

**Curatore:**

Noemi Tiberio

**Titolo della ricerca:**

La ricezione di Stanislavskij in Italia

**Periodici presi in esame:**

"Comoedia" (anni 1919-1932)

"Controcorrente" (anni 1928-1932)

"Il Convegno" (anni 1920-1925)

*Cronache del Teatro* di S. D'Amico (anni 1929-1955)

"Il Dramma" (anni 1928-1933)

"L'Italia Letteraria" (maggio 1930)

"Nuova Antologia" (1926-1930)

"Rivista di commedie" (1930)

"Scenario" (anni 1932-1933)

"Le Scimmie e lo specchio" (1926)

*Trent'anni di cronaca drammatica* di R. Simoni (1927-1932)**Biblioteche:**

Biblioteca Burcardo (Roma)

Biblioteca nazionale centrale di Roma

**Tabella riassuntiva dei dati:**

Data (anno.mese.giorno)	Nome del periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.01.15	Comoedia	Anno V n. II			Notiziario italiano e straniero. Teatro straniero
1923.02.15	Comoedia	Anno V n. III		Edouard Schneider	A Parigi
1926.11	Comoedia	Anno VIII n. XI		Costantino Stanislavski	Cekoff e "Il Giardino dei Ciliegi"
1927.07.20	Comoedia	Anno IX n. VII			Stanislavski e i suoi attori. I russi del "gruppo di Praga"
1930.05.04	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic- Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov
1930.05.11	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic- Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov. II

## MATERIALI

1923.01.15	Comoedia	Anno V n. II			Notiziario italiano e straniero. Teatro straniero
------------	----------	-----------------	--	--	---

Francia. – È giunta a Parigi la compagnia del Teatro Artistico di Mosca, diretta da Stanislavski e il Dentchenko, che ha sostituito Zacconi al Teatro dei Campi Elisi, dove dà spettacoli di purissimo gusto, con una messa in scena realistica e senza esagerazioni. Armonia e fusione sembrano in tali spettacoli prodigiose.

1923.	Comoedia	Anno V n. III		Edouard Schneider	A Parigi
-------	----------	------------------	--	----------------------	----------

Non un articolo solo, ma molti articoli bisognerebbe consacrare a quella meraviglia di realizzazione spirituale e scenica che si chiama il teatro d'arte di Mosca, di cui lo Stanislavski è l'animatore. La fama di questo teatro è mondiale. Tutti, anche prima di vederlo, sanno di che si tratta. Eppure il teatro di Mosca è meno nuovo quanto alla concezione, di taluni teatri che possiede pure in Russia Stanislavski, ma in cui egli si ispira a i metodi cari a Gordon Craig e ad altri direttori di scena contemporanei. Ciò nondimeno in fatto di realizzazioni *realistiche* nessun altro teatro al mondo, nemmeno quello di Antoine che ne fu l'iniziatore, raggiunse mai un'egual perfezione. La ragione di questa perfezione è presto detta: lo scrupolo della verità, la sottomissione dell'interprete, la disciplina più stretta che fa di tutti gli artisti un solo strumento armonizzato nella maniera più omogenea che si possa immaginare. Lo spazio m'impedisce di parlare come bisognerebbe di questi ammirabili interpretazioni. Poche parole dunque per le opere alle quali abbiamo assistito. E cioè *Il giardino dei ciliegi* di Cekoff, *I bassifondi* di Gorki e *Lo Zar Feodor* di Alessio Tolstoj.

Con la stessa forza che ha elevato davanti ai nostri occhi meravigliati lo *Zar Feodor*, Stanislavski ci ha fatto respirare nei *Bassifondi* l'atmosfera opprimente di quella miseria nella quale s'affrontano i fantasmi dolorosi venuti da tutte le parti della società. E vorrei anche dire di tutta la dolorosa potenza e l'abbandono con cui egli fa palpitare nei nostri petti il cuore intimo del *Giardino dei ciliegi*.

1926.11	Comoedia n.XI			Costantino Stanislavski	Cekoff e "Il Giardino dei Ciliegi"
---------	------------------	--	--	----------------------------	--

Ho avuto la fortuna di seguire passo per passo il processo di creazione del *Giardino dei Ciliegi* di A. Cekoff. Il nostro celebre attore Artem, chiacchierando un giorno col Cekoff, gli dimostrava coi gesti e con la mimica come un amatore di pesca arma la sua lenza, la butta in acqua

ed attende ansioso la sua preda. Queste scenette, l'Artem le faceva con grande talento, ed il Cekoff rideva molto e subito gli disse che si sarebbe potuto rappresentarle in una commedia. Qualche tempo dopo il celebre scrittore andò a fare il bagno con un altro nostro attore, e il giorno seguente mi disse: « Sentite. Io devo scrivere una nuova commedia ed in essa Artem deve pescare, ed accanto a lui deve fare il bagno un altro attore: questi farà del chiasso: Artem dovrà sgridarlo perché egli non spaventi i pesci ».

Il Cekoff nella sua immaginazione già vedeva i personaggi, in carne ed ossa. Dopo qualche giorno mi dichiarò con una certa solennità che al personaggio il quale nella sua commedia doveva fare il bagno, era stata amputata una mano; ma, malgrado ciò, egli era un appassionato per il gioco del bigliardo e non desisteva dalla sua passione, usando la mano rimastagli. Il pescatore già prendeva nella sua immaginazione le forme concrete di un vecchio cameriere, un po' avaro, che aveva fatto risparmi e messo da parte un bel gruzzolo di quattrini.

