

Curatore:

Noemi Tiberio

Titolo ricerca:

La ricezione del Teatro russo 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)

"Il Mattino" (gennaio 1932)

"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
1920.11.25	Comoedia	Anno II n. XXII			Teatro bolsevico
1923.04.05.06	Il Convegno	Anno IV n. IV, V, VI		Giovanni Grandi	Scenografia russa
1923.04.05.06	Il Convegno	Anno IV n. IV, V,VI		c.p.	Un saggio storico sulla scenografia nell'ultimo ventennio
1924.09.10	Comoedia	Anno VI n. XVII		Enrico Cavacchioli	Decorazioni, movimenti e semplificazioni del Teatro Russo
1924.12	Comoedia	Anno VI n. XXIII- XXIV		Anton Giulio Bragaglia	Avanguardia italiana e teatro russo
1926.05.04	Le Scimmie e lo Specchio	Anno IV n. IV			
1926.06.20	Comoedia	Anno VIII n. VI		Vladimiro Lidin	Teatro bolsevico. Lettera da

					Mosca di Vladimiro Lidin
1927.07.20	Comoedia	Anno IX n. VII		Carlo Felice A.	Alla terza biennale d'arte decorativa. Teatro Russo e Spagnolo
1927.10.20	Comoedia	Anno IX n. X		Wladimiro Lidin	Le nuove strade del teatro russo
1927.12.20	Comoedia	Anno IX n. XII		Alessandro Bakshy	Dieci anni di teatro rivoluzionario
1927.12.22	L'Ambrosiano			Ramperti	Novità russe
1929.02.15	Comoedia	Anno XI n. II		Luigi Lozowick	La marionette di Alessandra Exter
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
1932.01.06	Il Mattino				Notiziario teatrale
1932.02	Scenario	Anno I n. I		Ettore Lo Gatto	Corriere russo
1932.03	Scenario	Anno I n. II		Mario Corsi	Léon Moussinac: Tendances nouvelles du Théâtre. (Aux Editions Albert Lévy, Paris. Frs. 800.)
1932.05	Scenario	Anno I n. IV		Eugenio Zamjatin	Il teatro sovietico Attori-poeti- registi
1932.07	Scenario	Anno I n. VI			Estetica teatrale sovietica
1933.03.15	Il Dramma	Anno IX		Francesco Bernardelli	Recitare alla russa
1933.03.15	Il Dramma	Anno IX		Eugenio Zamiatine	Triade perfetta: autore-regista- attore
1933.05	Scenario	Anno II n. V		Ettore Lo Gatto	Note sulla regia russa

1933.09.15	Il Dramma	Anno IX		o.d.f.	La repubblica del teatro
------------	-----------	---------	--	--------	--------------------------

Teatro Russo in Italia

Nel 1922 viene pubblicato il libro di Moussinac sulla scenografia teatrale, *La décoration théâtrale*, che raccoglie i nomi più significativi di tale fenomeno, tra cui i russi. In Italia viene recensito sulla rivista "Convegno", nel 1923, nel numero speciale interamente dedicato al teatro, in cui evidentemente appaiono gli scenografi russi, nomi come Bakst e la Exter. È una recensione interessante perché indica nel "Massimo Teatro Italiano" ovvero, probabilmente, il Teatro Massimo di Palermo, l'alternativa italiana all'ingegneria contemporanea. Secondo il critico, la suggestione teatrale, su cui di basa la ricerca scenografica, in Italia viene raggiunta negli allestimenti realistici.

Le esposizioni come quella veneziana del 1924 della Exter, danno modo agli italiani di aggiornarsi sui risultati della ricerca russa.

Cavacchioli, sempre nel 1924, dalle pagine di "Comoedia" (settembre 1924), si occupa di teatro russo, descrivendolo come un *unicum*, in virtù di un centrale senso dello spettacolo. In altre parole, Cavacchioli è dell'avviso che la regia sia nata in Russia in rapporto alla crisi del repertorio e che, per tale motivo, abbia investito nella messa in scena. Partendo dal Maly per arrivare a Tairov, Cavacchioli ci fornisce un quadro complesso in cui si passa dall'estremismo dell'innovazione della macchina del palcoscenico, all'estremismo del suo annientamento, attraverso l'uso della luce (ovvero la scoperta del buio). Analogamente, Cavacchioli passa dalla ricerca sul movimento condotta a teatro a quella, contigua, coreografica, della danza. Inoltre viene proposto un parallelo tra l'organizzazione teatrale russa e l'istituzione lirica italiana (es. il Costanzi, il Regio, ecc.).

Con Cavacchioli si esprime la voce dell'avanguardia italiana, che prende il teatro russo come termine di confronto per la crisi del teatro in Italia. L'altra voce è quella di Bragaglia, che però sull'avanguardia russa rivendica l'influenza del futurismo italiano ("Comoedia", dicembre 1924).

Sia articoli dei russi come Lidin, la Resnevic-Signorelli, sia di italiani, sono spesso *excursus* su un teatro legato alla Rivoluzione, alla politica. L'eccezione a questa unanimità, è Zamjatin, scrittore e critico russo, che sostiene non esserci un legame così assoluto tra teatro contemporaneo russo e Rivoluzione, e che ci sia in Russia un forte problema – come affermato da Cavacchioli – di repertorio ("Scenario", maggio 1932, "Il Dramma", marzo 1933).

Del 1925 è il libro di Abram Efross *L'art décoratif de l'U.R.S.S.*, che sarà una fonte essenziale del libro-album fotografico di Moussinac, del 1931, *Tendances nouvelles du Théâtre*, ovvero l'aggiornamento della pubblicazione del 1922. Con Efross, si registra quella che è la differenza del teatro russo. Se in Europa vige, cioè, il principio organizzatore dell'"insieme", in Russia si afferma, precisamente, quello dell'"unità". La lettura di Felice della scenografia russa come qualcosa di organico a quell'unità che è lo spettacolo ("Comoedia", luglio 1927), deriva dal punto di vista di Efross.

La scenografia russa occupa, quindi, un posto di massima importanza nel rinnovamento del teatro, come riconosciuto da Lo Gatto; insieme al fattore ritmo. Per il critico, il ritmo, scoperta non riducibile ai russi, trova però in essi quello che è il punto culminante, ovvero la staticità ("Scenario", maggio 1933). Lo Gatto è esponente della linea italiana di formazione letteraria e, a livello di discorso, piuttosto che rimanere sull'invenzione scenica, tende a concludere sull'opera drammatica, ovvero sull'invenzione e intenzione dello scrittore.

Infine, quello "alla russa" è anche uno stile recitativo. Bernardelli lo avverte come una minaccia per l'attore italiano ("Il Dramma", marzo 1933), dalla cui tradizione, prima che dai registi, bisogna ripartire.

MATERIALI

1920.11.25	Comoedia	Anno II n. XXII			Teatro bolscevico
------------	----------	--------------------	--	--	----------------------

Il Governo russo dei *soviets* pone ogni sua cura alle manifestazioni artistiche, forse nemmeno sotto il regime imperiale l'arte ha assunto uno splendore e una significazione così alta come sotto il governo di Lenin.

