lavorare da regista con gli attori.

È nel 1918, con l'esperienza di questi due spettacoli, che Vachtangov inizia ad esprimere con lucidità le sue acquisizioni di regista e pedagogo. Le troviamo scritte qua e là nei diari, negli appunti e nei ricordi di chi gli stava accanto. Scrive nell'ottobre del 1918: «La cosa più importante per un regista è quella di riuscire ad accostarsi all'anima dell'attore, riuscire a suggerire come trovare ciò che è necessario. Non basta mostrare all'attore le linee generali del testo, bisogna anche indicargli, senza che se ne accorga, un modo pratico per realizzare i compiti»⁵³. Sempre nell'ottobre del 1918 scrive che nella scuola bisogna educare, non insegnare; arricchire con ogni mezzo il subcosciente. E sul subcosciente insiste: se l'attore non avrà fiducia nel subcosciente sarà costretto a recitare secondo gli stampi del passato; sarà noioso e scontato; lo spettatore saprà in anticipo come reciterà⁵⁴. È il subcosciente che crea, componendo materiali elaborati consciamente. Perciò, sostiene Vachtangov, ogni prova serve ad accumulare materiali che il subcosciente rielaborerà nell'intervallo prima della prova successiva. La cosiddetta «ispirazione» è il momento in cui il subcosciente riordina i materiali del lavoro svolto precedentemente⁵⁵.

Alla ricerca di un modo di recitare fondato su un passionale e totale coinvolgimento dell'attore che rifiuti l'utilizzo di tecniche e modelli prestabiliti, il subcosciente si delinea per Vachtangov come il laboratorio fantastico, il luogo psico-fisico nel quale si catalizzano le esercitazioni e le esperienze dell'attore. È il punto dove si sedimentano e fioriscono le costruzioni fantastiche della psiche dell'attore.

Come il nutrimento cosciente del laboratorio fantastico subcosciente è il cardine della formazione dell'attore, lo Studio è il cardine nella formazione del collettivo. Ricorda Zachava che nel 1918 Vachtangov insegnava che lo Studio doveva essere il nucleo di un nuo-

⁵³ In Malcovati 1984, p. 162.

⁵⁴ Cfr. Malcovati 1984, pp. 162-163.

⁵⁵ Cfr. Malcovati 1984, pp. 161-162.

vo teatro, doveva generare la sua scuola. Allo Studio o nella sua scuola non si sarebbero addestrati i singoli attori ad intraprendere la professione, ma si educava un intero gruppo, un collettivo di attori, a creare il proprio gruppo; l'unità ideologica e la saldezza interna ne erano un principio costituente fondamentale⁵⁶.

12. *La rivoluzione e gli Studi (1917-1919)*

Parlare di unità ideologica e saldezza interna ci spinge a considerare il tempo storico. Le rivoluzioni di febbraio e d'ottobre del 1917 sembrano scivolare su Vachtangov, dapprima come contingenze necessarie, fatti della vita che accadevano al di fuori delle mura degli Studi. Immerso nel suo lavoro, completamente dedito a cercare i percorsi possibili della sua arte, le fucilate nella strada sono poco più di un rumore di fondo, un disturbo esterno che non deve né può permettersi di intralciare gli sviluppi del suo lavoro. Quando i suoi allievi, nei primi giorni del marzo del 1917, pongono all'intero collettivo il problema della politica, Vachtangov è categorico: se ci immergeremo nel lavoro sarà naturale non parlare di politica. Proprio adesso che per il teatro si aprono grandi possibilità, sostiene Vachtangov, dobbiamo perfezionarci, preparare i nostri spettacoli, migliorarci e purificarci come uomini⁵⁷. Infatti, fedele all'insegnamento di Suler, Vachtangov pone alla base della sua idea registica sia in *Rosmersholm* che ne *Il miracolo di S. Antonio* il principio che la pièce da rappresentare «deve servire il bene»; sarà l'esaltazione della purificazione attraverso la ricerca della verità nella prima e il sorriso benevolo nei confronti dei vizi dei piccoli borghesi del *Miracolo*.

Nel marzo lo Studio cessò di essere studentesco e divenne lo Studio drammatico moscovita diretto da Evgenij Vachtangov. La Rivoluzione d'ottobre colpì l'equilibrio dello Studio, divise al suo interno i rossi dai bianchi, ma se si fa fede al racconto di un allievo, Šichmatov, che entrò allo Studio nella primavera del 1918, la vita interna continuò a svolgersi con gli stessi ritmi e con le stesse modalità.

⁵⁶ Cfr. Zachava 1927, pp. 75-78.

⁵⁷ Cfr. Vachtangov 1939, appunti dalla lezione del 4/3/1917.

Per essere ammesso allo Studio, Šichmatov deve sostenere un colloquio che ha lo scopo di verificare le sue intenzioni. Poi legge un brano a sua scelta ed infine gli si chiede di improvvisare uno studio su un tema scelto al momento. Una volta ammesso, riceve il diritto di partecipare alle lezioni di Vachtangov, di esercitarsi, ma non viene coinvolto assolutamente nella conduzione dello Studio. Šichmatov ricorda chiaramente che nessuno gli parlava degli spettacoli o di tutto ciò che si faceva allo Studio. Dopo due settimane riceve l'incarico di aprire il sipario. Lentamente si integra compiendo i lavori del personale di servizio e partecipando ad esercitazioni e lezioni; comprende cosa sia studietà e cosa non-studietà educandosi alle regole del collettivo, sentendo le responsabilità nei confronti del gruppo ancor prima dell'amor proprio⁵⁸.

La Rivoluzione forzò lo Studio ad aprirsi, come teatro, alla città. Nasceva una richiesta nuova, cui le vecchie organizzazioni teatrali non potevano o, in certi casi, non volevano, far fronte. Adesso si recitava nei quartieri popolari (esclusi per legge zarista dalle attività teatrali), nelle caserme, nelle fabbriche. Studi, collettivi, laboratori nascevano quotidianamente: di teatro o di danza, di cinema, di pittura o di musica. Era l'esplosione del desiderio di comunicare, di esprimere la partecipazione, di proiettare nella dimensione collettiva delle arti la voglia di essere soggetti protagonisti della grande trasformazione che viveva la Russia. La cronaca ci suggerisce anche che i cittadini che potevano dimostrare di far parte di un Collettivo teatrale riconosciuto ufficialmente dal Commissariato Popolare per l'Istruzione ricevevano l'esonero dal servizio militare o l'assegnazione di una sede nei pressi del luogo di lavoro.

Fu questo aspetto della Rivoluzione, l'esplosione di voglia di teatro, che agì profondamente su Vachtangov. Egli raccontò dell'accuratezza, precisione e amore delle mani di un operaio che aggiustavano cavi lungo la via all'indomani degli scontri tra forze lealiste e rivoluzionarie. Quelle mani gli avrebbero fatto comprendere il senso della rivoluzione bolscevica⁵⁹. È dell'artista comprendere per immagini. Ma nel 1918 Vachtangov respira l'aria rivoluzionaria accendendosi della sua passione di 'missionario' teatrale. La Rivoluzione

⁵⁸ Cfr. Šichmatov 1970, pp. 30-34.

⁵⁹ Cfr. Zachava 1926, p. 70.

moltiplica gli Studi con cui poter lavorare: Habimah, Gunst, Mamonskij, Šaljapin, Primo Studio e Secondo Studio del Teatro d'Arte ed il suo. Lavora con tutti senza appartenere a nessuno. Allo Studio fondato nel 1918 dall'attore Anatolij Gunst tiene saltuariamente lezioni, vi invia come insegnanti tre suoi allievi, Volkov, Kotlubaj e Veršilov.

Sappiamo che Vachtangov insisteva affinché i giovani dello Studio acquisissero come seconda natura, quella «tecnica scenica interiore» che egli indicava come il suo sistema di educazione: esercitazioni sul rilassamento muscolare, la concentrazione, la relazione col partner, il cerchio d'attenzione e la solitudine in pubblico. Gli allievi tenevano quaderni, controllati periodicamente da Vachtangov, nei quali scrivevano le osservazioni sulle esercitazioni⁶⁰.

Nell'estate del 1918 un gruppo di giovani chiese di essere ammesso allo Studio Vachtangov. Non potendo accettare in blocco tutti gli aspiranti attori, Vachtangov suggerì che organizzassero un loro Studio; avrebbe pensato lui a fornire gli insegnanti. Nacque in questo modo lo Studio Mamonskij, e due allievi di Vachtangov, Zachava e Zavadskij, ne guidarono le esercitazioni. Tolčanov, allora allievo allo Studio Mamonskij, poi attore al Teatro Vachtangov, ricorda che Zachava e Zavadskij tennero esercitazioni secondo il sistema di Stanislavskij ed insegnarono loro a tenere un quaderno con le annotazioni sul lavoro svolto quotidianamente. I quaderni venivano periodicamente inviati a Vachtangov che li rimandava indietro con le sue note in calce. Dopo due mesi di esercitazioni, nel dicembre del 1918, Vachtangov volle verificare il lavoro e chiese che ognuno svolgesse esercitazioni sulla memoria delle azioni fisiche, studi sulla capacità di costruire una relazione col partner o semplici improvvisazioni generiche⁶¹.