Dopo pochi giorni il Cekoff già aveva cominciato a costruire nella sua immaginazione una vecchia casa di campagna, da una finestra della quale penetravano dei rami di albero, che portavano dei teneri fiori color di neve. In questa casa Cekoff fece vivere una vecchia signora povera. « Peccato che non abbiate un'attrice adatta per questa parte », mi disse egli un giorno: « qui occorre una vecchia speciale, che vada sempre a cercare il cameriere perché questi le presti del danaro ». accanto alla vecchia comparve un parente, non si capiva bene se un fratello od uno zio: gli mancava una mano, ma era un appassionato giocatore di bigliardo. Egli era un vecchio bambino: non sapeva vivere senza il suo cameriere. Quest'ultimo un giorno uscì e si dimenticò di preparare i pantaloni al suo padrone: questi allora risolse il problema rimanendo a letto tutto il giorno.

Ora che tutti conosciamo *Il Giardino dei Ciliegi*, possiamo comprendere che cosa è rimasto di questi personaggi e come essi si sono mutati. Il processo di creazione veniva sempre vieppiù trasformato. Il Cekoff si ispirò per buona parte dei suoi personaggi da persone della vita reale, che lo circondavano.

Il celebre scrittore trascorse l'estate del 1902 nel villino « Liubimovka », di mia madre, Olga Knipper, attrice del nostro teatro. I vicini avevano una governante inglese; un essere piccolo, scarno, con due lunghe trecce: ella vestiva sempre l'abito maschile, motivo per cui era difficile comprenderne il sesso, l'origine e l'età. La governante trattava il Cekoff con molta dimestichezza ed egli ne era molto soddisfatto. Quando la incontrava, il Cekoff le raccontava sempre delle fandonie inverosimili. Ad esempio egli diceva alla governante che da giovanotto era stato turco ed aveva tenuto un harem: fra poco, sarebbe ritornato in Turchia e vi avrebbe condotto anche lei. In segno di ringraziamento, la governante, che era anche ottima ginnasta, saltava sulle spalle dello scrittore e cominciava a salutare tutti coloro che incontrava durante il suo cammino, togliendo il cappello a Cekoff, facendogli abbassare il capo e dicendo in cattivo russo: *sdlaste, sdlaste* (bon zorno, bon zorno).

Non appena ebbi il copione del *Giardino dei Ciliegi*, subito riconobbi nel personaggio di Carlotta la nostra vicina governante inglese. Ne scrissi a Cekoff, ma egli rimase molto male e cominciò a dichiararmi che Carlotta doveva essere una tedesca alta e formosa, proprio come era la nostra attrice Muratova, la quale era tutto il contrario della governante inglese. Allora compresi che allo scrittore non garbava che riconoscessero gli originali dei suoi personaggi.

Per la parte del commesso Epichodoff, il Cekoff si servì di un nostro impiegato che gli faceva un po' da cameriere. Lo scrittore spesso parlava a lungo con questo impiegato, e lo spingeva ad imparare a leggere, a studiare, per riuscire a diventare un uomo colto. Per seguire i consigli dello scrittore, l'impiegato cominciò ad acquistarsi una cravatta rossa e a studiare... la lingua francese. Il Cekoff nella prima versione della commedia, diede all'Epichodoff il carattere di un uomo non più giovane e piuttosto grassoccio, come era difatti il nostro impiegato. Noi però non avevamo in Compagnia un personaggio adatto fisicamente per questa parte e nello stesso tempo ci premeva poter dare una buona parte all'intelligente Moskvin, che era molto ben visto dal Cekoff. Passammo infatti la parte di Epichodoff a Moskvin e questi la mutò alquanto, per adattarla al suo fisico. Io temevo molto per ciò, perché certamente Cekoff si sarebbe stizzito alla scoperta di questo

cambiamento: invece lo scrittore, durante la prova disse a Moskvín: « Sentite, siete veramente delizioso: avete indovinato ciò che io volevo, ma che non ho saputo scrivere ». nella seconda versione Cekoff mutò la parte secondo l'interpretazione di Moskvín.