Il concetto a cui s'ispira la Russia rossa è che il teatro debba esercitare una funzione educativa sul popolo. I teatri appartengono allo Stato e dipendono amministrativamente dal Commissario dell'Istruzione, mentre la direzione artistica (interpreti, repertorio ecc.) è assunta dalla direzione di ciascun teatro. Gran parte delle rappresentazioni sono gratuite e in ispecial modo quelle destinate ai giovanetti. Le opere e i balli sono messi in scena con grande sfarzo di scenari e di costumi. Il dramma e la commedia vengono dati al *Teatro dimostrativo*. Shakespeare, Maeterlinck, Cekof, Goldoni, Byron, sono gli autori più in voga. Luciano Magrini, che fu in Russia ed assistette ad una rappresentazione di *La Pamela nubile*, ci ha detto che mai vide in Italia allestito con tanta cura e recitato con tanta finezza di gusto interpretativo un lavoro goldoniano. Le opere di Massimo Gorki riportano successi vivissime.

Il principale teatro di prosa è il *Teatro Artistico*. Gli attori sono maestri di recitazione e dalla loro scuola escono i giovani attori. I quali, durante l'insegnamento, devono interpretare commedie come *Il revisore* di Gogol, *La disgrazia di aver troppo spirito* di Gribojedoff e *Giovinetta* di Andrejeff.

Anche la Russia dei *soviets* ha il suo teatro di eccezione. L'autore più in voga è Hippino, il più originale Fedoro Sologup che si è dedicato a lavori di genere fantastico.

L'attuale ministro della Pubblica Istruzione, Anatolio Lanaciarsky, ha rappresentato con successo una commedia satirica; il cui soggetto è ispirato dalla guerra. S'intitola: *Il Cancelliere e il Fabbro*. L'autore ha scritto anche un altro lavoro: *Oliviero Cromwel*, presentando lo statista inglese come un precursore della Rivoluzione. Questo dramma sarà rappresentato in Italia da Uberto Palmarini.

Odoardo Campa, che ha vissuto parecchi anni in Russia e che si dedica ad un proficuo scambio intellettuale con il nostro paese, in una intervista comparsa sul *Secolo*, nella quale ha fornito le notizie interessanti che noi riproduciamo, dice che in Russia si rappresenta il repertorio francese e le produzioni migliori del teatro straniero: *Arlecchino Re* di Lothar, *Salomé* di Oscar Wilde. Nel *Teatro Korsck*, dove recitò Eleonora Duse, si rappresenta di preferenza il teatro classico antico: *Il Prigioniero di sé stesso* di Calderon, *Amore e raggirio* di Schiller, *I Cenci* di Shelley, *Ruy Blas* di Hugo, *Gentleman* di Sumbatoff, *Lo Zarevich Alessio* di Anerekomsky.

Dei lavori italiani, per ora, sono stati rappresentati: *La Figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio e *La Cena delle Beffe* di Sem Benelli.

1923.04.05.06	Il Convegno	Anno IV n. IV, V, VI		Giovanni Grandi	Scenografia russa
---------------	-------------	-------------------------	--	--------------------	----------------------

Molti anni fa, al Campari, Teodoro Scialapin, lascia cadere le parole con quel suo dire lento, poderoso:

« Cantavo, giovane ancora, a Nijsnj Novgorod per la fiera. Una sera, durante la recita, venne a visitarmi un signore, Savva Mamontoff, ricchissimo industriale e mecenate. Dopo poche frasi semplici Savva Mamontoff mi disse : – A casa mia, alla mia tavola convengono d'abitudine artisti,

letterati, musicisti, talvolta qualche vagabondo, un po' di tutto insomma, gente con la quale si può passare il tempo senza rimpianto. Se volete essere dei nostri, vi aspetteremo. – Cos' divenni uno degli assidui della casa di quell'uomo che era nato per raccogliere attorno a sé il fermento della generazione nuova, riscaldarlo all'ardore dell'anima sua per lanciarlo come lievito attraverso alla vita.

Fin dal primo giorno mi accorsi che i invitati parlavano un linguaggio incomprensibile ed ammaliante poiché quello che non potevo afferrare nelle parole, nuovo per me, lo rivelavano i gesti, le espressioni dei visi... Sentivo talvolta attraverso il frastuono delle discussioni interminabili lo stormire delle grandi foreste sotto il vento; un gesto lieve della mano mi suggeriva lo sconfinare delle pianure bagnate dai grandi fiumi lungo i quali io avevo trascinato le chiatte. Uno sguardo, l'espressione d'un riso mi rivelarono sensazioni ed attitudini. Inconsciamente fui così trascinato a raccontare la storia della mia vita randagia. Il significato delle cose che vivevano solo nella mia memoria lo lessi per la prima volta negli occhi intenti dei miei vicini... Teodoro Ivanovitch mi disse ancora molte cose... »

Dopo molti anni di lavoro nei teatri di Russia queste parole hanno assunto l'importanza di significato che non avevano quando le udii per la prima volta e dovendo trattare ora dell'arte decorativa teatrale russa trovo in esse la spiegazione del meraviglioso svolgimento del teatro laggiù.

Quando richiamo alla memoria un esempio isolato d'arte teatrale russa il mio pensiero insensibilmente passa da una all'altra delle forme espressive che concorrono all'opera vivente. Se mi arresto per un attimo a ricordare l'espressione ora fastosa, ora tragica, ora malinconica di uno scenario, sono costretto, per una conseguenza logica, a vedere muoversi nell'ambito di questo il personaggio o la folla che in esso vivono dominati e dominatori, vivono nel ritmo al quale li costringono le linee e i colori che li rivestono e circondano, vivono nella melodia o nell'armonia, nella prosa o nel verso che li ha evocati e che forse essi suscitarono.

Per raggiungere tale unità di risultato è indispensabile una profonda comprensione reciproca fra gli elementi creativi chiamati a dar vita all'opera comune, comprensione che non può nascere soltanto per la necessità di attuare insieme tale opera ma che esiste in virtù del continuo contatto, dei contrasti fecondi, dell'influenza che l'artefice d'un'arte ha sul maestro dell'arte sorella. Ogni artista suscettibile di creare un'opera d'arte deve portare in sé il germe della comprensione profonda di tutte le arti, poiché le stesse leggi di ritmo e d'armonia dominano in tutte. La forza di unità del teatro russo è in ciò. Esso è animato da uomini che vogliono comprendersi profondamente. Ho sentito un coreografo parlare dell'opera di Michelangelo come pochi scultori o pittori ne avrebbero parlato e rivelare in essa elementi nuovi ch'io non avevo notato.

Se analizziamo una « messa in scena » russa ci è sempre difficile stabilire dove cominci e dove finisca l'opera del pittore, del direttore d'orchestra, del maestro di scena, del coreografo, dell'attore. Tutti vivono nell'atmosfera speciale creata dal consenso e dal contrasto reciproci. L'importanza non è l'imporre o l'obbedire: è l'intendersi. Questa divisa impone una disciplina che nessuna gerarchia può creare. Esempio ben chiaro di tale confluire di esperimenti e concordare di sforzi è il teatro delle arti di Mosca. Questo teatro accolse e diede espressione vitale a tutte le ricerche e le aspirazioni della nuova generazione d'artisti; animato dalla stessa fede e dagli ideali d'altre organizzazioni quali il teatro di Kommissargieskaia, il teatro antico di Meierhold, i quali teatri come pionieri del nuovo verbo non poterono a lungo lottare contro le difficoltà finanziarie. Il teatro delle arti accolse tutto ciò che di significativo questi organi avevano espresso e come un grande cuore irradiò di linfa vitale l'arte del teatro in Russia.