Nell'estate del 1917, Vachtangov ricevette l'invito-incarico da parte di Stanislavskij di guidare un gruppo di attori ebrei che volevano far rivivere la loro lingua arcaica sulle tavole del palcoscenico e si erano organizzati nello Studio Habimah. Vachtangov iniziò a lavorare con questo gruppo di entusiasti nell'estate del 1918. Frutto di questo lavoro fu lo spettacolo di atti unici presentato al pubblico l'8

⁶⁰ Cfr. Malcovati 1984, pp. 104-107.

⁶¹ Cfr. Tolčanov 1961, pp. 19-21.

ottobre 1918⁶². Vin'jar, attore dell'Habimah, ricorda che Vachtangov lavorò in modo diverso per ognuno dei quattro atti unici. *Il guaio*, racconta Vin'jar, era comico e lavorarono sul tempo; *Sole* era lirico e cercarono le relazioni tra i personaggi; *La sorella maggiore* era una vera e propria opera drammatica e cercarono azione trasversale, compiti, segmenti e stati d'animo. Spesso prima che iniziasse la prova Vachtangov «accendeva l'atmosfera». Ad esempio, una sera volle che si raccontassero leggende ebraiche; un'altra volta si sedeva ed improvvisava al pianoforte. Sottolinea Vin'jar che importante nel lavoro di Vachtangov era il fatto che non mirava a farli diventare attori capaci di recitare qualunque cosa venisse loro assegnata, ma cercava invece di insegnare come andava analizzata la drammaturgia, lo stile e i compiti attorici. Per questo motivo, conclude, quasi tutti gli allievi del gruppo originario divennero anche registi⁶³.

Il 14 ottobre allo Studio Vachtangov gli allievi presentarono un'altra «serata interpretativa»⁶⁴. Si costituiva così, lentamente, un repertorio che permetteva di tenere aperta la sala tre-quattro giorni la settimana. Inoltre, i giovani dello Studio Vachtangov presentavano i loro spettacoli in altre sale, ad esempio l'11 e il 12 dicembre al Secondo Studio.

Kotlubaj e Zachava insegnavano anche allo Studio proletario presso il Teatro del popolo; un attore del Primo Studio, Aleksej Dikij, lavorava con gli allievi dello Studio Vachtangov per mettere in scena *Il diluvio* al Teatro del popolo.

Vachtangov, dalla fine di ottobre 1918, quasi ininterrottamente fino all'aprile '19, fu costretto in ospedale dall'acuirsi della malattia. È da qui che segue, impreca ed implora. Segue le attività di tutti i suoi allievi, ed incarica Volkov, Šik-Elagina e Zavadskij di tenere le esercitazioni per i nuovi entrati allo Studio; segue Zavadskij che da due anni sta lavorando al *Gatto con gli stivali* di Antokol'skij. Impreca contro il destino che gli impedisce di lavorare fattivamente all'organizzazione del Teatro del popolo, un teatro di quartiere che

⁶² La serata comprendeva *La sorella maggiore* di Scholem Ash, *L'incendio* di Perez, *Sole* di Katznelson, *Il guaio* di Berkovic.

⁶³ Cfr. I.A. Vin'jar, in *Besedy* 1940, pp. 127-134.

⁶⁴ La serata comprendeva adattamenti di racconti di A. Čechov, *I nemici*, *Il cacciatore*, *Lingua lunga*, *Ivan Matveic*; *Il porto* di Maupassant e *Pagina di romanzo* di Prevost.

avrebbe dovuto essere animato dal Primo e dal Secondo Studio e dallo Studio Vachtangov⁶⁵. Implora affinché, causa la sua forzata assenza, lo Studio Vachtangov non si sgretoli, non rigetti i valori della studicità. In effetti lo Studio Vachtangov si sgretolò, ma non solo per la forzata lontananza di Vachtangov. Già dall'autunno del 1917 grazie agli introiti delle «serate rappresentative», gli studijcy non dovevano più versare quote per il mantenimento dello Studio; benché Vachtangov ripettesse che quegli spettacoli non dovevano servire a «soddisfare il pubblico» ma a «sfruttarne la pazienza a fini di studio», amici, parenti, studenti o normali spettatori non mancavano mai alle serate. Grazie a questo continuo incremento delle entrate, dovuto al moltiplicarsi degli spettacoli presentati in repertorio e ai lavori nei quartieri, si giunse nel 1918 a poter pagare un minimo di stipendio agli attori più impegnati. Le discordie si generarono dalle discussioni sul modo di monetizzare le diverse prestazioni.

Abbiamo già accennato alla divisione tra bianchi e rossi che si era operata fra i giovani dello Studio. Un gruppo di ribelli non riconosceva più a Vachtangov alcuna autorità in campo organizzativo come in campo estetico. In concreto: non erano più interessati ai valori della studicità così come Vachtangov li aveva appresi da Suler e al realismo-psicologico della sua poetica scenica: soffiava in loro il vento della protesta settaria, delle prese di posizione radicali, della rivolta liberatrice, della distruzione generatrice. Vachtangov, più semplicemente, dal suo letto d'ospedale vedeva crollare i sogni di un suo teatro nutriti in anni di lavoro. La frattura definitiva si consumò alla fine della stagione 1918-1919. Vachtangov aveva ristrutturato lo Studio. Era stata organizzata una classe di «regia» con Kotlubaj, Zachava e Zavadskij, che aveva il compito di preparare nuove serate, ed una classe di insegnamento — Volkov, Šik-Elagina, Zavadskij — che conduceva le esercitazioni con i nuovi allievi. Lo Studio si divise in «membri della compagnia», «collaboratori» e «allievi della scuola»; i primi ricevevano un minimo di salario. Tutto ciò non servì a condurre ad una soluzione. Neanche la proposta di Vachtangov di lasciare l'incarico di direttore dello Studio e rimanere

⁶⁵ Il Teatro del popolo fu inaugurato il 15 dicembre 1918, nella sua sala vi presentarono spettacoli il Primo, il Secondo e lo Studio Vachtangov, ma dopo pochi mesi fu costretto a chiudere, in quanto non era stato capace di crearsi un suo pubblico; cfr. *Zograf* 1939, p. 159 e Zachava 1926, pp. 73-75.

solo in qualità di regista fu accettata: dodici attori, tutti del nucleo centrale, abbandonarono lo Studio⁶⁶.

Nel momento in cui lo Studio raggiunse la soglia della maturità artistica, quando si proiettò all'esterno portando la sua esperienza organizzativa e i procedimenti del sistema di lavoro maturati dall'insegnamento di Vachtangov, non riuscì a trovare un principio di equilibrio interno. Quell'equilibrio che aveva saputo costruirsi il Primo Studio, capace di proiettarsi nelle più diverse realtà teatrali del tempo ed insieme di rimanere saldo intorno al suo nucleo, al suo repertorio, alla sua sala.

A Vachtangov vennero a mancare gli allievi proprio nel momento in cui la Rivoluzione aveva acceso in lui progetti grandiosi. Nei suoi appunti per il novembre 1918 leggiamo della volontà di lavorare sul *Caino* di Byron e sulle *Albe* di Verhaeren, il desiderio di mettere in scena la Bibbia, e di «interpretare lo spirito sedizioso del popolo». Pensa ad un dramma di massa, senza eroi individuali, con il popolo come interprete. Pensa ad *Elettra* di Sofocle, *Festino in tempo di peste* di Puškin. Il senso del tragico era sempre stato vivo in Vachtangov, ma i nobili valori della redenzione, del perfezionamento umano, del perdono, del sorriso benevolo sui vizi dell'uomo ne avevano ovattato, se non soffocato l'espressione. La Rivoluzione e l'acuirsi della malattia denudarono la forza delle sue passioni. Tragedia ed ironia burlesca si fonderanno nel segno del suo grottesco.

Nel febbraio del 1919 Vachtangov ricevette l'incarico di direttore del TEO (Sezione teatrale del Commissariato popolare per l'educazione). In breve tempo si convinse che la malattia non gli avrebbe permesso di tenere l'incarico. Nonostante ciò scrisse molto sul «Teatro del popolo». In quelle pagine leggiamo dei nuovi compiti che Vachtangov assegnava all'artista responsabilizzato nella nuova realtà rivoluzionaria. Sosteneva che bisognava sentire, capire, vivere in mezzo al popolo, utilizzarlo come fonte, coglierne i miti e fuggirne i luoghi comuni. Pensava ad una drammaturgia e a spettacoli maestosi che esaltassero il popolo, la massa. Voleva che l'artista nuovo nascesse dal popolo⁶⁷. Nelle sue parole ci sembra di leggere il Rolland del *Teatro del popolo*, il Keržencev del *Teatro rivoluzionario*. Il po-

⁶⁶ Per un racconto più dettagliato degli avvenimenti che portarono alla frattura cfr. Zachava 1926, pp. 87-102.