Il Cekoff giunse a Mosca nell'autunno del 1903, gravemente ammalato: però, la malattia non gli impediva di assistere a tutte le prove della commedia, il titolo della quale non era stato ancora da lui trovato. Una sera mi telefonarono in teatro che il Cekoff aveva urgente bisogno di vedermi. Lascia il lavoro e corsi dallo scrittore. Lo trovai molto animato, malgrado la malattia. Egli mi invitò a prendere il thè: scherzava molto e faceva ridere tutti i famigliari che con me stavano intorno alla tavola. Io capivo che egli prolungava i suoi discorsi per tener desta sempre più la mia ansiosa attesa. Dopo il thè il Cekoff mi accompagnò nel suo studio, mi fece sedere sull'ottomana e per la centesima volta cominciò a persuadermi di mutare la distribuzione della parti nella commedia. « I vostri attori sono eccellenti », mi disse, « ma non vanno per la commedia ». Sapevo che queste frasi erano come il preludio di una conversazione ben più importante; perciò lo lascio dire senza interromperlo. Finalmente, dopo un certo silenzio, il Cekoff mi parlò con grande solennità, sforzandosi di essere serio, ma senza riuscirci: « Ho trovato finalmente il titolo per la commedia, è un titolo straordinario », mi disse fissandomi negli occhi. « Quale è questo titolo? » chiesi con una certa emozione. « Il Giardino dei Ciliegi », mi rispose e scoppiò in una fragorosa risata. Sulle prime, non compresi il motivo di questo suo riso, ma per non dimostrarglielo, feci finta che la sua trovata mi avesse fatto una profonda impressione. Per poter comprendere come egli avesse trovato tale titolo, gli rivolsi diverse domande. Allora scopersi una strana specialità di Cekoff: egli non poteva spiegare la sua creazione e andava ripetendo continuamente il titolo: « Il Giardino dei Ciliegi, il Giardino dei Ciliegi: sentite come suona bene? Il Giardino dei Ciliegi! ». Trascorse una settimana: una sera il Cekoff entrò nel mio camerino e cominciò a sorridere solennemente, mentre osservava il mio modo di truccarmi. Al Cekoff piaceva molto osservarci quando noi ci preparavamo per lo spettacolo. Egli ci osservava tanto intensamente che noi potevamo leggere sulla espressione del suo viso se il trucco era ben fatto o meno. Ad un tratto egli disse: « Il Giardino dei Ciliegi », e cominciò a ridere. Io avevo già scordato il nostro ultimo colloquio e non capii, sulle prime, di che si trattasse. Cekoff continuò a pronunciare la frase: « Il Giardino dei Ciliegi », con tale tenerezza, come se egli avesse voluto, con questa frase, accarezzare la bella vita antica ch'egli rappresentava nella sua commedia. Allora capii tutto: proprio *Il Giardino dei Ciliegi* e non *L'Orto dei Ciliegi*. L'orto dei ciliegi ha un che di commerciale, di cosa che porta un utile; il giardino dei ciliegi invece non porta nessun utile e conserva nella sua fiorente bianchezza tutta la poesia della vita degli antichi signori. Questo giardino cresce e fiorisce solo per un capriccio estetico, spiace molto distruggerlo, ma bisogna farlo perché il processo dello sviluppo economico del paese lo impone.

Come durante le prove delle altre commedie di Cekoff, così durante quelle del *Giardino dei Ciliegi*, era molto difficile poter ottenere da lui consigli e indicazioni. Egli rispondeva sempre con frasi monche, misteriose come sciarade, che bisognava indovinare. Si metteva sempre a sedere, durante le prove, all'ultima fila delle poltrone, e se qualcuno avesse visto la sua modestissima figura, mai l'avrebbe riconosciuto per l'autore. Egli sfuggiva sempre ai *régisseurs*, e i nostri tentativi per farlo sedere a una tavola assieme a loro rimanevano sempre infruttuosi. Se qualche volta riuscivamo a farlo prendere posto tra noi, egli cominciava a ridere, e non si capiva il motivo di questo suo riso: rideva forse perché gli sembrava di esser diventato egli pure un *régisseur*? o trovava inutile la tavola stessa e pensava di ingannarci nuovamente andando a nascondersi in qualche angolo della platea? « Vi ho dato il testo », diceva Cekoff, « a voi tocca di metterlo in scena. Io non sono un direttore artistico: io sono un dottore, uno scrittore ». Non si poteva non ammirare questa sua estrema modestia, maggiormente poi allorché, durante le prove, lo confrontavamo con altri scrittori molto meno importanti di lui. Uno di questi scrittori, allorché io gli proposi di tagliare un monologo lungo, falso, inutile, mi disse con un senso di amarezza nella voce:

« Abbreviatelo pure, ma non dimenticate che siete responsabile dinanzi alla storia » (povera storia!). Invece, allorché proponemmo a Cekoff di tagliare un'intera scena alla fine del second'atto, egli ci rispose con una sola parola: « Tagliatela ».

Le prove si facevano con grandi difficoltà. La commedia è molto difficile: tutto il suo fascino sta nel profondo e tenerissimo aroma. Perché questo sia realmente sentito occorre curare molto anche tutte le sue più piccole sfumature, i più piccoli passaggi, occorre soprattutto non esagerare nei colori. Nell'epoca di cui scrivo la nostra tecnica e le nostre capacità di influire sull'anima creativa dell'attore non erano ancora all'altezza ed alla perfezione alla quale sono giunte oggi. Per aiutare gli attori dovevo adoperare gli effetti esterni: la luce, i suoni. Ciò contribuiva molto a creare l'ambiente, e per dire la verità, io esageravo un po' in questi effetti. Il Cekoff, anzi, era un po' malcontento di questo, però non mi rimproverò. Un giorno però, conversando con un amico, disse ad alta voce, perché io lo sentissi: « Io scriverò una commedia che comincerà così: Com'è splendido questo silenzioso mattino; non si sentono né il canto degli uccelli, né dell'usignolo, né i cani, né le civette, né orologi, né campane, né il grillo ».

Quel famoso grillo! L'accusa che mi fu mossa allorché misi in scena la commedia di Cekoff, fu appunto questa: che io avevo dato al grillo la più grande importanza, come se fosse stato il personaggio di maggior rilievo.

Però, in ogni modo, la prima del *Giardino dei Ciliegi* riuscì un trionfo per il Cekoff che mi baciò e abbracciò, commosso per il mio lavoro.