In generale quando si parla del teatro delle arti di Mosca, il pensiero ricorre alle scene di carattere realistico. Questo è forse giustificato dal fatto che le opere che destano più vivo interesse in occidente fra il repertorio di quel teatro sono quelle che richiedono tale forma espressiva. Cito per esempio *Il Revisore* di Gogol, *La morte di Pasukin* di Saltikoff, *I bassi fondi* ecc. però se volgiamo ricordare *L'uccello bleu* di Maeterlink *Per Gynt* di Andreieff ed altre opere ancora ci accorgiamo che siamo assai lontani da una professione di fede così detta realistica. Del resto sulle parole, sarebbe bene, una volta tanto, intendersi. Che cosa è realismo in arte? Ogni opera d'arte per

essere tale deve possedere un ritmo, una legge, presuppone una scelta ed un equilibrio fra gli elementi colti nel mondo reale o verosimile che la compongono e che costituiscono il suo scheletro. La differenza fra opera d'arte cosiddetta realistica ed ogni altra degna del nome di opera d'arte sta, io credo, nella maggiore o minore evidenza di questa ossatura – fondata sul reale – e che è essenziale. Se accettiamo la necessità della scelta che valore ha mai la parola « realismo »? Se l'opera riproduce elementi reali senza scelta, senza leggi di ritmo, dove se ne va l'arte? Dunque il teatro delle arti si limitò ad esprimere in veste, diremo così, « realistica » le opere che erano state pensate dall'autore in quella stessa forma. Ma ciò fece col buon gusto e col senso della misura, con la perfezione che solo i veri artisti possiedono.

Parlando d'arte scenografica e di arte del costume non potrei dire che le affermazioni più caratteristiche dell'arte decorativa teatrale russa appartengano a questo teatro, tuttavia un'influenza non trascurabile quantunque poco appariscente, esso ha pur avuto sugli artisti russi. È in questo laboratorio certamente che essi appresero l'importanza drammatica che può raggiungere un elemento architettonico, una pietra, una nuvola. Le ricerche minuziose che qua si fecero per raggiungere la verità storica nel costume insegnarono che esiste una verità rappresentativa teatrale ben più profonda della realtà storica: l'espressione.

Per ciò che concerne l'arte decorativa teatrale una grande sorgente di nuovi esperimenti fu data dal teatro antico « Starinnis teater » diretto da Meierhold. La necessità ed il desiderio di riprodurre gli antichi capolavori a cominciare dalle forme del « Mistero » fino alle fiabe e ai trucchi della Commedia dell'arte, da Plauto agli spagnoli, da Caldas a Carlo Gozzi, costrinsero gli artisti a studi che non potevano non essere fonte di preziose scoperte. Poiché è innegabile che l'abitudine a conoscere e a interpretare convenzioni artistiche varie e lontane dona gli artisti di una grande ricchezza di mezzi espressivi.

Questo è sentito la necessità di chiarire prima di venire a parlare della scenografia e del costume teatrale in Russia, oggetto di questo mio studio.

I primi tentativi di valorizzazione dell'arte della pittura teatrale si devono a Michele Vrubel, pittore e scultore insigne l'opera del quale è pietra miliare nella storia dell'arte russa del XIX secolo.

Alcuni dei tipi che Teodoro Scialiapin ha portato alla conoscenza dei vari pubblici di tutto il mondo sono dovuti in gran parte alla influenza che Michele Vrubel ebbe prima d'altri su quest'ultimo.

Ma il vero grande interesse per tutto ciò che è il teatro fu dimostrato dalla generazione d'artisti che Sergio Draghileff raccolse attorno a sé ed incitò a combattere, uniti, in nome di tutte le arti.

Così sorsero Leone Bakst al fianco di Michele Fokine, coreografo illustre, Alessandro Benois, di antica famiglia francese, che portava fra gli orientali la raffinata cultura degli enciclopedisti, Mstislavo Dobugjnski, Costantino Somoff, Costantino Korovine, Nicola Roerich, Kustodieff e Golovine conosciuto da noi per i bozzetti e costumi dell'opera di Rimsky Korsakoff, la « Pskovitana » data alla Scala.

A costoro recava un tesoro di conoscenze e la tradizione della grande antica scuola nostra un italiano, Oreste Allegri; ed il contributo di questi all'opera dei russi non sarà mai abbastanza apprezzato. Una volta di più, come sempre nei secoli, l'artefice italiano portava in lontani paesi il tesoro della equilibrata millenaria esperienza delle nostre maestranze.

Leone Bakst, pittore raffinato, illustratore prezioso, diede vita assieme a Fokine e a quelle fantasie plastico-cromatiche note in tutto il mondo come « I balli russi ». forse in quest'opera comune i due artisti nella prima foga di comporre, negarono molti valori indistruttibili solo perché li trovarono sepolti sotto la polvere della corrotta tradizione; nell'entusiasmo di portare un alito di vita fra tante cose morte, sdegnarono riconoscere i valori assoluti sacrificando la chiarezza alla voluttà di abbandonarsi all'orgia del colore e del movimento, ma pronunciarono certo una parola viva, e, se era permesso discutere la loro opera, era impossibile rimanerle indifferenti.

Leone Bakst à il merito di avere, si può dire, per primo, compiuta l'opera di rinnovamento dell'arte teatrale, poiché prima di lui non ci furono che tentativi isolati. L'opera di lui se non ci turba per il significato profondo di quel che dice, ci alletta sempre – talora per il lussureggiante fascino dei colori, talvolta per la grazia delle linee e la freschezza del tono.

Non cercheremo mai in Bakst la passione, il dramma, la tragedia. Egli, ci evoca l'oriente, quell'oriente un poco manierato che ci si offre dopo una lettura superficiale delle « Mille e una notte », delizioso, se volete, ma che ignora la profonda saggezza o la passione dell'Iran, ci racconta la Grecia dell'idillio e la grazia della crinolina.

Alessandro Benois à con lui molta affinità, ma vi aggiunge un senso più profondo di non so che malinconia, ci conduce per antichi giardini fra pareti di bossi e di mirti, ci fa rimpiangere le cose belle che non sono più assieme alle fontane tristi di vivere ancora sole. Costantino Somoff porta con sé l'ingenuità perversa del settecento, le damine di porcellana così corrotte ed innocenti....

Ma che armonie nei costumi, che raffinatezze di linea e di modulazioni!

Michele Dobugjnski, ingenuo e tenero come un ricamo di lana delle nostre nonne, è sempre ritmico e delicato.

Costantino Korovine, il più russo di tutti, non l'ò conosciuto personalmente. È forse il meno colto. Ma è quello che corre immediato all'essenza delle cose e perciò il più « veritiero » anche quando si perde nella gioia di dipingere un aspetto come l'à visto lui, anche se per questa gioia dimentica il concetto generale che informa la sua opera. Vive del dramma e considera il colore soltanto come elemento drammatico.

Nicola Roerich sa troppe cose e ne intuisce poche; mi sembra un modesto fiore divenuto pomposo nella serra della cultura, e, nonostante la maestria di cui dà prova sempre, non gli so credere, né posso commuovermi con lui.

Golovine è il meno russo, molto abile assimilatore, meno logico e persuasivo nelle sue deduzioni. Vi è troppa influenza occidentale nella sua opera e non tutta di buona lega, per quanto egli cerchi di nasconderla.