⁶⁷ Cfr. Malcovati 1984, pp. 164-170.

polo di Vachtangov è un'entità astratta, ma è anche quella forza umana, della cui potenza lui è testimone, che ha cancellato il vecchio regime. È la proiezione di una società da costruire, idealmente giusta secondo i principi della democrazia populista. Di certo, Vachtangov non poteva immaginare che sarebbero state proprio quelle poche pagine di appunti vergati in ospedale tra un'operazione e l'altra a dare l'appiglio necessario ai suoi esegeti per salvare la sua memoria dalla censura negli anni bui dello stalinismo. Sarà così che Novičkij nel 1933, Zograf nel 1939, Chersonskij nel 1940, Durylin nel 1954 riusciranno a parlare di Vachtangov: facendo leva sulla sua 'conversione', sulla sua supposta fede nell'idea della centralità del popolo nel processo di sviluppo della società intera, potranno anche parlare del resto, presentare i suoi documenti, i ricordi di chi l'aveva avuto a fianco in teatro.

Dietro il popolo di Vachtangov c'erano Rolland e Keržencev, non idealmente: ma in concreto negli scaffali della sua libreria c'erano letti e riletti i loro libri. Delle letture di Vachtangov non si è parlato quasi mai. Soltanto Novičkij, nel 1933, in una nota fa l'elenco dei volumi trovati nella sua bibliotechina. Ci sono due libri sul marxismo, Andler, *Introduzione al Manifesto* e Kautskij, *Il programma di Erfurt* non letti fino in fondo; Solov'ev, *L'attenzione come forza organica* e Čelpanov, *Introduzione alla filosofia*, quasi intonsi. E poi i libri di teatro: Rolland nella traduzione russa del 1910, Mejerchol'd, *Sul teatro* del 1913, Craig, *L'arte del teatro* nell'edizione russa del 1912, Fuchs, *La rivoluzione del teatro*, edizione russa del 1911; e poi le opere di Evreinov, Fedor Komissarževskij, Keržencev e *Il libro sul nuovo teatro* del 1908, il testo col quale Mejerchol'd, Brjusov, Ivanov proposero il simbolismo e la «convenzione» alla cultura teatrale russa. Tutti i libri teatrali sono segnati da annotazioni. Ci sono poi testi di letteratura e di opere drammatiche⁶⁸. Non sappiamo con precisione quando Vachtangov lesse e studiò questi libri, ma essi ci permettono di asserire che Vachtangov era a conoscenza delle idee e delle esperienze teatrali più importanti che si maturavano in Europa; l'allievo di Stanislavskij non camminava testardo col capo chino sul sistema, sapeva anche guardare lontano, sapeva cercare le differenze.

⁶⁸ Cfr. Novičkij 1933, p. 202.

13. 1919-1920

Tra il febbraio e il dicembre del 1919 Vachtangov ricevette molti inviti a lavorare in Studi e teatri. Nemirovič-Dančenko gli propose di organizzare uno Studio d'opere; Stanislavskij di tenere lezioni allo Studio del Bol'soj; Lazarev, compagno del Primo Studio, lo vuole allo Studio dei cooperatori; Gzovskaja, attrice del Malyj che lavorò anche spesso con Stanislavskij, lo invitò come regista in una compagnia da organizzare nel Sud; Chačaturov, attore del Primo Studio lo invitò allo Studio Armeno. Di certo Vachtangov guidò esercitazioni allo Studio Šaljapin, Gunst, al CineStudio Čajkovskij e tenne lezioni allo Studio di Michail Čechov.

Sul metodo di lavoro di Vachtangov in questi Studi abbiamo diverse testimonianze. Rapoport, attore dello Studio Šaljapin, ricorda che Vachtangov lavorando per la messinscena de *Il pappagallo verde* di Schnitzler gli chiese di fantasticare e raccontare tutta la vita interiore del personaggio. Non essendo soddisfatto, Vachtangov prese a fantasticare improvvisando sullo stesso tema, si appassionò e riuscì a schiudere, per tutti, l'atmosfera dell'opera⁶⁹. Simonov, riferendosi al lavoro per lo stesso spettacolo, ricorda che Vachtangov gli fece comprendere il carattere del suo personaggio mostrandogli il «germe», cioè andando in scena e improvvisando l'andatura e i modi di atteggiarsi del personaggio⁷⁰.

Il lavoro più continuativo lo svolse tra luglio ed agosto col Secondo Studio. Già nel 1918 Vachtangov aveva tenuto esercitazioni al Secondo Studio, «per svelare i fondamenti di quello che chiamiamo 'sistema' di Stanislavskij, la sua essenza psicologica, la sua filosofia, la sua parte pratica e metodologica, la sua poesia, la sua ricerca, la sua etica. Voglio condurvi, inavvertitamente, passo dopo passo allo spettacolo e seguire così tutto quel meraviglioso percorso trovato da Stanislavskij»⁷¹. Dopo la frattura interna al suo Studio, Vachtangov aveva ottenuto che gli allievi rimastigli accanto lavorassero al Secondo Studio o come collaboratori al Teatro d'Arte. Nell'estate del 1919, fundamentalmente per problemi alimentari (la guerra civile stringeva in una morsa di fame le città), il Secondo

⁶⁹ Cfr. I. Rapoport in *Vachtangov* 1984, pp. 323-324.

⁷⁰ Cfr. Simonov in *Besedy* 1940, pp. 187-197.

⁷¹ Lettera di Vachtangov al Secondo Studio, in *Vachtangov* 1984, pp. 280-281.

Studio si recò in campagna, a Siskeevo, per provare *Ivan lo stupido*, trascrizione drammatica di Michail Čechov da un racconto di Lev Tolstoj. Vachtangov iniziò il lavoro di regia. Ricorda Zachava che si iniziò con la prova a tavolino, l'analisi della pièce e la sua suddivisione in segmenti. Affinché gli attori acquisissero prontezza nel riconoscere i segmenti, Vachtangov leggeva il testo ad alta voce e gli attori dovevano interromperlo quando sembrava loro che si concludesse un segmento. Vachtangov chiedeva poi che ognuno determinasse i compiti della propria parte: «cosa fa» e «a che pro lo fa». Zachava sostiene che «cosa fa» significava trovare il verbo che esprimeva l'azione che il personaggio compiva, l'essenza del suo comportamento. Si facevano svariati tentativi, si leggeva più volte la scena o l'intera pièce prima di trovare il verbo, che infine Vachtangov scriveva nell'apposito spazio del suo quaderno di regia. Secondo Zachava si trattava di un allenamento per penetrare la psicologia umana, raggiungere le molle interiori dei comportamenti, creare e sentire il «germe» del personaggio⁷².

Un altro attore che partecipò alle prove, Kalužskij, ricorda che contemporaneamente al lavoro per la divisione in segmenti, ricerca dei compiti e dell'azione trasversale, Vachtangov faceva svolgere delle improvvisazioni. Ciò che più interessava Vachtangov, sostiene Kalužskij, era di trovare attraverso le improvvisazioni un ritmo diverso per ogni personaggio e per le svariate situazioni sceniche che erano nella pièce. Alla ricerca di questo ritmo Vachtangov si univa spesso agli attori nelle improvvisazioni, talvolta mostrando un personaggio della pièce, talaltra un personaggio inventato sul momento ma perfettamente organico alla situazione determinata⁷³.

Non dobbiamo dimenticare che Vachtangov era un attore. Non aveva mai smesso di recitare le sue piccole parti al Teatro d'Arte, *Tackleton-Il grillo* e *Phraseur-Il diluvio* al Primo Studio. Durante questi mesi in campagna nel 1919 Vachtangov preparò col Secondo Studio due spettacoli per i contadini, *I bassifondi* di Gor'kij e *Il diluvio*; Vachtangov recitò rispettivamente *Satin* e *Phraseur*. Ricorda sempre Kalužskij che la recitazione di Vachtangov agli occhi degli

⁷² Cfr. Zachava 1969, pp. 232-233.

⁷³ Cfr. E. Kalužskij, *Leto v Siskeeve* (Estate a Siskeev), in *Vachtangov* 1959, pp. 408-415.

attori che gli stavano accanto era entusiasmante. Non aveva una partitura precisa e immodificabile di gesti ed intonazioni, ma pur fondendosi sul «germe» del personaggio la recitazione variava così diversamente in rapporto con i compagni in scena. Vachtangov cercava prima d'ogni cosa il rapporto col partner. Trasmetteva la propria carica emotiva, come il senso della parte, e ascoltava, assorbiva la trasmissione del partner. Era sulla reazione del partner che Vachtangov conformava lo sviluppo della propria presenza in scena.