(Traduzione autorizzata di Giacomo Lwow)

1927.07.20	Comoedia	n. VII			Stanislawski e i suoi attori. I russi del "gruppo di Praga"
------------	----------	--------	--	--	--

Superfluo dire ancora una volta quanto salda e gloriosa sia la tradizione teatrale russa, quanto grande la maestria di alcuni dei loro artisti, quanto insuperabile soprattutto l'armonia impeccabile di taluni loro teatri.

Il nome di Stanislawski è divenuto più familiarmente europeo da quando il destino ha costretto la sua *troupe* a lasciare il suolo della patria per chiedere ospitalità agli altri paesi.

Una delle più interessanti, anzi senza alcun dubbio la più notevole di queste « fazioni » staccatesi dall'antico Teatro Imperiale di Mosca, è il cosiddetto « gruppo di Praga », che dalle vicende politiche fu costretto a rimanere esiliato da oltre un decennio e che ha da parecchio la sua residenza a Parigi. Da Parigi peraltro si spinge non di rado in *tournées* che son sempre dei trionfi artistici.

Nelle scorse settimane è toccato di nuovo all'intelligente pubblico di Zurigo il piacere di averli ospiti per una serie di recite. Questo gruppo dei... moscoviti di Praga è quello che più fedelmente si attiene alla tradizione realistica cui Stanislawski dovette molti anni fa i suoi trionfi. Non si è lasciato molto indurre, né nella tecnica della messa in scena né nella interpretazione drammatica, ai tentativi modernissimi: ha anzi sopportato impavido durante gli anni più intensamente rivoluzionari del mondo teatrale il rimprovero di essersi troppo irrigidito nel passato. Ma a questa apparente immobilità si deve in fondo la continuità del suo successo. I grandi maestri russi del teatro borghese o realistico, Cekov e Tolstoj, Ostrovski e Gogol, non troveranno mai interpreti più perfetti. Non è più il solito affiatamento, ma vera trasfusione spirituale dei personaggi negli attori. La tradizione realistica è mitigata da così calda umanità, da così studiata finezza di particolari, che ne sorge vera poesia e inimitabile originalità.

Le bizzarrie dei tentativi tramontano di solito dopo breve ciclo, mentre a questa arte autentica e profonda, a questa inscindibile collaborazione tra scrittore ed interprete, si ritorna o si rimane senza stanchezza. La *troupe* vanta come prima attrice colei che ha meritato in tutta la Russia il più ambito, e a noi italiani il più caro, dei soprannomi: Maria Germanova è chiamata infatti la « Duse russa », e serba, anzi accresce in certo modo il suo fascino, pur col declinare della giovinezza. Ma il segreto del teatro di Stanislavski sta nella capacità di scoprire e affinare sempre nove forze giovanili, così che sempre è costituito da interpreti intelligenti.

Chiunque abbia avuto occasione di assistere a una di queste rappresentazioni, sa come la perfezione del giuoco scenico e la trasparenza di questi artisti sia tale da permettere grandissimo godimento anche a chi è del tutto ignaro della lingua russa. I grandi capolavori da loro rappresentati sono per lo più bene comune di tutti i paesi e il rivederli e riudirli nella loro completa armonia originale è una grande gioia. È dovuta molta ammirazione a questi esuli che, attraverso a perenni difficoltà materiali, riescono a proseguire per la loro via, riescono a serbare così alto il nome della loro patria infelice. Sinora i russi non hanno mai osato venire anche tra noi, ma vi è da supporre che, se in Italia han trovato tanto successo le leggiadre stranezze dei balli o dei *cabarets* russi, vi sarebbe anche un altro pubblico capace di intendere la loro grande tradizione drammatica.

1930.05.04	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic- Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov
------------	------------------------	--	--	---------------------------------	---------------------------------

« È indispensabile », scrive Stanislavskij, « che ogni giovane attore raccolga le più svariate, belle e forti impressioni. L'artista deve vedere e deve *saper vedere* il bello nella propria arte e nella altrui, come nella vita. Ha bisogno di conoscere rappresentazioni di bravi artisti, di udire buoni concerti: deve viaggiare, visitare musei, conoscere la pittura tradizionale e d'avanguardia, poiché nessuno sa le cose che potranno commuovergli l'anima e destargli il mistero della creazione ».

Stanislavskij stesso ha avuto la fortuna di poter seguire tale sua premessa, e attraverso le (...) cinquecento pagine del suo libro « La mia vita nell'arte » (1) narra il lungo tortuoso cammino per cui è arrivato alle vette del suo Teatro d'Arte.

Egli è nato a Mosca nel, '63, sulla soglia di due epoche: ha studiato al lume della candela di sego, ricorda i residui della schiavitù feudale, ha visto l'avvento del bolscevismo.

Dopo i primi, infantili trasporti per il circo, Stanislavskij ha avuto la fortuna di conoscere il meglio di ciò che veniva offerto dall'arte teatrale del secolo XVIII. I cinquanta abbonamenti famigliari di ogni anno all'Opera Italiana, gli hanno dato l'occasione di seguire da vicino Adelina Patti, Tamagno, Cotogni. « Se non avete buoni maestri siate voi stesso il vostro maestro » gli aveva detto una volta Cesare Rossi. Stanislavskij ha seguito scrupolosamente tale consiglio ed è stato il più severo dei propri maestri. Dal circo, dall'Opera Italiana, dal Balletto Imperiale egli ha riportato la convinzione che l'arte è ritmo e armonia, ordine e disciplina, che si ottiene con la più tenace volontà. Dopo infiniti tentativi verso il proprio ideale d'arte, dopo molti passi in avanti, insieme con disperanti soste e passi indietro, ecco che nel 1897 avviene il fortunato incontro con W. N. Nemirovic-Dancenko, drammaturgo e direttore della scuola della Società Filarmonica di Mosca. Proprio quell'anno erano stati licenziati, fra gli altri, le future celebrità W. Meierhold, e l'attrice Knipper, in seguito moglie di Anton Cechov.