Kustodieff porta al teatro caratteristiche nazionali, una sincerità semplice, una commozione dolce e misurata. Si commuove solo alle vicende, alla vita del medio ceto russo di cinquant'anni fa; tutto il teatro di Ostrovsky coi suoi mercanti dispotici e buoni, incolti e sottili, calcolatori ed entusiasti, vive e palpita nell'opera di lui.

Fin qui ò parlato degli artisti della prima pleiade, il nome dei quali più spesso s'incontra sui cartelloni degli spettacoli russi. Potrei citare altri pittori russi di qualche valore che lavorarono per il teatro. Però mi par bene non soffermarmi che su coloro che portarono al teatro un contributo continuativo. Dopo aver reso il debito omaggio a questi artisti che col loro amore richiamarono alla vita un'arte che era caduta al disotto del « mestiere » e nella quale la tradizione era divenuta corruzione, parlerò della schiera dei giovani che su l'orme loro portarono sulla scena tutti i problemi, tutte le espressioni ed anche, se si vuole, gli errori della pittura moderna.

Il nuovo verbo della pittura del XIX secolo, dai primi impressionisti fino ai cubisti Manet, Gauguin, Matisse, Picasso insieme a tutto ciò che poteva scoprire il rinato amore per l'arte popolare, fonte inesauribile di lirica nazionale, tutto fu gettato nell'agone.

I nomi più noti Natalia Gonciarova, Sergio Soudeikine, Anisfeld, Sapunof, Paolo Kusnetzoff, Stelletzky, Tatlin, Ester, Jacovleff, Koncialovsky, Maskoff e Malevitch. I tre primi tuttavia meritano speciale attenzione poiché, a differenza di quasi tutti gli altri, i quali, diremo, rivolgono al teatro le loro conoscenze pittoriche, essi ànno innato il senso del teatro. Così nella loro opera tutto è sottomesso al primo valore rappresentativo: la figura umana.

Natali Gonciarova à un intuito assai vivo delle dimensioni, degli spazi liberi al gioco degli attori, delle proporzioni delle parti essenziali della scena rispetto all'attore e al quadro complessivo, tutto ciò sentito e calcolato per convincere suggestivamente lo spettatore. Le tonalità vi sono sempre modulate, semplici per non turbare le linee d'azione e l'espressione delle maschere degli attori; i

costumi di linea precisa, le ornamentazioni accentuano la linea indispensabile al personaggio e la portano chiara e vivente fino agli angoli estremi della sala.

Vorrei che si conoscesse in Italia la « sceneggiatura » del *Ventaglio* di Goldoni, che Natalia Gonciarova à dato al Kammer Teater di Mosca. Altra sua opera degna di attenzione è lo scenario ed il costume per il *Gallo d'oro* di Rimsky Korsakoff.

Qui è ammirevole lo svolgimento dato ai temi popolareschi e la leggerezza quasi improvvisata non contrastante col calcolato equilibrio dell'insieme.

Forse le impressioni più intense che ò ricevuto davanti a creazioni teatrali moderne le devo alle opere di questa signora.

Sergio Soudeikine à un diverso temperamento; l'ossatura delle composizioni di lui ignora una precisa logica, ma conquista per la fantasia per il soffio di vita che egli sa infondere a idee imprevedute e strane. Quest'uomo può prendere come punto di partenza la più bislacca scenetta, che trova dipinta su una scattola di settant'anni fa, il mulino, la cascata col suo bravo cacciatore e il cagnolino e le anitrette e su questo canovaccio disadorno ricamare liriche ingenuie e insieme raffinate. Talvolta mi fa pensare a qualcuno che ve le sballi grosse, ma con tale perfida ingenuità da mettervi in impiccio. Con gamme di grigi ricchissime, raffinate, sì da farvi inghiottire tonalità violente poco persuasive; un po' « bluffeur », sempre interessante, « spirituale ».

Anisfeld à più di tutti contatti ed affinità con Bakst. Forse meno fine, meno architettonico nella concezione scenica, ma più di lui organico e chiaro in ciò che tocca le armonie di colore e invenzione del costume. Apprezzo in lui la chiarezza e la semplicità di proporre un problema e di risolverlo, tanto nello scenario quanto nei costumi. I suoi costumi, quando sia scelta la tonalità, sono sempre ben coordinati all'insieme ed al contrario di Bakst che talvolta abusa di particolari decorativi spesso nocivi alla chiarezza, egli non vuole essere altro che semplice. Un tono, una linea è tutto. E quasi sempre, fa molto bene.

Dovrei parlare d'altri ancora, ma credo di avere tracciato i caratteri più spiccati di alcuni artisti significativi. Rimpiango di non poter aggiungere, più eloquenti di ogni parola, un adeguato corredo di disegni. Riparerò di arte decorativa teatrale moderna e avrò tempo di rimediare a questa mancanza.

1923.04.05.06	Il Convegno	Anno IV n. IV, V,VI		c.p.	Un saggio storico sulla scenografia nell'ultimo ventennio
---------------	-------------	------------------------	--	------	---

La decoration théâtrale par Léon Moussinac, Rieder ed., Paris

Ecco un libro tanto privo di conclusione quanto ricco di insegnamenti. Voglio dire che giunti alla fine di questa rassegna di scuole, tendenze, tentativi, che la scenografia ha visto sorgere negli ultimi venti anni, non si riesce a dare interamente torto a nessuno di coloro che con sincera passione hanno inseguito, per vie diversissime, la bella chimera della rappresentazione scenica, e non si riesce a risolvere con tranquillità se questa, e non altra è la via da battere.

Risultano, invece, chiarissimi certi errori fondamentali, e si rende palese la necessità di certe regole.

Risulta chiaro l'errore di applicare una stessa formula interpretativa a tutte le esecuzioni sceniche, sia essa rivolta al verismo o al simbolismo, o ad altro, come quello di stabilire sulla scena il dominio assoluto di un artista specializzato: pittore, architetto o tappeziere. E dopo aver compiuto questa ideale escursione di vent'anni nel campo dell'arbitrario, si conclude che l'unico esauriente teorizzatore dell'arte scenica fu Gordon Craig, quando asserì che il problema scenografico sarebbe risolto solamente nella identità della concezione fra opera, recitazione e

decorazione; e che, non raggiungendosi questa identità, bisogna cercare di avvicinarla, subordinando in modo assoluto all'opera scritta gli altri elementi della rappresentazione.

Questo è un punto di partenza: ma tanto essenziale, che averne imposto l'accettazione non equivoca vorrebbe dire aver risolto quasi interamente l'arduo problema.

Non pare che nel periodo osservato dal Moussinac questo principio di obbedienza e di umiltà sia stato seguito da nessuno.

Il Moussinac inizia il suo studio all'epoca della lotta mossa dai simbolisti, capeggiati da Paul Fort, al verismo scenico attuato dall'Antoine al Théâtre Libre. La battaglia fu combattuta, con tutto l'impeto di una estrema gioventù, al Théâtre d'Art, fondato da Paul Fort, diciassettenne. Le rappresentazioni avevano luogo quasi sempre nel tumulto; si collocavano dei petardi sotto la poltrona di Sarcey; nelle applicazioni sceniche si dava sfogo a tutti gli eccessi antiveristici, a tutte le orgie del simbolismo; si arrivò a costruire una teoria su la orchestrazione dei profumi, e si videro una sera macchinisti poeti e direttore affannati a spremere dei vaporizzatori, diffondendo nella sala odori pestiferi, e suscitando fra gli astanti una rivolta fronteggiata dagli imperturbabili sinfonisti che continuavano a far stridere i loro strumenti e ad urlare: « Viva il simbolismo, viva Mallarmé! ».