Nell'autunno del 1919 (6 settembre-14 ottobre) Vachtangov andò in tournée a Pietroburgo col Primo Studio. Oltre alle solite parti recitò il Buffone in *La dodicesima notte* di Shakespeare. Michail Čechov nelle sue memorie scrive a lungo del suo rapporto con Vachtangov. Racconta che trascorrevano ore ad esercitarsi insieme nel perfezionamento di scene improvvisate; «scherzi» li chiamavano perché nella maggior parte dei casi si trattava di pezzi buffi. Provavano finché l'intera scena non era assolutamente precisa in ogni dettaglio, solo allora passavano ad un altro «scherzo». In alcune pagine relative pressappoco a questo periodo, Čechov ricorda che Vachtangov si esercitava a lungo con gli oggetti, fantasticando sulle loro mille possibili trasformazioni; esercitava così la fantasia e insieme la reattività del corpo agli stimoli della fantasia⁷⁴. Un allievo di Vachtangov, I. Volkov, sostiene che in questi anni Vachtangov maturò quella trasformazione che si può sintetizzare nel passaggio da «tieni questa scatola, devi credere che sia un uccellino» a «tieni questa scatola, devono credere che sia un uccellino»⁷⁵.

Lo Studio Vachtangov si ricostituì lentamente tra gli ultimi mesi del 1919 e l'estate del 1920 grazie al lavoro che Vachtangov e gli allievi avevano svolto in diversi Studi moscoviti. Confluirono giovani attori dagli Studi Mamonovskij, Šaljapin, Gunst e Čajkovskij; altri furono accolti tramite esame.

Il rapporto di Vachtangov verso lo Studio in questo nuovo periodo mutò. Non solo perché, come ricordano alcuni allievi, il suo comportamento era adesso segnato da distacco e calcolata freddezza⁷⁶. Adesso Vachtangov cercava nello Studio un rapporto profes-

⁷⁴ Cfr. Čechov 1986, t. I, p. 180 e passim.

⁷⁵ I.A. Volkov, in *Besedy* 1940, pp. 52-73.

⁷⁶ Cfr. Zachava 1926, p. 106.

sionale, da regista ad attore. Smise di tenere esercitazioni sul sistema e corsi per i nuovi giovani; s'interessò quasi esclusivamente al lavoro di regia per la messinscena di spettacoli. Questo non significa che rigettò il sistema come pratica di esercitazione dell'attore, ma dette incarico a Kotlubaj di guidarle con gli allievi del primo corso. L'ordine interno, le regole, la disciplina fondamentalmente non mutarono, solo che Vachtangov abdicò dalla responsabilità del ruolo di guida dello Studio; lasciò che il Consiglio direttivo agisse fattivamente come regolatore della vita interna dello Studio.

Tra il gennaio e l'aprile del 1920 Vachtangov provò *Elettra* di Sofocle e *Festino in tempo di peste* di Puškin. Entrambi i lavori rimasero inconclusi per il riacuirsi della malattia ed il conseguente ricovero in ospedale di Vachtangov.

Dagli appunti presi da Šichmatov durante il lavoro di Vachtangov sulla tragedia di Puškin sappiamo che il lavoro a tavolino si alternava ad improvvisazioni in scena⁷⁷. Vachtangov faceva leggere il testo della parte all'attore chiedendo di non «abbellire o colorare» i versi, ma cercare di comunicare il pensiero, aprire una relazione col partner. Voleva l'assoluta immobilità in scena; lui dava il «compito», l'«azione» e il «pensiero», ma l'attore doveva esprimere solo con il volto, mostrare lo sguardo folle di «chi sente la morte vicino». Quando un attore non riusciva nel suo compito Vachtangov lo mandava in scena a far degli studi, ad esempio chiedeva: «muovetevi, camminate, cercate in voi la follia, dopo sedete e parlate, fantasticate: notte, via, rumori, vento, voci rauche; cercate come bevono, come aspettano. Siate scossi. Dapprima ognuno per proprio conto, poi unendovi, pensate cos'è la morte e parlate d'altro, organizzate danze».

Scrivere Zachava che Vachtangov si pose il problema di comporre i versi di Puškin e i movimenti degli attori in un tutto armonico rifuggendo dalle ricostruzioni storiche o dal realismo della vita quotidiana⁷⁸. Vachtangov trovò la soluzione nel principio della «scultoreità». Così Zachava riporta dal piano di regia:

Sulla scena un tavolo ed un lampione da strada. Sullo sfondo fuochi e schele-

⁷⁷ Cfr. Šichmatov 1970, pp. 66-70.

⁷⁸ Cfr. Zachava 1926, pp. 108-109.

tri di case su un fondale di velluto nero. Dietro il tavolo un gruppo di persone modellate secondo il principio della scultoreità nel modo seguente: in un enorme telone grigio fori per le teste e le mani, il telo copre attori e tavolo. Si ottiene così una massa grigia e continua, nella quale ogni cosa si amalgama. Su questo telo ondulato grigio recitano solo le teste e le mani. Sul tavolo torce. Fonti di luce nascoste nel tavolo abbagliano i volti. Straordinaria economia di movimenti, ogni spostamento della testa è una trasformazione dell'intera messinscena. Le mani cercano i calici, le mani nascondono i volti, le mani abbracciano, le mani respingono: tutto deve comporsi in modo straordinariamente significativo: la mancanza del corpo degli attori darà un'assoluta espressività al più piccolo movimento delle mani e delle teste.

Se consideriamo questa risoluzione di regia esclusivamente da un punto di vista estetico, non possiamo fare a meno di notare che si tratta di una riproposizione del manto d'oro utilizzato da Craig in una scena del suo *Amleto* al Teatro d'Arte (1909-1912). Ma in Vachtangov le risoluzioni di regia avevano principalmente lo scopo di fornire all'attore l'atmosfera giusta per il concretizzarsi di quelle sensazioni che l'avrebbero sostenuto in scena. Vachtangov sembra sperimentare il lavoro di regista come costruzione di ostacoli che si oppongano allo sviluppo di una recitazione fatta di atteggiamenti e sentimenti della vita quotidiana.

Gli ostacoli che Vachtangov regista pone sui percorsi degli attori non sono più soltanto di tipo psicologico, né hanno uno scopo pedagogico, come nel caso degli ostacoli utilizzati nel sistema per far maturare la seconda natura, quella scenica, dell'attore. Vachtangov adesso pensa in concreto la sua opera di regia come un'azione di trasformazione della scena, come un'impronta, come un'impronta marcata, una costruzione tanto materiale quanto ideologica così forte e personale da costringere l'attore ad un duro lavoro di adattamento e in definitiva di superamento. Vachtangov come regista è l'ostacolo stesso che si pone davanti agli attori. Non è un caso che biografie e testimonianze siano concordi nell'affermare che è questo il momento in cui Vachtangov inizia a maturare la convinzione che ogni opera drammatica necessita di una forma di rappresentazione tutta propria, e che intorno alla ricerca di questa forma di volta in volta si generino sempre nuove sperimentazioni di esercitazioni appropriate.

Dimesso in giugno, Vachtangov dedicò l'estate alla messa in

scena di *Il matrimonio* di Čechov⁷⁹. Il racconto di alcuni momenti delle prove lasciatoci da Nikolaj Gorčakov è utile a comprendere come Vachtangov utilizzasse il meccanismo delle «trappole» per attirare nella direzione voluta gli attori. Faceva scattare un qualche meccanismo che agiva per spiazzare, cogliere di sorpresa, costringere l'attore ad una reazione, quasi sempre inattesa. Alle volte è Vachtangov stesso che si inserisce nell'azione ed interagisce con gli attori, variando di continuo il suo personaggio, costringendo il partner del momento a reagire, a uscire dalle linee prefigurate della sua parte, trovando così soluzioni nuove. Altre volte Vachtangov dà il compito di agente perturbatore della situazione ad un attore in scena. Nel momento in cui lo sviluppo dell'azione sembra stabilizzarsi, Vachtangov inserisce qualcosa che alteri l'equilibrio e costringa gli attori a lavorare, a consumare energia fisica e mentale, per ritrovare un equilibrio, per riconnettere i legami⁸⁰. Ricorda Gorčakov che dalla massa di lavoro svolto soltanto un decimo sarebbe poi rientrato nello spettacolo.

Vachtangov vuole azioni per creare relazioni, e in tutto ciò rientra perfettamente la «libertà muscolare», «l'attenzione», la «concentrazione», la «solitudine in pubblico», la «fede», il «credere nelle circostanze determinate». Tutto però deve prendere vita attraverso le azioni, deve riuscire a configurarsi nelle relazioni che ogni attore sarà capace di stringere sia con gli altri che con l'ambiente fisico che lo circonda. Il regista dà le coordinate, indica la strada che gli attori devono lastricare, costruisce gli argini entro i quali contenere il flusso espressivo, oppone costrizioni forzando l'attore al superamento, alla reazione. Il regista — nel caso di Vachtangov — trova i compiti che conducono «quasi inavvertitamente» gli attori a dar corpo ai fantasmi che popolano la sua fantasia, e che nel contempo aiutano l'attore a dar forma e senso ai propri fantasmi.

⁷⁹ Tra marzo e giugno allo Studio Vachtangov si era lavorato alla preparazione di due nuove serate; cfr. Zachava 1926, p. 109.

⁸⁰ Altre testimonianze utili relative al *Matrimonio* sono N. Rusinova, *Na repeticijach cechovskogo spektaklja* (Alle prove dello spettacolo cechoviano), in Vachtangov 1984, pp. 260-263; Tolčanov 1961, p. 27 e Simonov 1956, pp. 5-63.