Pare che Dancenko e Stanislavskij non avrebbero potuto non incontrarsi: avevano le medesime idee, le medesime idealità: per vie parallele avevano camminato verso la medesima mèta, e si erano cercati a vicenda sognando una riforma del teatro. E fu per questa ragione che in una notte di giugno, nel '97, nel ristorante « Slavianskij Bazar » fissandosi i primi accordi per il Teatro d'Arte, venne deciso il destino del teatro russo.

Il 14 ottobre 1898, serata dell'apertura del Teatro d'Arte a Mosca, deve considerarsi il principio di un trentennio nella storia del teatro russo, pieno di infinite ricerche e realizzazioni, e durante il quale la questione del teatro è stata sottoposta alla più radicale analisi e rivalutazione. In questo periodo di tempo si è modificata la struttura del teatro, la sua organizzazione interiore, il carattere del lavoro teatrale e le sue esigenze artistiche.

« Sebbene il sentimento come tale sia vero, quando esso oltrepassa i limiti dell'idea generale, che regge il lavoro teatrale, viene distrutta l'armonia, che è la legge fondamentale di ogni arte. La naturalezza e il sentimento vero sono indispensabili all'Arte, ma non debbono oltrepassare il limite consentito dall'idea dell'insieme che regge il lavoro. La vita reale con le sue passioni travolgenti deve apparire nell'arte illuminata, senza tradire la verità, e il sentimento vero deve essere ammesso non più di quanto lo richieda l'idea dell'autore ». Questo principio fissato dal primo grande attore russo, Scepkin, analfabeta, schiavo feudale, in seguito amico devotissimo di Gogol e suo principale interprete, non limitava la personalità dell'attore, ma le conferiva spazio e vastità.

Ma, come giustamente ha osservato Stanislavskij, un atteggiamento felice, una volta trovato da un grande attore per la rappresentazione di questa o di quella parte, si depositava nella tesoreria chiamata tradizione e si tramandava, con la parola o con l'esempio, da una generazione di attori all'altra. Ma la tradizione si trasforma in mestiere nelle mani dei continuatori, i quali imitano i grandi che hanno creato. Solo un esiguo granello d'essenzialità si salva e si conserva nascosto; finché ad una nuova rinascita del teatro esso è ripreso da un altro grande che aggiunge con la vera opera, quel che vi è di nuovo nell'epoca.

Il teatro russo era alla fine del secolo XVIII una sublime manifestazione d'arte: sulle scene del « Malij Teatr », a Mosca, grandi attori come Ermolava, Fedotova, Lenskij, fedeli ai principi di Scepkin e di Ostrovskij, seguitavano a recitare la tragedia romantica. L'arte teatrale, di quell'epoca, era limitata alla tragedia romantica e al dramma e alla commedia borghese: non aveva mezzi adeguati alla nuova produzione drammatica. Sebbene quel teatro si considerasse un teatro di realtà, un teatro che esprimesse con precisione la vita degli eroi, in verità non aveva verosimiglianza alcuna con la vita. Convenzionale era la messinscena: una camera era raffigurata da un « padiglione » di tre pareti, con le finestre e i mobili spesso volte dipinte sulla parete, e una tela bianca invece del soffitto. I mobili poveri significavano una casa ricca, i mobili duri quella povera. Tutto ciò non era che convenzione, e allo spettatore bastava riconoscere il luogo d'azione. Gli attori esprimevano in modo esagerato le gioie e i dolori degli eroi rappresentati. La parola veniva accentuata, il gesto esagerato, l'atteggiamento si foggiava in una posa statuaria.

Nel vecchio teatro non si aveva un direttore scenico: gli attori si distribuivano in raggruppamenti convenzionali provati e fissati da una lunga consuetudine scenica. In queste disposizioni non si badava alla varietà: esse non miravano che a mettere l'attore nella posizione più adeguata per dire il monologo, o perché potesse fare il dialogo senza scontrarsi con l'avversario. Il vecchio teatro non poneva questioni di unità artistica dello spettacolo: non lo interessava che la recitazione dell'attore.

Si formavano spesso spettacoli di fusione meravigliosa, e ciò si verificava accidentalmente, quando ogni attore recitava bene la propria parte. Spesse volte venivano recitate opere di nessun valore artistico per la sola ragione che offrivano all'attore l'occasione di mostrare la propria bravura in una parte adatta. I migliori drammaturghi sapevano riunire le vaste possibilità sceniche nel valore intrinseco dell'opera drammatica.

Ma con l'andare del tempo, con l'apparire di nuove opere scritte da nuovi autori i mezzi d'espressione del vecchio teatro risultarono antiquati e insufficienti. Si sentiva il bisogno di nuovi mezzi d'espressione scenica; e cercarli fu il primo compito del Teatro d'Arte.