Seguì a questa battaglia di punta l'opera meditata e severa di Lugné Poe al teatro dell'« Œuvre »: e qui veramente si conseguì la vittoria contro l'ubriacatura veristica, determinata dalla introduzione sulla scena di perfezionamenti tecnici che offrivano tutte le possibilità di esattezza rappresentativa; e di qui partirono anche tutte le deviazioni « ad oltranza » che arrivarono fino all'applicazione della maschera ai personaggi.

La scenografia russa, come aveva risentito, al Teatro d'Arte di Mosca, gli influssi veristi propagati da Parigi, raccolse dagli esperimenti dell'« Œuvre » e specialmente dalle scene di Maurice Denis, di Edouard Vuillard, di Paul Vogler, i primi germi della sua meravigliosa fioritura.

Fanno parte a sé, nel fervido movimento che si accentra in Parigi, Gordon Craig e Appia, antagonisti.

Gordon Craig, come abbiamo accennato, è forse il solo teorico della scena veramente logico; nella sua concezione dell'unità inscindibile degli elementi teatrali – opera, dizione, gesto, decorazione – e nella sinfonica attuazione di tali elementi. Egli istituisce il dominio assoluto del Verbo. Appia, invece, e Fuchs che ne seguì i principii, contro la formola del Craig: « si deve giungere alla soppressione dell'attore », oppongono la formola: « l'attore è tutto », dominati come sono dalla loro visione architettonica e nettamente antipittorica, preoccupati di creare un ambiente agli atteggiamenti dell'attore. Alla tendenza introdotta da costoro nella scenografia si deve la conquista di certi dati di solidità e di ampiezza nella concezione, apportatori di eccellenti risultati.

Ed ecco, nel 1909, i balli russi Daghileff, recare alla decorazione scenica un nuovo contributo, diverso da quelli – simbolici e sintetici – fino allora impiegati nella lotta contro il verismo: la suggestione. Opera, questa, principalmente del Bakst, dedicatosi con grande successo alla ricerca di effetti cromatici, e alla introduzione di colori dominati, ripresi con intenzioni sinfoniche nella scena e nei costumi.

L'effetto prodotto dalle attuazioni sceniche dei russi fu grandissimo, e portò conseguenze non sempre plausibili in quanto fu applicato talora inopportuno un sistema adatto a certe produzioni di carattere fantastico, nelle quali l'elemento figurativo poteva predominare.

Al Rouché, che nel 1910 inaugurava a Parigi il « Théâtre des Arts », si deve la più seria ed efficace azione moderatrice contro questa pericolosa tendenza. Il Rouché ebbe il merito grandissimo di vedere e proclamare due principii che minacciavano di venir sommersi dall'ondata di cieco entusiasmo sollevata dalla scenografia russa, e che conservano anche oggi la loro intatta verità: la subordinazione della scena all'opera, e la indipendenza dello scenografo da ogni formola prefissa.

Una schiera di eletti artisti, quali Dresca, Piot, Charles Guérin, d'Espagnat, Desvallières, Segonzac, Albert André, Prinnet, Bonfils, Hermann-Paul, Laprade, Jourdain e primo fra tutti, Dethomas, collaborò a tradurre in atto il programma del Rouché. Ma anche questa mobilissima

impresa era destinata a produrre una deviazione pericolosa, lasciando troppo libero agio ai pittori di esercitare sulla scena un illegittimo predominio.

Il Moussinac iscrive al termine del suo volume il nome di Jacques Copeau, non comprendendolo nel quadro storico da lui esaminato, ma indicandolo come il punto di partenza delle nuove idealità che il travaglio del ventennio scorso avrebbe suscitato e promesse.

E anche per noi, a voler parlare di questo coraggioso innovatore del teatro, comincerebbe un altro discorso.

Dobbiamo ora confessare che, seguendo il Moussinac nella sua scorribanda attraverso le recenti esperienze scenografiche, ci è parso di vagare in un paesaggio di sogno, lontano da noi e malioso come quello delle « Mille e una notte ».

Come è mai possibile, guardandoci intorno, concepire discussioni, tendenze, errori e orgiastiche fantasie quali vide sorgere, fiorire e cadere la scena parigina?

In Italia, i balli russi passarono come labile meteora; qualche isolatissimo tentativo di novità languì fra gli sbadigli di pochi spettatori e il silenzio analfabeta dei critici, la funzione dei quali in fatto di scenografia si esaurisce nelle famose due righe finali dei loro articoli: « Molto decorosa » oppure « bellissima » ovvero « superba la messa in scena; assai ricchi e ammirati i costumi ».

A meno che non si tratti del « Massimo Teatro Italiano », che è, come tutti sanno, il primo teatro del mondo, tale che per decantare le sue ebdomadarie meraviglie non basterebbero tutte le colonne di un giornale.

In questo teatro, per virtù di certi macchinisti tanto colossali e perfetti che neanche in America si sono mai visti, e di certi « maghi » che ne sono gli animatori, si può veder tutto vero, dieci volte più grande del vero. L'uomo solo rimane, miserello, quello che è, perduto con i suoi gesti di pigmeo in un panorama di giganti. In questo teatro abbiamo visto, non è molto, una nave vera, sopra un mare vero, con l'onde che si frangevano con vago fruscio di tela al semicircolare e increspato orizzonte. E, meraviglia delle meraviglie, la nave oscillava al beccheggio, talché allo spettatore, oltre la gioia della mirifica vista, era dato godere, a compimento dello spettacolo, il senso del mal di mare. Anche abbiamo visto il vento nelle foreste: un bravo vento addomesticato e obbediente come leone di serraglio; un vento che muoveva con ben regolata furia alcuni plotoni di rami della folta selva, e squassava, fin quasi a schiantarla, una tenda piantata nel suolo, ma si guardava dall'agitar pure un lembo della veste dei personaggi, cui urgevano ben altre cure. In questo teatro è dato ammirare quotidianamente, qualunque cosa si rappresenti, in qualunque scena si voglia, la inarrivabile rappresentazione delle luci, che riproducono, con una puntualità e una costanza senza esempio, tutte le più sottili gradazioni del paesaggio dall'alba alla sera e, se si dà il caso, dalla sera all'alba. E dopo questo quotidiano « gran rapporto » delle luci, allo spettatore attonito sarà concesso di gustare qualche « numero » isolato: raggio lunare, chiarore diffuso, violetto disperato, giallo arancione, verde smeraldo, rosso di fuoco, lampo di temporale, ecc., ecc.

Ma allora perché confondersi in tante ricerche, se in questi scenari, dove pure circola una bella tradizione conservatrice, si vedono tante meraviglie?

1924.09.10	Comoedia	Anno VI n. XVII		Enrico Cavacchioli	Decorazioni, movimenti e semplificazioni del Teatro Russo
------------	----------	--------------------	--	-----------------------	---

Il problema fondamentale della messa in scena, è quello che certamente appassiona di più il pubblico e gli studiosi del teatro russo. mancando una produzione originale d'arte, che sia l'espressione spirituale del popolo, e ne definisca la sensibilità attuale, i *regisseurs* e i direttori di

teatro si sono preoccupati di supplire a questa mancanza con una disparata ricerca che risolvesse o prospettasse diversamente l'interpretazione delle commedie offerte alla curiosità degli spettatori.