14. Il miracolo di S. Antonio, *seconda versione* (1920)

Durante l'estate del 1920 lo Studio maturò la decisione di trovare una nuova sede, di possedere un teatro con la sala più ampia. Il 13 settembre, in seguito all'accoglienza entusiastica riservata dal pubblico alla prima del *Matrimonio*, Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko accettarono la richiesta di Vachtangov di accogliere il suo Studio nella famiglia del Teatro d'Arte. Si trovò una palazzina semidistrutta da un incendio e si iniziarono i lavori di ristrutturazione, trasformandola nell'edificio teatrale del Terzo Studio del Teatro d'Arte.

Nell'autunno del 1920, Jury Zavađskij, che insieme ad altri undici compagni aveva abbandonato lo Studio nella primavera del 1919, fece ritorno e fu accolto calorosamente da Vachtangov che gli diede l'incarico di iniziare a lavorare ad una revisione globale del *Miracolo di S. Antonio*. Vachtangov trascorse in sanatorio il mese di novembre e quasi tutto dicembre. Uscitone, si dedicò alla nuova messinscena del *Miracolo*. La prima ebbe luogo in una saletta ricavata dal nuovo stabile non interamente ristrutturato il 29 gennaio del 1921. Zachava, che nello spettacolo interpretava la parte del dottore, ha scritto pagine interessanti sulle acquisizioni di Vachtangov legate a questo lavoro:

Lavorando su *Il miracolo di S. Antonio* Vachtangov cercò con particolare insistenza la *precisione* della recitazione dell'attore. Il contenuto che Vachtangov voleva evidenziare con questo spettacolo esigea *concentrazione dell'attenzione del pubblico*. Vachtangov voleva che tutto ciò che faceva l'attore raggiungesse lo spettatore. Cercò di trovare una *garanzia* affinché non un solo gesto, una sola parola, un'intonazione cadesse nel vuoto.

Vachtangov voleva che gli attori non facessero nulla in scena «tanto per farlo»; voleva che non ci fosse nulla di casuale, e che tutto si svolgesse in vista dell'idea principale dello spettacolo. Gli attori dovevano espellere dal loro arsenale tutti quei modi di «vita quotidiana», tutti quei pruriti, quelle tossi, quel continuo muoversi sul posto che non conducevano a nulla, quei piccoli abituali movimenti della mano, tanto naturali nella vita e utili negli spettacoli di «vita quotidiana» a dare un carattere di veridicità. In ogni spettacolo costruito secondo il principio della «teatralità» tutti questi procedimenti sono rifiuti che ostruiscono la recitazione degli attori, distolgono l'attenzione dello spettatore da ciò che è fondamentale, in quanto non parlano dell'*essenziale*.

Per ottenere la concentrazione dell'attenzione dello spettatore su un unico obiettivo, comune a tutti, Vachtangov stabilì che *nessuno aveva il diritto di muoversi in scena quando qualcuno parlava*: non appena un attore iniziava a par-

lare tutti gli altri dovevano rimanere impietriti, in assoluta immobilità, senza fare alcun gesto, un solo movimento dei muscoli per non attrarre l'attenzione dello spettatore su di sé, in quanto l'attenzione in quel dato momento doveva concentrarsi su quel personaggio cui toccava «recitare».

Questa immobilità non doveva giungere allo spettatore come qualcosa di artificioso. Bastava che ogni attore *giustificasse* per proprio conto l'arrestarsi del movimento, trovasse quella *causa* che necessariamente (organicamente) doveva provocare l'arresto. L'immobilità doveva essere giustificata interiormente.

L'immobilità *esteriore* non doveva essere immobilità interiore: la *statica esteriore doveva essere dinamica interiore*. Vachtangov esigea che ogni attore facesse sì che la battuta del partner lo cogliesse proprio in quel momento in cui il movimento non era ancora concluso. Il movimento rimaneva a metà, assolutamente *espressivo*, dinamico nella sua immobilità. La composizione dei corpi in questo caso (particolarmente nelle scene di massa) diveniva espressiva nella sua immobilità, sullo sfondo della quale si muoveva e parlava l'unico personaggio che ne aveva diritto [...]. Vachtangov dedicò particolare attenzione alle mani, chiedendo agli attori di modellare in maniera scultorea il proprio corpo in scena. Considerava le mani il mezzo espressivo più importante dell'attore. Ottenne risultati eccezionali utilizzando il procedimento della recitazione di *gruppo* con le sole mani. Nello spettacolo vi sono una serie di momenti durante i quali tutti i personaggi in scena reagiscono contemporaneamente con un sincrono movimento delle mani; movimento che esprime reazione comune: meraviglia, interrogazione, paura, ecc.⁸¹.

Le testimonianze sul *Miracolo* ci dicono che Vachtangov perseguiva a fondo quel principio di rinnovamento della sua professione secondo cui il lavoro per la preparazione di ogni spettacolo significava creare speciali esercitazioni per padroneggiare la forma di volta in volta necessaria, per quello specifico spettacolo. Tutto ciò, chiarisce Zachava, era necessario perché Vachtangov voleva trovare l'accordo capace di armonizzare l'idea dell'autore, il pulsare della contemporaneità e le esigenze ed i mezzi del collettivo teatrale⁸². Con questa formula — autore, contemporaneità, collettivo — Vachtangov ridisegna le potenzialità creative offerte al regista e agli attori, apre spazi allora impensati all'interpretazione critica come alla genialità fantastica. E di questo si nutrono i suoi ultimi spettacoli: soluzioni sceniche originali organiche ad un'idea di spettacolo complessiva, ad uno stile che trova respiro nell'interpretazione critica del testo del drammaturgo, nel giudizio sul proprio tempo e su elabora-

⁸¹ Zachava 1926, pp. 115-132.

⁸² Cfr. Zachava 1926, p. 125.

zioni tecniche sempre nuove maturate all'interno della pratica di lavoro del collettivo di attori dello Studio.

L'evoluzione di Vachtangov è il coerente sviluppo di chi ha visto nel sistema del «teatro della pereživanie» di Stanislavskij la forte volontà di considerare l'arte del teatro un mezzo per scandagliare le potenzialità creative della mente umana; di chi attraverso questo percorso arriva a comprendere che corpo e mente sono strettamente correlati, interagiscono, e l'esplorazione delle possibilità espressive del corpo è un mezzo tra i più utili a comprendere, e mostrare spettacolarmente, l'uomo.

15. Erik XIV (1920-1921)

Contemporaneamente al lavoro al suo Studio, Vachtangov continuava ad essere presente al Primo Studio del Teatro d'Arte. Qui l'ultimo sul lavoro fu la regia di *Erik XIV* di Strindberg. Ricorda Suskevič che nella primavera del 1920 Vachtangov distribuì le parti e gli chiese di iniziare a lavorare sul testo con gli attori⁸³. Vachtangov prese in mano il lavoro in dicembre e lo spettacolo fu presentato al pubblico il 29 marzo del 1921. Nelle memorie degli attori che lavoravano in *Erik* ritorna insistentemente la testimonianza dell'incomprensione verso Vachtangov, che giunse fino al limite di negarne l'autorità⁸⁴. Fra i membri del Primo Studio Vachtangov era un compagno di strada, non un maestro o una guida. Quando un attore non capiva o non condivideva i compiti, le istruzioni, i suggerimenti di Vachtangov, protestava, cercava la discussione. Vachtangov provò a lavorare secondo i suoi nuovi metodi, improvvisazioni dentro le quali si poneva da germe stimolatore, ma era limitato dalle ritrosie dei compagni a seguirlo fino in fondo. Quando Vladimir Podgornij, attore del Primo Studio, si complimentò con Vachtangov per il risultato ottenuto col *Dybuk* all'*Habimah* ed espresse la gelosia dei suoi vecchi compagni per i risultati ottenuti da Vachtangov «fuori», si

⁸³ Cfr. Suskevič, *Vstreci s Vachtangovym* (Incontri con Vachtangov), in *Vachtangov* 1959, p. 368.

⁸⁴ Cfr. Suskevič, *Vstreci...*, cit. pp. 368-371; S. Birman, *Sud'ba talanta* (Il destino di un uomo di talento), in *Vachtangov* 1959, pp. 306-321 e Čechov 1986, t. I, passim.

sentì rispondere che ciò accadeva perché all'*Habimah* lo ascoltavano senza discutere, lo consideravano un maestro, e non semplicemente «Saša»⁸⁵.

Eppure per Vachtangov *Erik* doveva essere una bandiera.

Nell'aprile del 1921 pubblicò sulla rivista «Kul'tura teatra» (La cultura del teatro) un articolo su *Erik* nel quale tra l'altro scriveva:

Si tratta d'un esperimento dello Studio alla ricerca di forme e contenuti scenici (arte della pereživanie). Finora lo Studio, fedele all'insegnamento di Stanislavskij, ha cercato con tenacia di raggiungere una maestria nel padroneggiare la tecnica interiore. Ora, fedele ancora all'insegnamento di Stanislavskij, che ricerca forme espressive e ne indica le tecniche (respirazione, suono, parola, frase, pensiero, gesto, corpo, plasticità, ritmo, intesi in senso teatrale, su fondamenti interiori che trovano origine nella natura stessa), lo Studio inizia un periodo di ricerca di forme teatrali⁸⁶.