Il secondo compito fu di modificare la casualità e la disorganizzazione del teatro.

Il Teatro d'Arte fu il primo a sollevare la questione dell'unità dello spettacolo come creazione d'un ideatore artistico. E quest'idea è quella che distingue il nuovo teatro dal vecchio teatro.

L'organizzatore e il creatore dello spettacolo è il *régisseur*; figura principale in una rappresentazione moderna, guida spirituale e tecnica, che con mano vigorosa deve unire tutti gli attori assoggettandoli all'idea dell'opera da eseguire. È lui che li deve accendere d'interesse per il lavoro e distribuire fra loro compiti definiti. Il *régisseur* libera lo spettacolo da incoerenze e contrasti e organizza l'insieme. « È indispensabile che gli attori recitino secondo uno stile unico in cui anche l'ultima comparsa consideri il proprio compito con la serietà d'una parte principale. Sta al *régisseur* di organizzare la messinscena e le decorazioni e la musica, che nel nuovo teatro non è più un elemento casuale, ma diventa una parte organica dello spettacolo. Nel nuovo teatro scompaiono le « comparse », che in modo grossolano e passivo illudevano il « popolo » e si discute lo « sfruttamento delle masse » per l'effetto d'uno spettacolo.

Il lavoro delle prove assume la stessa importanza dello spettacolo che è il risultato d'una lunga fatica comune per accordare l'attore, il compositore, il decoratore, il *régisseur*.

Da allora in poi l'interesse del teatro consiste non in una buona o cattiva esecuzione di tale o tale altra parte, ma nella creazione d'una opera d'arte unica, nella quale le singole parti s'accordino fra loro, creando un insieme armonioso e bello.

Tale fu la rivoluzione nella comprensione e nell'organizzazione della rappresentazione teatrale, preparata dalla storia del teatro e compiuta dal Teatro d'Arte.

Tali nuovi metodi ha cercato anche il Teatro d'Arte durante il trentennio della sua esistenza, arrivando non subito, ma dopo lunghe faticose ricerche, dubbi, prove e riprove a ciò che s'intende come il « sistema » di Stanislavskij, e che è il risultato d'un lungo lavoro e esperienza. Entrando nell'arte russa, alla fine del secolo scorso, il Teatro d'Arte non ruppe nettamente con il teatro del passato. Senza negare all'Arte teatrale il suo carattere realistico, che deve rappresentare con verità la vita, esso fece un tentativo di rendere più esatti i mezzi per la rappresentazione della vita.

Nello spettacolo d'apertura *Lo zar Tjodor* di Alessio Tolstoj, si notava una tendenza alla precisione della verità storica. Nel *Giulio Cesare* di Shakespeare si ebbe un tentativo di far sorgere in tutta la pienezza la profonda vita dell'antica Roma. Un'identica precisione e corrispondenza alla vita reale fu osservata in altri spettacoli, ne *La potenza delle tenebre* di Leone Tolstoj, fu ricostruito l'ambiente contadinesco e sulla scena apparvero capanne dai tetti di paglia, di fango autentico sulle strade, un cavallo vivo, masticante il fieno, e gente vestita di autentici panni laceri. Un uguale realismo si vide nei *Bassi fondi* di Jorkij. Invece dei « padiglioni » sulla scena si avevano autentiche camere, dalle cui porte aperte si vedevano scale e cortili. La disposizione dei mobili indicava i gusti, le abitudini, le simpatie dei proprietari: il teatro rappresentava la vita. Esso venne chiamato teatro « naturalistico », gli fu mosso il rimprovero di essere fotografico, di copiare la vita invece di ricostruirla, invece di crearla.

Gli attori del Teatro d'Arte rappresentavano non eroi, ma gente d'ogni giorno: parlavano a voce sommessa, cercavano gesti, intonazioni, sguardi semplici, corrispondenti a quelli che s'osservano nella vita. Nella sua ricerca del tipo il teatro non temeva di portare sulla scena difetti e imperfezioni, non cercando che tratti caratteristici; e dal caratteristico al grottesco e al fantastico era breve il passo.

Ma il periodo del « naturalismo » esteriore non era stato che un periodo di preparazione a ciò che in seguito divenne la base del Teatro d'Arte. Durante quel periodo il teatro aveva raccolto ed elaborato una serie di metodi e aveva affinato l'espressione scenica. Esso li adoperò, eliminando il superfluo, sotto una forma più semplificata e purificata, quando passò dall'estremo naturalismo al così detto teatro « psicologico », cioè a quel teatro che si dedicava alla rivelazione della verità dell'anima degli eroi del dramma. Il teatro « psicologico » ebbe la sua rivelazione dal palcoscenico coi lavori di Cehov, pieni di lunghe pause, di parole staccate, insignificanti, che celano le ansie dei personaggi, richiedevano mezzi particolari d'espressione, che furono trovati nel Teatro d'Arte. Le messinscena di Cehov erano naturalistiche nell'aspetto esteriore, ma al mezzo naturalistico fu trovata una nuova applicazione. Ciò che sembrava un particolare naturalistico, un'irritante inezia della vita di ogni giorno, divenne un possente mezzo d'espressione scenica nei drammi di Cehov.

Qui si rivelò uno dei principii, una delle basi delle aspirazioni del Teatro d'Arte. Esso cercava l'unione della verità della vita con una nuova espressione teatrale e scenica.