Così, mentre il meccanismo scenico, ha in qualche teatro una capitale importanza di perfezione, e ci fa assistere a delle sorprendenti realizzazioni, ottenute attraverso le suggestioni delle luci, del colore, degli addobbi, delle scene, del mobilio, disposti, proiettati, messi in movimento sui palcoscenici giranti, in altri teatri è stato semplificato fino all'inverosimile, tanto che le rappresentazioni si svolgono a contatto diretto con il pubblico; prima, durante e dopo il principio o la fine degli atti. Vale a dire che, mentre al *Maly* la suggestione viene esercitata ad esempio nella « Lisistrata » di Aristofane, alzando il sipario e facendo poi girare la piattaforma del palcoscenico durante la rappresentazione al *Nuovo Teatro* di Meyerkol, ogni azione incomincia a sipario alzato, ed ogni cambiamento di scena avviene alla presenza del pubblico, che vede in questo modo ridotto ai minimi termini il problema della suggestione teatrale.

Il sipario è stato dunque abolito. Soltanto la sala rimane avvolta nella più completa oscurità. E sul palcoscenico, si proietta un fascio di luce: solo in quell'angolo di scena che interessa con la sua azione, mentre in un altro angolo si muta, contemporaneamente all'azione, la scena sulla quale il raggio del riflettore si sposterà subito dopo.

Con mezzi assolutamente elementari si ottengono in questo modo degli effetti veramente insperati, anche perché la fantasia del pubblico è chiamata direttamente a collaborare col *régisseur* e a riempire tutti quei vuoti che debbono servire a popolare il palcoscenico, dei fantasmi più necessari alla evidenza dell'opera d'arte che si rappresenta.

Al teatro Tairoff, invece, dove la teoria del costruttivismo trova la sua più esatta applicazione, si fanno degli impianti scenici stabili veramente perfetti. Scene fisse in legno e in ferro. Porte che si aprono e si chiudono con autentiche serrature. Ascensori che si alzano e si abbassano contemporaneamente. Piattaforme che si sprofondano e si raccorciano, come se si inguainassero su delle invisibili rotaie. Giuochi di luce coordinati. Meccanismi giranti e praticabili eretti ad altezze impossibili, dai quali si recita anche a sette od otto metri dal livello della scena.

I diversi piani di prospettiva, sui quali una qualunque azione si svolge, sono stati creati non tanto per un capriccio geniale di messa in scena, quanto per una speciale veduta d'arte. Rispondono sempre ad una particolare esigenza del *régisseur*, che si è giovato del suggerimento del pittore dello scultore e del figurinista.

Ecco per esempio le decorazioni della « Fedra » di Racine e della « Salomè » di Oscar Wilde, così come sono state ideate da A. Vesnin, e volute da una delle più celebri pittrici della Russia contemporanea: Alessandra Exter. Exter trionfa in questi giorni alla esposizione russa di Venezia.

Per « Fedra », il Vesnin ha immaginato un curioso interno primitivo il cui carattere classico sembra passato attraverso ad una rimasticatura futurista. Diversi piani fuggenti si alternano e si allineano paralleli e perpendicolari. Delle luci secche taglienti rigide invadono la scena quasi geometricamente. I personaggi appaiono e scompaiono in un modo quasi miracoloso, dietro i triangoli d'ombra o di luce. Per « Salomè », invece, la scena è stata ridotta ad un minimo essenziale. Il pozzo in fondo al quale si reciderà la testa di Giovanni Battista, è in un angolo. Una colonna divide il palcoscenico ed un'altra taglia la scena e la inquadra. Sul fondo giallo oro sono state disegnate strisce bianche e triangoli che interrompono la squallida nudità della scena.

I costumi poi sono di una indavolata modernità e di un movimento addirittura avvenirista. Ecco come Exter li ha immaginati (figure a pag. 5). Veduti nel quadro per il quale sono stati composti danno una curiosa e nuova sensazione dello spettatore.

Provatevi a guardarli in azione, secondo il suggerimento di Vesnin. Non ricordano certo nulla che si riferisca alla nostra sensibilità od alla nostra consuetudine teatrale. Nemmeno come movimento. Perché quello del movimento dei personaggi e delle masse è un altro problema che ha richiesto in Russia altre fatiche ed alti studii speciali. Il gesto individuale ed il mareggiamento delle folle, hanno voluto la collaborazione del pittore, dello scultore, e del figurinista. Hanno resa necessaria l'esperienza di laboratorio, in cui ogni scena è stata fabbricata ed sperimentata in

palcoscenici lillipuziani ma perfetti, in cui ogni personaggio è stato riprodotto in *maquettes* che sono autentiche e piccole opere d'arte, secondo il gesto e l'atteggiamento più espressive che i momenti drammatici capitali determinavano.

Questi piccoli palcoscenici e queste *maquettes* formano il materiale dei musei, che ogni teatro ha messo a fianco ai propri laboratori e che nel caso speciale di Tairoff, per esempio, è collocato vicino alla scuola di recitazione, all'*atelier* per le scene, a quello per i costumi, alla sartoria, etc.

Per l'arte del teatro esiste dunque in Russia una fase preparatoria che da noi conosciamo solamente nelle grandi organizzazioni liriche, come la Scala, il Costanzi od il Regio. La realizzazione dell'opera d'arte drammatica presuppone un rispetto quasi religioso della sua contenuta potenza. Il dramma o la commedia, nascono dalla numerosa collaborazione di tutte le arti: dalla pittura alla musica, dalla danza alla cinematografia, dalla plastica alla decorazione.

Per avere una idea di quello che il gesto può significare nella espressione dell'opera d'arte basta osservare i meravigliosi risultati che Galeizowski, uno dei più discussi coreografi di Mosca, ha ottenuto con la ideazione delle sue danze moderne. Galeizowski e Tarnowskaia, delirio delle platee moscovite, interpretano musiche di Skriabine e i Mettner, a preferenza. E si sono specializzati, inoltre, nella ricostruzione di musiche regionali che dalla Russia alla Spagna hanno trovato facile campo esplicativo nella loro arte squisita.

1924.12	Comoedia	Anno VI n. XXIII- XXIV		Anton Giulio Bragaglia	Avanguardia italiana e teatro russo
---------	----------	------------------------------	--	---------------------------	---

Il volume di Alexander Tairoff: « *Das Entfesselte Theater* » pubblicato da Gustavo Kiepenheuer, a Potsdam, e la esposizione teatrale contenuta nel Padiglione Russo della XIV Esposizione Internazionale di Venezia, possono insieme costituire per F. T. Marinetti e per i modernisti italiani, una soddisfazione certo, ed ora una prova anche da noi tangibile del potere d'influenza concesso all'arte estremista nostrana dalla fortuna all'estero. Quello che la critica da noi si è ostinatamente rifiutata di riconoscere, rappresenta appunto la ragione dell'interesse futurista italiano in Europa.

Mentre i grandi teatri moderni di tutto il mondo, segnano ormai l'esempio dato da Serge Diaghilew che primo ammise nel teatro i futuristi italiani e i cubisti francesi e spagnoli, la critica oggi dedica loro scritti importanti senza le pacchiane ironie dei nostri spiritosi e arciastruti censori. I quali reputano ad essi solo sia dato di osservare la stupidità delle *tournées* di chi riesce da noi a sfruttare la *réclame* futurista, nella perbenagine dell'amico Marinetti; ma non pertanto sanno distinguere il buono dalla zavorra.