Abbiamo già visto per quali sentirci si muovesse Vachtangov e in *Erik*, grazie anche all'aiuto dello scenografo Nivinskij, l'evoluzione continuò. La scena in *Erik* si frantumava, si moltiplicava grazie a pedane e scalinate che generano diversi volumi nell'area del palcoscenico. Gli attori sono chiamati ad interagire con una scena che comunica, che trasmette con forza significati in quanto si pone come straniante rispetto all'ambiente che usualmente faceva da cornice alla recitazione degli attori. Trucco e costumi non rientrano più nella casistica della caratterizzazione realista, esprimono direttamente l'essenza del personaggio, violentemente alterati mostrano senza alcun gioco di sfumature psicologiche gli attributi delle contraddizioni interiori della vita dei personaggi. Lo spettacolo, ci raccontano i critici, fu costruito secondo il principio del contrasto: da una parte Erik e la sua corte, ogni cosa segnata e stravolta dal destino tragico, dall'altra i popolani con scene, costumi e recitazione di vita quotidiana; gelida monumentalità pietrificata del palazzo e vivaci colori di vita popolare; astrazione e generalizzazione di qua, dettaglio al limite dell'etnologia di là. In tutte le scene Vachtangov cerca di evidenziare il baratro tra il mondo dei morti (gli abitanti del palazzo) e il mondo dei vivi (il popolo). Il bianco e il nero, la dicotomia insanabile, è una costante di Vachtangov regista; c'è in *Erik*, c'era ne *Il miracolo* (attra-

⁸⁵ Cfr. V. Podgornij, in *Vachtangov* 1984, p. 401.

⁸⁶ In Malcovati 1984, p. 154. Modificazioni alla traduzione sono mie in base all'originale in *Vachtangov* 1984, pp. 341-42.

verso la nettezza con cui S. Antonio e la serva Virginia si staccavano dal gruppo dei parenti della morta; un contrasto nei colori e nella recitazione: da una parte naturale, spontanea, viva, dall'altra fredda meccanica monocorde), ci sarà in *Dybuk* nel candore dell'eroina Lea opposto alla teatraggine di rabbini e straccioni⁸⁷.

Torniamo al Vachtangov dell'articolo su *Erik*. Cosa intendeva quando scriveva «fedeli all'insegnamento di Stanislavskij che ricerca forme espressive e ne indica le tecniche»?

Tra l'ottobre del 1920 e l'aprile del 1921 Stanislavskij tenne esercitazioni nei locali dello Studio Habimah agli attori di quattro Studi riuniti: il Terzo Studio, lo Studio Armeno, l'Habimah e lo Studio di Michail Čechov. Šichmatov e Marija Knebel' (allieva di Čechov) hanno scritto nelle loro memorie di quegli incontri⁸⁸. Da queste pagine sappiamo che Stanislavskij lavorò sin dalle prime esercitazioni «sul corpo» degli attori. Faceva danzare valzer, polke e mazurke in tempi ora accelerati ora rallentati e chiedeva che nel contempo si realizzassero dei compiti (ad esempio: gli uomini dovevano accompagnare la partner al posto in modo che si formassero dei gruppi particolari); un'altra volta fece danzare da «seduti»: voleva che danzassero gli occhi, i muscoli del volto, le gambe, le braccia, ma sempre rimanendo seduti. Vi furono esercitazioni dedicate allo studio del movimento «storicamente determinato», cioè alle diverse maniere di muoversi e atteggiarsi nei secoli; esercitazioni sull'uso e il controllo delle forze negli incontri o scontri fisici in scena. Furono dedicati alcuni incontri all'uso della voce, alle sue modulazioni e alla sua incidenza nella dizione. Stanislavskij insisteva: «L'attore non ha diritto di entrare in scena se possiede un corpo morto». Il corpo dell'attore avrebbe dovuto essere modellato secondo le leggi del movimento proprie della scena; doveva essere «bello ed espressivo». Tutto questo veniva considerato «Rabota nad soboj», lavoro su di sé. Dopo che «la fantasia era stata messa in grado di operare», Stanislavskij iniziò la seconda parte del lavoro, quella sulle esercitazioni. L'idea che stava alla base delle esercitazioni in comune dei quattro Studi era di realizzare uno spettacolo insieme, *Il mercante di Venezia*. Gli studi furono quindi focalizzati su quest'opera. Ad esem-

⁸⁷ Per le critiche su *Erik* cfr. Vachtangov 1984, pp. 341-349 e Zograf 1939, pp. 90-102.

⁸⁸ Cfr. Šichmatov 1970, pp. 84-91 e Knebel' 1967, pp. 81-84.

pio, Stanislavskij volle lo studio «mascherata a Venezia». Gli attori si trasformarono in maschere, marinai, matrone, mendicanti; si improvvisarono ponti e gondole con sgabelli e panche rovesciate, si trovò una «lingua comune» (la, la, la...). Un altro studio fu «gioco coi dadi», ed anche qui si improvvisò una «lingua comune», si scatenarono risse e si imbastirono truffe. Stanislavskij prendeva parte all'azione sia nelle esercitazioni «su di sé» che negli studi, la sua carica emotiva, oltre alla bravura, contagiava tutti. Né Šichmatov né Knebel' ricordano di profonde ricerche di introspezione, di studi di psicologia applicata.

Forse Vachtangov scrivendo della ricerca di Stanislavskij di una forma nuova pensava anche al lavoro di quest'ultimo sul *Caino* di Byron (1919-1920), per il quale aveva voluto sperimentare una «monumentalità» intesa come necessaria: alla tragedia, al tempo presente e ai sentimenti dell'artista della scena; logica prossima alla formula autore-contemporaneità-collettivo di Vachtangov.

16. *Dybuk* (1921)

Il lavoro di Vachtangov sul *Dybuk* di An-ski (S.A. Rappoport) allo Studio Habimah iniziò nell'autunno del 1918, subito dopo la presentazione della serata di atti unici. La prima fu il 31 gennaio del 1922. Abbiamo già segnalato i lunghi periodi di ricovero in sanatorio negli anni '19-'20; nel 1921 Vachtangov vi trascorse parte di marzo e i mesi estivi giugno-agosto. Lo spettacolo maturò ad intermittenza, contemporaneamente al lavoro di Vachtangov negli altri Studi. Il problema economico influi in maniera considerevole sullo svolgimento dei lavori. Per recuperare i fondi necessari alla messa in scena del primo atto si organizzò nella primavera del 1921 una serata durante la quale si esibirono Vachtangov, Čechov e altri attori loro amici. Preparato il primo atto, lo si mostrò al pubblico come spettacolo, e si ottenne il denaro per il secondo e così via finché si arrivò a mettere insieme i tre atti, nel novembre del 1921, e ad allestire lo spettacolo finale, nel gennaio del 1922.

Dai ricordi di alcuni attori che presero parte al lavoro sappiamo che Vachtangov fece svolgere molti studi «intorno» al soggetto della

pièce, su situazioni simili a quelle date dal drammaturgo⁸⁹. Gli attori recitavano il testo in ebraico, lingua che né Vachtangov né la quasi totalità degli spettatori conosceva. Era chiaro che bisognava trovare mezzi espressivi tali da sopperire all'handicap; fu naturale per Vachtangov rivolgersi al ritmo e alla fisicità degli attori. In una lettera a Nemirovič-Dančenko dell'aprile del '22 Vachtangov scrisse che per il *Dybuk* dovette «recitare tutte le parti fino ai minimi particolari: i gesti, l'intonazione e il timbro della voce». E aggiungeva: «Ho dovuto comporre ogni frase, dato che da un punto di vista artistico e professionale la compagnia Habimah era molto debole»⁹⁰.

Che Vachtangov stesse spesso in scena a mostrare ce lo confermano tutte le testimonianze che possediamo, ma ci dicono anche altro. Zavadskij, che lo aiutava all'Habimah per elaborare le truccature per degli attori, ricorda che una delle tecniche usate da Vachtangov era quella di chiedere all'attore nel momento in cui si fermava per pronunciare la battuta, di bloccarsi in equilibrio precario, «come una foto di persona in movimento». In questo modo, sostiene Zavadskij, Vachtangov otteneva un «movimento continuo» anche con gli attori fermi. Si creava una sorta di flusso di tensioni e distensioni che dovevano agire sull'attenzione dello spettatore, a sopperire alla non comprensione del testo.

L'esigenza di precisione e chiarezza espressiva nei movimenti, al di là del contenuto veicolato dal testo linguistico, era per Vachtangov un punto essenziale. Ricorda Michail Čechov che Vachtangov lo invitò ad una prova e dopo avergli mostrato l'intero spettacolo volle che indicasse agli attori i momenti nei quali non aveva capito cosa stesse accadendo in scena. Rivolto agli interpreti, Vachtangov sostenne che l'intero spettacolo doveva essere compreso anche senza che una sola parola fosse intelligibile agli spettatori⁹¹. Riferendosi pressapoco allo stesso periodo una giovane attrice del Terzo Studio, Sin'elnikova, ricorda che Vachtangov chiedeva se recitasse in maniera tale che anche se il pubblico non conosceva la lingua avrebbe dovuto comprendere cosa accadeva in scena; questo significava

⁸⁹ Cfr. V.L. Zuskin, in *Besedy* 1940, pp. 135-136; Vin'jar, ivi, pp. 127-134; Zavadskij, *Oderzimosi*, cit. in *Vachtangov* 1959, p. 296; A. Karev, in *Vachtangov* 1959, pp. 416-422; Zograf 1939, pp. 112-123.