Contrariamente al vecchio teatro in cui s'accentravano i mezzi d'espressione comuni a tutti i tipi per l'espressione delle passioni, il Teatro d'Arte accentuava le caratteristiche individuali degli eroi. Nel teatro di Cehov le cose, gli oggetti, più che le brevi staccate, insignificanti frasi rivelano lo stato d'animo degli eroi.

Lavorando attorno ai personaggi di Cehov sorse quel « sistema » di Stanislavskij, di cui una delle attitudini fondamentali è il tentativo di conciliare la verità interiore dello stato creativo dell'attore con la verità scenica. Il « sistema » tende a distruggere le convenzioni, vuole insegnare come avviene che nell'attore si generi l'immagine scenica, e come si possa favorire un tale evento. Il « sistema » tende a distruggere la menzogna nell'attore e nel teatro. Il migliore, il più brillante gioco scenico è tecnicamente incompiuto se recitando si ricorre ad uno « stampo », se non si è verificata la nascita creativa dell'immagine scenica, se l'attore ricorre a metodi già noti, se ripete se stesso o i modi appresi da altri. Stanislavskij esige che il Teatro sia giustificato interiormente. Egli vuole conciliare l'attore e l'immagine in lui sorta, con l'immagine che deve rappresentare, cioè l'immagine della parte. Stanislavskij odia ogni finzione: l'attore non deve *sembrare* questo o quell'altro personaggio, ma *deve esserlo*. Il procedimento dell'attore deve essere quello dall'interno all'esterno; bisogna provocare la generazione della sensazione, e poi pensare alla sua espressione plastica. Le vie sono svariate, secondo le svariate sensazioni e immagini. È beninteso che per considerarsi un artista l'attore deve essere musicale e padrone assoluto del proprio corpo.

1930.05.11	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic- Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov. II
------------	------------------------	--	--	---------------------------------	-------------------------------------

Nell'epoca in cui il Teatro dell'Arte se ne distaccava, il naturalismo era stato fatto di già segno a molte critiche e discussioni, in vaste sfere teatrali. Era stata messa in dubbio l'opportunità e la possibilità di una « riproduzione » della vita sulla scena. Il naturalismo mentre aveva tolto all'artista il diritto di esprimere il proprio rapporto col mondo, non era riuscito, però, alla sua aspirazione di esprimere la vita nella sua piena realtà. Si cominciò ad affermare che la *convenzione* è un elemento essenziale del teatro; e che, nonostante tutte le innovazioni, anche nel teatro naturalistico non tutto appariva « come nella vita »; ed infine che, tenendo in gran conto i particolari, erano state lasciate senza modificazione le fondamentali convenzioni sceniche.

Si cominciò a sostenere che l'arte teatrale è convenzionale nella sua essenza, che una messinscena, per quanto realistica, mai aveva dato una così completa illusione della vita da far dimenticare che si trovava dinanzi ad uno spettacolo teatrale. Meirhold affermava che l'aspirazione di mostrare tutto, il timore del secreto, aveva trasformato il teatro in una pura e semplice illustrazione d'opera drammatica.

Nelle discussioni contro il teatro naturalistico furono messe in evidenza le sue contraddizioni esteriori e interiori, e fu sollevata l'ipotesi del teatro su basi *sceniche* e *teatrali* invece che psicologiche. Dal 1905 in poi sorse nella storia del teatro russo un orientamento nuovo: il così detto « teatro estetico », che tendeva ad elaborare nella teoria e a compire una arte specificatamente teatrale.

Dopo l'inconscio convenzionalismo di « stampo » del secolo XVIII, dopo il teatro naturalistico fotografante la vita, il teatro estetico cercava un nuovo cosciente convenzionalismo fondato su ciò che definiva come essenza teatrale. Poeti, teorici del teatro, drammaturghi, riuniti attorno al « simbolismo » russo, sorto attorno al '903, mettevano in rilievo la grande importanza profetica – per dir così – del teatro, e sostenevano che essa doveva riacquistare il significato che aveva avuto nella Grecia antica, dove gli spettatori uscivano dal teatro scossi e purificati – la catarsi

aristotelica insomma –, e che bisognava ristabilire il legame spezzato fra la scena e gli spettatori. Aggiungevano che era cosa inutile e vana cercare di riprodurre la vita, altro essendo il compito del teatro, assai più profondo e lirico, come quello che doveva creare sulle scene un'altra vita. Contemporaneamente e in conseguenza, anche la nuova drammaturgia « simbolista » distaccandosi dalla vita reale non s'interessò più delle eterne leggi regolatrici dell'esistenza.

Il nuovo Teatro Convenzionale, servendosi del colore, della luce, del suono e del gesto cercava di esprimere con un solo tocco, ciò che nel Teatro d'Arte s'esprimeva con un quadro intero: il nuovo teatro non voleva che destare nello spettatore l'impulso creativo a fine di completare la visione scenica.

Il centro di gravità fu portato sul *sensu intimo* dell'opera da recitare; si intese di rivelare la verità artistica e l'idea dell'opera come essa appare al *regisseur*, ritenendo che bisognava accostarsi in un modo diverso ai vari autori secondo la varietà del loro stile e il carattere di ogni opera. Avemmo una maniera d'interpretazione opposta a quella del teatro psicologico, dove si usava il *medesimo* metodo per i diversi autori pur di esprimere la verità psicologica di ognuno degli eroi.