In Germania e in Russia la critica invece sa ben distinguere la sostanza dalla mascherata polemica. Le arti dei Sovieti costituiscono la espressione di tal savia esamina e di questo ben sceverato assorbimento. Il famoso Teatro Kamerny non potrebbe esistere oggi, se non avesse trovato le sue basi nel Futurismo italiano. Se nel modo di comporre lo spettacolo e nell'arte comica, Tairoff ricorda la Commedia dell'Arte, nell'allestimento dipende dai futuristi; mentre la sua *interpretazione psicologica cromatica luminosa* dei drammi, non è altro – permettete – che la mia *Luce Psicologica*, realizzata con la compagnia Talli per la prima volta al Teatro Olimpia di Milano, con la « Bella Addormentata » di Rosso di San Secondo, nel 1919, e cioè un anno prima che Achille Ricciardi tentasse il « Teatro del Colore » e quindi alcuni anni prima dei Russi.

Infatti è interpretazione psicologica cromatica luminosa di un poema drammatico, precisamente ciò che io pubblicavo tanti anni fa e da non confondere con il dramma di *colori*

personaggi ideato da Achille Ricciardi e che Trampolini ha rimpasticciato e contraffatto con l'idea dei suoi *attori gas*.

La famosa trovata delle scene costruite – cioè solide e non dipinte in prospettiva – nel modo che abbiamo praticato anche noi negli ultimi anni, e predicato molto tempo prima – come pure il famoso costruttivismo, non stupirà certo, ora, quegli che avesse veduto i « complessi plastici mobili » specie di teatrini plastici astrattisti che Giacomo Balla prima e subito dopo Fortunato Depero con gli allievi stessi del Balla, esposero nelle varie Mostre Futuriste al Corso Umberto e alla Galleria Futurista al Tritone aperta da Giuseppe Sprovieri che si è reso benemerito anche prima di noi in queste iniziative di propaganda delle idee artistiche moderne. Quei modellini di costruzioni plastiche, mobili luminose colorate, fatte di metalli vetro legno e cartone dipinto, erano embrionali e porchette come esecuzione, ma contenevano tutte le idee dei *palcoscenici polidimensionali* care a i futuristi d'oggi ed a quelli russi. Giacomo Balla ha preceduto tutti in queste scoperte. Tairoff conosce bene i Manifesti italiani, e, per quello che riguarda gli ascensori applicati alla scena di *L'uomo che è stato giovedì* egli conosce almeno quanto me i meccanismi greci....

D'altra parte i costumi di carta, usati dal régisseur Waktangoff, con le barbe canute fatte di fazzoletti legati alle orecchie come tante altre curiosità raccontateci dai viaggiatori e dai corrispondenti, sono costumi ben usati, per noi che li vedemmo or sono dieci anni nelle ideazioni di Balla e degli altri per le varie Piedigrotte Futuriste.

Così pure, le scuole teatrali ove si studia la ginnastica, la scherma e perfino l'acrobatica: l'attore che canta, suona, recita, balla, salta e fa l'arte d'ogni sorta d'attor comico, tragico e lirico, non è che l'attore improvvisatore tipo Scaramuccia, il maestro di Molière: Tiberio Fiorilli, napoletano, buono a far tutto con abilità e grazia. Che l'arte dei commedianti all'improvviso sia stata la più perfetta espressione dell'arte comica è moda finalmente comprendere, oltre che promulgare... Tairoff è dunque al corrente anche con le mode. Però noi pure, modestamente, richiamiamo da vari anni l'arte dei nostri antichi, come l'ideale perfezione.

D'altro canto le scene che si muovono durante l'azione mimica sono state ideate per primo da Alberto Bragaglia in una serie di articoli pubblicati nelle Cronache d'attualità (1919) tradotti anche in lingua tedesca. Queste scene dinamiche, applicate anche al Balletto « Il cabaret epilettico » di Martinetti in collaborazione col sottoscritto, stanno ora ispirando anche il Maestro Casavola, dedicatosi a musicare questa azione.

Non dico poi delle idee diverse, modernissime, cui pure accennò Achille Ricciardi nel caos geniale del suo libro sul « Teatro del Colore » e negli « Scritti Teatrali » che usciranno tra poco presso l'editore Godetti di Torino, con una mia prefazione. L'accenno fatto alla Luce Psicologica – sistema di atmosfere colorate a contenuto e servizio suggestivo dello stato d'animo poetico e com'esso mutevole – rappresenta infatti una parte della « szerische Atmosphaere » cercata da Tairoff; ma il gioco Ricciardiano di colori simultanei e interferenti, dati a costituire un dramma parallelo, nel dramma di parole, e ambedue espressivi sincronicamente dei sentimenti poetici, anche questo è contenuto in parte dalle teorie di Alessandro Tairoff. Ma anche questo fu detto dal povero Ricciardi fin dal 1909!

Le teorie dei futuristi, nelle diverse arti, sono nate in Russia per la propaganda fattavi personalmente da Marinetti e per il gigantesco lavoro di penetrazione con carta stampata, durato oltre dieci anni. È ben noto, poi, che i Russi viaggiano molto ed assimilano. Tanto hanno bene assimilato e viaggiato ancora, che, tornati tra noi con cose teatrali di nostro gusto trasformate nella assimilazione, hanno goduto un successo formidabile in tutt'Europa. Sono ora dei veri maestri. E Alessandra Exter è oggi la pittrice teatrale più interessante che ci venga dalla Russia. Io ho veduto una cinquantina dei suoi grandi cartoni a colori. Una parte di questi sono stati esposti a Venezia. Ma Alessandra Exter ci è sempre simpatica e cara come una simpatica e cara cugina. Solo, non ci stupisce. Anche lei è sempre il nostro grande Boccioni, risolto, semplificato, reso pratico: ma Boccioni.

Tanti altri pittori, anche da noi, rifanno Boccioni: lo studiano ed evolvono, confessandosi allievi di quell'eccellente artista e tentando solo di sciogliere alcuni nodi del suo modo di vedere e

di rappresentare, senza darsi l'aria degli inventori estetici. Alessandra Exter ha vissuto molto a Firenze e a Roma. È una donna intelligentissima e possiede, essendo semita, quelle abili virtù di intuito e di sottile comprensione, che ci fanno stimare tanti artisti della sua razza. Tairoff è quegli che per primo le concesse di realizzare le sue ideazioni. Questo régisseur possiede, del resto, il Ferdinandoff, di cui conosco alcuni elegantissimi costumi futuristi per « Adriana Lecouvreur »; lo Jakuloff autore di quelli pure graziosissimi di « Giroflè, Giroflà » e Alessandro Wesnin, che è, come gli altri, un fratello spirituale dei Panneggi, Giannattasio, Marchi, Paladini, Fornari ecc.

Noi del Teatro degli Indipendenti, da tredici anni scriviamo, parliamo e soprattutto realizziamo queste tendenze partite dal nostro stesso gruppo, che senza paura sostiene il Futurismo di Martinetti.

È fin dal 1916 che io cerco di portare lo spirito nuovo, tentandolo perfino al Cinema. Il Futurismo era nato appena tre anni prima. I films di Lucio d'Ambra che sei anni dopo parvero genialmente novatori – (il « Dottor Calligaris », film tedesco, si deve ancora proiettare, in Italia!) – erano ancora *in mente dei*. Lucio d'Ambra neanche ci pensava al cinematografo; ma se ne accorse in tempo per far contratti d'oro. Eran tempi favolosi davvero!