⁹⁰ Lettera a Nemirovič-Dančenko del 8/4/1922, in Malcovati 1984, pp. 61-62.

⁹¹ Cfr. Čechov 1986, p. 172.

saper mostrare il «sottotesto», il «monologo interiore»⁹².

Da qui l'alterazione dell'equilibrio, la danza delle mani, ed ancora la forte caratterizzazione nel trucco, che delineava nettamente i personaggi, la tecnica del contrasto nel segnare le forze ideali in campo, chiari e scuri senza sfumature. Lea in abito bianco candido era opposta al grigio-nero delle scene di fondo, dei costumi dei rabbini e degli straccioni. La sua voce era naturale, appena velata e i suoi nemici erano freddi, atoni, quasi meccanici. La sua bellezza si opponeva ai ributtanti, sudici mendicanti, orribilmente truccati, orbi, stupidi, tisici, gobbi, storpi, mutilati. Il ricco mercante Sender, vestito d'oro, si muoveva lento, grave, con gesti ampi, padrone di sé, e, nello stesso momento, esplodeva il ritmo impazzito dei mendicanti chiassosi, alterati, disperati.

Vachtangov nel *Dybuk* lasciò affiorare, dietro la maschera umana degli attori, la gelida, meccanica rigidità dei burattini. Era lo stesso procedimento che aveva voluto per la seconda versione del *Matrimonio* di Čechov, realizzata nel settembre del 1921: l'esatto opposto di ciò che avevano fatto i simbolisti, Block, Mejerchol'd, che avevano dato vita alle marionette.

Vachtangov cercò cinicamente quella marionetta che sta in fondo alla grettezza, alla nullità delle ipocrisie, dei pregiudizi, dei dogmi degli uomini, li denuda e con la sua estrema ironia li porta a svelare la tragedia: è questo il grottesco di Vachtangov.

17. Turandot (1921)

Ricorda l'attrice Cecilia Mansurova che Vachtangov iniziando il lavoro su *Turandot* disse: «Mi serve ciò che c'è di meglio, di più coraggioso, forte, innovativo in ogni campo. Siamo così poveri che dobbiamo imparare dai migliori»⁹³. Che Vachtangov pensasse a Mejerchol'd molte tracce ce lo lasciano supporre. Ad esempio i suoi *Appunti sui maestri* del marzo del '21, nelle cui pagine scrive di Mejerchol'd: «Che regista geniale, il più grande di tutti i tempi! Ogni sua messa in scena è un nuovo teatro»⁹⁴. E si lascia andare ad una

⁹² Cfr. Sin'elnikova in *Vachtangov* 1984, pp. 263-265.

⁹³ Mansurova in *Besedy* 1940, pp. 177-186.

⁹⁴ In Malcovati 1984, p. 171.

spietata critica delle qualità artistiche di Stanislavskij: mancanza di forma, di intuizione, di senso del ritmo. Nell'agosto del 1921 Vachtangov aveva scritto a Serafima Birman: «Siamo andati per il sentiero battuto dal Teatro d'Arte... e siamo arrivati ad uno splendido cimitero [...] Senza disprezzare i vecchi, ma rispettandoli ancora di più dobbiamo fare ora il *nostro lavoro*»⁹⁵. Sappiamo che lavorando alla *Turandot* Vachtangov lesse con interesse «L'amore delle tre melarance», la rivista pubblicata da Mejerchol'd negli anni 1914-16 e il suo volumetto *Sul teatro* (1913). Nel marzo del 1921 Vachtangov scrisse, riferendosi a Mejerchol'd, nel suo quaderno di appunti: «Non l'ho mai imitato né lo imiterò, da solo sono giunto a comprendere il senso del ritmo, cosa sia la plastica espressiva, l'attenzione del pubblico, la scenicità, la scultoreità, la statuaricità, la dinamica, il gesto, la teatralità, lo spazio scenico ecc. ecc.». E ancora: «Oggi ho letto il libro di Mejerchol'd *Sul teatro* e sono rimasto di stucco: gli stessi pensieri e le stesse parole...»⁹⁶. Dopo aver visto la *Turandot* molti parlarono in maniera diversa. Radlov arrivò a sostenere che *Turandot* altro non era che un'applicazione di teorie e pratiche del Mejerchol'd degli anni '13-'16⁹⁷.

Vachtangov avrebbe desiderato lavorare con Mejerchol'd, si scambiarono visite e complimenti, si promisero incontri di lavoro. Nell'autunno del '21 gli attori dello Studio ebraico di Kiev, Kultur-Liga, si trasferirono a Mosca e chiesero la disponibilità di Vachtangov quale insegnante. Vachtangov accettò, ma chiese che al suo fianco vi fosse anche Mejerchol'd. Quest'ultimo assentì e in effettive numerose esercitazioni sul «movimento», mentre Vachtangov, causa la malattia, dovette inviare suoi allievi — Ščukin, Volkov, Simonov, Azarin — e non riuscì mai ad incontrarsi con Mejerchol'd in una situazione di lavoro⁹⁸.

Ad una delle poche lezioni tenute allo Studio Kultur-Liga, Vachtangov sostenne che «recitare significa agire»; il sentimento non nasce alla fine dell'azione, ma durante: il processo dell'azione è ad

⁹⁵ In Malcovati 1984, p. 124.

⁹⁶ Zachava 1926, p. 132.

⁹⁷ Cfr. Radlov 1929, pp. 168-173.

⁹⁸ Cfr. E. Lojter, *Podvinznik v iskusstve* (Artigiano dell'arte), in Vachtangov 1984, pp. 382-385.

un tempo il processo del sentire. In questa espressione c'è tutta la maturità raggiunta da Vachtangov nella sua riflessione sul sistema. Il lavoro su *Turandot* testimonia la fruttuosa concretezza della sua acquisizione.

La preparazione di *Turandot* si svolse — tutt'altro che continuamente, a causa della malattia, delle prove per *Dybuk* e per l'inaugurazione del nuovo teatro — tra i primi mesi del '21 e il febbraio del '22 (la prima ebbe luogo il 28 febbraio). Il testo di Gozzi, preferito a quello di Schiller per i maggiori spazi che offriva all'intervento creativo di attori e regista, fu usato come pretesto: uno scenario che garantiva la griglia e la sequenza degli accadimenti. La fantasia di Vachtangov e degli attori riempì questa griglia facendo maturare lo spettacolo. *Turandot* non nacque da un «piano di regia» di Vachtangov, ma dal suo lavoro con gli attori. Si sviluppò attraverso le improvvisazioni.

Riportando le parole di Vachtangov durante le prove Gorčakov scrive: «L'ostacolo che l'attore deve sormontare in scena è un eccellente punto di partenza dal quale procedere per elaborare l'intera parte. Possono esserci ostacoli fisici provenienti dall'esterno e ostacoli psichici provenienti dall'interno. Dovete imparare a creare ostacoli che si conformino alla logica della pièce e dello sviluppo dei personaggi».

Lo scenografo Nivinskij ideò per la scena una piattaforma inclinata; questa forzava gli attori a cercare un equilibrio che non servisse solo a mantenersi correttamente in piedi, ma, come ricorda Zachava, che servisse a rendere espressivo l'agire sulla piattaforma. Da qui una lunga serie di esercitazioni esclusivamente fisiche per reimparare a camminare, a correre, a fermarsi, a cadere per terra. Ricorda la Mansurova che tutti gli attori dovettero allenarsi a lungo con esercizi fisici e sul movimento ritmico, al cui scopo fu invitato l'insegnante di ritmica Aleksandrov⁹⁹.

Vachtangov volle che gli attori non recitassero solo i personaggi

⁹⁹ Vachtangov ricorse anche all'opera di altri specialisti: Mitrofan Pjatnickij, cantante ed esperto di canto russo, tenne esercitazioni sull'uso della voce e della respirazione; Dzivelegov, studioso del teatro europeo e specialista della «commedia italiana», fu invitato allo Studio a tenere lezioni sulla pratica teatrale dei «comici italiani dell'arte».

del testo di Gozzi, ma interpretassero anche i comici italiani contemporanei dell'autore che ne recitavano il testo. Questo, oltre a creare svariate situazioni dinamiche nello spettacolo, comportava per gli attori uno di quegli ostacoli psichici — «trappole» — propri del metodo di lavoro di Vachtangov. Agli interpreti non veniva chiesto soltanto di determinare i caratteri dei personaggi della pièce, ma anche i caratteri degli attori italiani che si supponeva stessero recitando quei personaggi. Soprattutto, bisognava essere capaci di rendere la doppia immagine in un solo segno; recitare *Turandot* e osservare la propria recitazione ad un tempo¹⁰⁰.