Oltre alla questione dei mezzi esterni dell'espressione scenica, decorazioni, luce, commento musicale, vi furono molte discussioni su una nuova maniera di recitare, senza la quale, pareva il teatro estetico non avrebbe potuto esistere. Maierhold sosteneva che l'attore dovesse infonder in una data forma il contenuto della sua parte: e se non poteva farlo lo spettacolo falliva. Si posero sempre maggiori esigenze di ritmo e di musicalità: si volle esigere un freddo scandire delle parole invece delle voci vibranti e piangenti degli attori del passato; si richiese una calma grandiosità di gesto nell'angoscia, il tragico con un sorriso sulle labbra: la recitazione che obbediva talvolta a criteri pittorici, tal'altra a criteri plastici, o alla volontà del *regisseur*, fu *sempre* assoggetta al ritmo e alla musica; ma spesso risultò come priva di vita. Il compito del teatro psicologico era quello di ravvivare le parole penetrandole, dando ad esse la dovuta intonazione per svelare il dialogo che si cela oltre le parole; mentre nel teatro convenzionale-estetico si pretendeva di raggiungere il medesimo fine con il gesto e col movimento.

Maierhold si curava del movimento e del gesto tanto, in un primo tempo, col sostenere il teatro « statico », quanto, in seguito, col rivolgersi al teatro dei tempi antichi, e ricercava nuovi mezzi d'espressione indagando sul teatro di quelle epoche, in cui esso aveva raggiunto la sua massima fioritura, e gli attori « recitavano » invece di pretendere a rappresentare la vita. Fu allora che ebbe la sua realizzazione una bella invenzione, l'Antico Teatro di Jevrèinov, che cercava nel teatro medioevale spagnolo le basi dell'arte scenica, e che rispondeva al bisogno ben preciso di tuffarsi in epoche d'un'arte teatrale istintiva. Da allora in poi si nota una specie d'innamoramento del teatro di epoche lontane, da cui l'attore cerca di trarre il proprio ammaestramento, e sopra tutti questi entusiasmi signoreggia la grande *Commedia dell'Arte italiana*, col suo tipo dell'attore-autore, attore-improvvisatore, cantante, ballerino, inesauribilmente provvisto dai più svariati trucchi scenici, onde l'attore era il senso e la base del teatro stesso.

L'attore del teatro di quelle epoche lontane creava un tipo un'immagine teatrale, che era una specie di condensazione della vita, e si distingueva da questa per una certa grossolanità ed esagerazione di forma. Sulla scena venne portato non tutto ciò che era caratteristico nella vita, ma alcuni suoi tratti fondamentali che avevano trovato la loro forma teatrale definitiva. L'attore accentuava questo o quell'altro lato della sua immagine, egli era sempre una sintesi della vita. La *Commedia dell'Arte* ripeteva in ogni rappresentazione una serie di tipi ben definiti e attraverso questi l'alterna commedia dell'amore e dell'errore. Quell'autore non aspirava ad incarnare la propria immagine, egli « rappresentava » ora il padre, ora l'amoroso, ora l'eroe, passando con disinvoltura dallo stato di gioia a quello di dolore. E *recitando, l'attore, non celava il proprio volto* sotto il volto dell'eroe rappresentato. Il teatro era consciamente convenzionale e consciamente convenzionale era la recitazione.

A questo si è ispirato Tairov con la creazione del suo « Kamernij Teatr » che è una specie di purificazione dei principii del teatro estetico e una loro luminosa affermazione. Tairov tende di affermare l'autonomia dell'arte teatrale basata principalmente sulla maestria dell'attore. Egli rompe

con quella forma del teatro estetico, che si era stabilita nei primi tempi, cerca di espellere ogni fondamento metafisico e vuole ridare concretezza al teatro coi soli mezzi della propria arte. L'arte del teatro è realistica perché reale è il suo materiale fondamentale: l'attore, il corpo dell'attore. Egli chiama « *neo-realismo* » la sua concezione che consiste in un realismo d'arte e non un realismo della vita. L'opera teatrale, la musica, le decorazioni, i costumi non debbono che servire a dare un maggiore rilievo all'attore ed aiutarlo a rivelare la propria bravura. Il poeta, l'autore, deve essere l'aiuto del teatro, il suo servitore col *régisseur*, e debbono cedere al teatro la loro arte e il loro talento.

L'elemento fondamentale, la signora del teatro è la musica che deve dare il *ritmo adeguato* ai movimenti dell'attore alle sue parole, ai suoi gesti. Per dare una maggiore evidenza all'attore, per dargli la possibilità di rilevare ogni suo gesto, sono state introdotte le decorazioni tridimensionali in accordo col tridimensionale corpo umano. Il pittore decoratore viene sostituito dal costruttore. E il momento fondamentale della creazione dell'attore, il momento della ricerca dell'immagine scenica non corrisponde a nessuna maniera osservata nella vita, non s'assoggetta a nessuna legge e a nessun sistema. Quest'immagine deve sorgere per vie misteriose, deve essere una vibrazione creativa che deve ritrovare la propria forma adeguata. Tanto la parola quanto il movimento e il gesto sono assoggettati ad un determinato ritmo, e gli attori spesso ballano la loro parte.

Tairov desidera solo di offrire uno spettacolo che sia come il tappeto magico della fiaba, il quale conduce nel mondo dei sogni chi vi si accosta.