Questo sdoppiamento degli attori portava a volte a vere e proprie «danze delle metamorfosi». Vachtangov voleva che gli attori si truccassero e cambiassero di costume in scena. Questo comportava che l'operazione non durasse più di pochi minuti e fosse nello stesso tempo espressiva, cioè organicamente inserita nel flusso dello spettacolo, quindi attraente per gli spettatori. Si svilupparono così le esercitazioni di «plastica» che comportavano per l'attore l'acquisizione della capacità di maneggiare oggetti ed indumenti in modo nuovo, strettamente interrelato con l'affermazione di Vachtangov secondo il quale in scena non doveva trovare spazio un oggetto «morto»: ogni cosa, tra le mani degli attori, doveva accendersi di luce nuova.

Ostacoli psichici erano pure quelle trappole nelle quali talvolta Vachtangov era costretto a far cadere attori bloccati proprio psichicamente. L'attrice Mansurova, interprete di *Turandot*, ricorda che ad una prova Vachtangov l'attaccò accusandola di aver volutamente evitato di salutarlo, il giorno prima, quando s'erano incontrati per strada. Vachtangov fu così duro e insistente che la Mansurova esplose in una violenta difesa risentita, di fronte alla quale Vachtangov candidamente sostenne che finalmente aveva trovato l'espressione adatta a quel sentimento di offesa che doveva animare *Turandot* in quella determinata scena¹⁰¹.

Quando ancora la malattia non lo aveva costretto alla semi-immobilità, in una poltrona in platea, anche in *Turandot* Vachtangov amava agire tra gli attori durante le improvvisazioni, costringendoli a re-

¹⁰⁰ Cfr. Zavadskij, cit., in *Vachtangov* 1959, p. 300.

¹⁰¹ Cfr. Mansurova, cit., p. 180.

agire alla sua presenza, conducendo la scena dall'interno. Quando fu costretto a restare seduto, Vachtangov guidava le improvvisazioni dalla sala, dando gli ordini intorno alle azioni da sviluppare o creando situazioni per cui tutti i presenti in sala venivano coinvolti nello studio. Questo portava ad un coinvolgimento continuo di tutti gli attori presenti, al mantenimento di una tensione partecipativa che caricava emotivamente gli attori. Inoltre, ci testimonia Tolčanov, l'integrare tra attori in scena e partners in sala forzò a cercare un modo nuovo di rapportarsi agli spettatori¹⁰². Per gli attori di Vachtangov interagire direttamente con gli spettatori in sala era cosa del tutto nuova se si considera che uno dei punti del sistema voleva che ci si separasse ermeticamente dalla sala. Per alcuni attori, soprattutto le quattro maschere durante gli intermezzi, uno dei compiti principali da affrontare era tenere gli spettatori come interlocutori diretti primari. Vachtangov elaborò esercitazioni adatte a far trovare agli attori un'ampia varietà di scenette comiche di intrattenimento imparando ad inserire battute d'attualità ad effetto, e sviluppando soprattutto la capacità di farle apparire improvvisate sul momento. Il principio dell'improvvisazione che stava alla base del lavoro di preparazione dello spettacolo (utilizzato in parte anche per la scelta dei costumi e della musica) doveva divenire anche il principio stilistico dello spettacolo. Tutto, separato e provato con la più meticolosa attenzione, ogni azione e gesto impresso nella memoria fisica, ogni oggetto di scena al suo posto preciso, tutto doveva apparire improvvisato sul momento, spontaneo, disinvolto, leggero.

Vachtangov aveva progettato di dirigere al Primo Studio *L'arcangelo Michele*, «farsa tragica» di Nadežda Bromlej, e interpretare anche la parte di Pier, ma riuscì a tenere solo pochi incontri con gli attori tra l'ottobre '21 e il febbraio '22. Continuò a recitare *Phrascur del Diluvio* al Primo Studio fino a febbraio; il 13 fu l'ultima volta che salì sul palcoscenico, sostituito al secondo atto da Michail Čechov. Morì il 21 maggio, in casa, circondato dai suoi allievi.

¹⁰² Cfr. Tolčanov 1961, p. 37.

Bibliografia

- In Unione Sovietica sono state pubblicate fino ad oggi tre edizioni — 1939, 1959, 1984 — di raccolte di documenti e materiali su Vachtangov. L'edizione italiana curata da Fausto Malcovati (1984) si basa sull'edizione del 1959, ma riporta solo i documenti di Vachtangov, tralasciando i materiali (memorie di allievi o contemporanei e brevi saggi tesi a indirizzare ideologicamente la lettura dei documenti). L'edizione del 1939 contiene in più, rispetto a quella del 1959, lo *Scenario* per il teatro dei burattini e un'appendice con gli appunti degli allievi relativi a esercitazioni e lezioni tenute tra il 1913 e il 1917. Questa prima edizione è corredata da materiali diversi dalla seconda, specificamente un saggio di Antokol'skij sulla gioventù di Vachtangov e uno di Zachava sul suo percorso artistico. L'edizione del 1939 è censurata, da essa sono espunte tutte quelle frasi che potevano sembrare non in linea con l'ideologia ufficiale del realismo socialista o offensive verso Stanislavskij; il nome di Mejerchol'd non vi appare mai. L'ultima edizione russa del 1984 contiene molti documenti inediti di e su Vachtangov (oltre quelli già editi nel 1959), tra cui molte recensioni da periodici; raccoglie, inoltre, materiali nuovi rispetto alle precedenti edizioni ed è in assoluto lo strumento più utile alla conoscenza di Vachtangov.
- 1919: Igumnova, T.S., *Istorija odnoj mectoj* (Storia di un sogno), in «Tvorcestvo», Charkov, nn. 1-2.
- 1925: Markov, P., *Suleržickij, Vachtangov, Čechov*, in AA.VV., *Moschovskoj Chudožestvennyj Teatr vtoroj* (Il Secondo Teatro d'Arte di Mosca), Moskva, iz. MCHT.
- 1926: Zachava, B., *Vachtangov i ego studija* (Vachtangov e il suo studio), Moskva-Leningrad, Academia (1930²).
- 1929: Radlov, S., *10 let v teatre* (10 anni in teatro), Leningrad, Priboj.
- 1933: Novičkij, P., *Sovremennye teatral'nye sistemy* (I sistemi teatrali contemporanei), Moskva, GICHL.
- 1936: Baluchatyj, S., *Čechov dramaturg* (Čechov drammaturgo), Leningrad, Goslitizdat.
- 1939: *Vachtangov. Zapiski, pis'ma, stat'i* (Vachtangov. Appunti, lettere, articoli), Moskva, Iskusstvo.
- : Zograf, N., *Vachtangov*, Leningrad-Moskva, Iskusstvo.
- 1940: Chersonskij, Ch. (a cura di), *Besedy o Vachtangovve* (Conversazioni su Vachtangov), Moskva Leningrad, VTO.
- 1956: Simonov, R., *O tradicijach rezissury E.B. Vachtangov* (Sulle tradizioni della regia di Vachtangov), in AA.VV., *Masterstvo rezissera* (L'arte del regista), Moskva, Iskusstvo, pp. 203-285.

- 1957: Dikij, A., *Povest' o teatral'noj junosti* (Racconto della giovinezza teatrale), Moskva, Iskusstvo.
- : Gorčakov, N., *Režisserskie uroki Vachtangova* (Lezioni di regia di Vachtangov), Moskva, Iskusstvo.
- 1958: Stanislavskij, K.S., *Sobranie Socinenij. Stat'i. Reci. Zametki. Dnevniki. Vospominanija. 1877-1917* (Opere scelte. Articoli. Discorsi. Appunti. Diari. Ricordi), t.V. Moskva, Iskusstvo.
- 1959: *Evg. Vachtangov. Materialy i stat'i* (Vachtangov. Materiali e articoli), Moskva, VTO.
- 1961: Stanislavskij, K.S., *Sobranie socinenij, Pis'ma 1918-1938* (Opere scelte. Lettere), t. VII, Moskva, Iskusstvo.
- : Tolčanov, I., *Moi rol'i* (Le mie parti), Moskva, Iskusstvo.
- 1967: Knebel, M., *Vsja zizn'* (Tutta la vita), Moskva, VTO.
- 1969: Zachava, B., *Sovremenniki* (Contemporanei), Moskva, Iskusstvo.
- 1970: Šichmatov, L., *Ot Studii k teatru* (Dallo studio al teatro), Moskva, VTO.
- 1970: *Suleržickij Leopold' Antonovic*, a cura di E. Poljakova, Moskva, Iskusstvo.
- 1984: *Evgenij Vachtangov*, a cura di L. Vendrovskaja e G. Kaptereva, Moskva, VTO.
- : Vachtangov, E.B., *Il sistema e l'eccezione*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, La casa Usher.
- 1986: Čechov, M., *Literaturnoe nasledie* (L'eredità letteraria), 2 t., Moskva, Iskusstvo.
- 1989: *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca*, a cura di Fabio Mollica, Firenze, La casa Usher.