In quegli anni, sembra un secolo, il direttore di questo periodico, Umberto Fracchia, dirigeva l'unica bella rivista cinematografica pubblicata in Italia: « La penombra », e mi invitò a scrivere un articolo appunto sull'ideale « *Arcoscenico del mio cinematografo* ». però il mio amico comm. Emilio de Medio, mecenate in letteratura e cinematografo di alcune giovani personalità d'oggi, fu fortunato al punto di riprendere perfino il capitale rischiato... Un lattivendolo divenuto « monopolista » di films, ricordo ancora che mi guardò come fossi davvero matto poi che gli ebbi mostrato un film a bianco nero, realizzante alcune delle più facili ideologie pubblicate dai nostri giovanili proclami.

Fatto è che in queste origini sceniche estremiste, noi ritroviamo quelle della rivoluzione sovietistica, che è semplicemente la nostra rivolta di ragazzi. In quegli anni (1916) venivano a farmi visita allo stabilimento cinematografico, Serge de Diaghilew, Leonida Massine, Pablo Picasso e gli altri del Costanzi, che preparavano il primo trionfo romano dei Balletti Russi ai quali collaborarono Giacomo Balla, Fortunato Depero, Carlo Socrate ed altri italiani. In quegli stessi anni il conte Clavel collaborava con Fortunato Depero, per i nuovissimi Balli Plastici dati da questi al Teatro dei Piccoli, con musiche di Casella, Pratella, Malipiero, Respighi e Stravinsky. Leon Bakst era già grande e famoso, ma capiva che la strada era questa e trattava fin d'allora col mio amico Emidio de Medio, per realizzare con me un film d'avanguardia. I pittori di Diaghilew frequentavano i futuristi nostri: i suoi ballerini acquistavano i quadri di Boccioni e di Carrà. Le idee dei futuristi trovavano da influenzare in essi delle fantasia vergini, libere da vincoli sentimentali tradizionali. Le scenografie dei pittori russi francesi e spagnoli di Diaghilew, sono lì ancora a testimoniare, nelle *brochures* che conserviamo, la influenza portata fin da allora dalla pittura futurista italiana.

Negli anni successivi noi veniamo venire anche da Berlino a da Mosca, i risultati della propaganda marinettiana.

Se si volesse dare appena una occhiata da Belgrado, ov'è il Movimento « Zenit » che è un derivato futurista, ad Helsingfors ove si agita un movimento « costruttivista » che fonde alcune idee estetiche futuriste con altre derivate da altrove: da Cracovia dove le rivista « Zwrotnica » accentra i futuristi polacchi, ad Anversa ove « Het Overziet » raccoglie quelli fiamminghi; da Berlino ove attorno a « Der Sturm » di Walden fioriscono le tante scuole tedesche derivate dal futurismo, a Bucarest, dove M. Janco pubblica « Contimpuranul » che è l'organo dei futuristi romeni; da Lione dove Malespine dà « Manometre » a Vienna ov'è L. Kassac che pubblica la rivista « Ma », in tutta l'Europa si verifica il fenomeno della influenza futurista che ora osserviamo per il teatro russo.

Ognuna di queste scuole ha assunto un nome di invenzione propria e differisce i particolari delle ideologie, da quelle dei futuristi, tanto, si capisce, per giustificare il proprio « ismo » e la propria bandiera.

Ma a chi sia informato veramente di queste complicate teoriche, non è difficile districar le matasse e ritrovar le fonti. È tale il caso di Tairoff sebbene questi sia stato un allievo di Meyerkold modernista a sua volta, ed a tempo insospetto.

Ad un critico paziente non sarebbe dunque difficile, coi confronti fotografici, ritrovar perfino le origini delle figure e delle architetture dei russi. Fonti del resto che non darebbero altro che la storia delle origini al loro stile, senza certo costituire plagi di sorta. La genialità dei maestri di scena russi è nota, ammirata e riconosciuta. È soltanto ero che, come è avvenuto per secoli e secoli, ancora una volta l'arte italiana ha fatto scuola in tutto il mondo: ha avuto fascino per genti straniere, nelle nazioni più lontane. Fenomeno normale. Oggi dove i modernisti italiani non vengono chiamati, vengono almeno imitati. Se il Teatro « Art et Action » di Parigi – l'unico francese di vera avanguardia – chiama Martinetti e i futuristi, se lo « Svandovo » di Praga fa lo stesso, gli uomini di Stato russi addetti alle Arti considerano come personalità dominanti sull'orizzonte artistico italiano, soltanto i nomi più noti di noi modernisti. Per i russi il primo uomo della nazione italiana è Martinetti. Nella politica è Mussolini: ma la politica non c'entra in questo discorso. L'arte in Russia è considerata sublime e divina come presso i greci. Chi fa l'arte in modo eccezionale, è considerato superiore agli altri uomini: è quasi un semidio come nella Grecia antica. Un famoso cantante russo, che trionfa ancora, ha potuto nella sua vita uccidere tre persone – in tre fatti diversi avvenuti durante il regno dell'ultimo Zar – senza essere neanche arrestato. Questo in Italia fu possibile solo ai tempi di Roma papale, tempi grandi e lontani dai nostri che invece tengono l'arte negletta!

Tornando ai costumi di Alessandra Exter vogliamo mostrare ad esempio e per mera curiosità, anche due costumi ideati dai pittori futuristi Ivo Panneggi e Vinicio Paladini circa tre anni or sono, per alcune feste date da me qui a Roma, prima ancora che fondassi il Teatro degli Indipendenti. Da essi il lettore può rilevare quanta parentela corra tra gli italiani e i russi in questa arte di Stato sovietista. Ma, per finire, osserviamo ancora la famosa scenografia plastica. È nel 1923 che le realizzazioni estremisticamente più complete e raggiunte, sono state date dagli artisti russi, con l'abolizione della scena dipinta. Ma la realizzazione del concetto della scena costruita veniva data nel mio Teatro degli Indipendenti fin dal gennaio di quello stesso anno.

Noi non abbiamo mai esposto scene dipinte, ma sempre costruite fin dal primo spettacolo che portava « L'uomo dal fiore in bocca » di Pirandello, con case e oggetti volumetrici. Ci sia concesso dunque di rilevare come anche questa capitale istituzione russa, mentre deriva da principi dei modernisti nostri è stata da noi stessi realizzata in pieno. Essa per i suoi rapporti con l'attore, vuole rappresentare la più sostanziale riforma scenica portata dal Teatro Kamerny.

1926.05.04	Le Scimmie e lo Specchio	Anno IV n. 4			
------------	--------------------------	-----------------	--	--	--

Alla Mostra d'arte teatrale di New York è stata invitata anche l'U.R.S.S., che già aveva rivelato i suoi ultimi e migliori ritrovati alla Mostra di Parigi. Pare che gli attori e i *regisseurs* russi si siano proposti, questa volta, di stupire il Nuovo Mondo; e la sicura baldanza con cui si apprestano ai confronti con ogni paese, traspare da un solenne proclama a stampa, in cinque lingue, ove gli artisti moscoviti vi vantano, tra l'altro, d'aver ricostruito l'affondamento della Lusitania con tanta verosimiglianza, che « cinque persone sonno svenute, per l'effetto, in una sera ».

1926.06.20	Comoedia	Anno VIII n. VI		Vladimiro Lidin	Teatro bolscevico. Lettera da Mosca
------------	----------	--------------------	--	-----------------	--

La stagione teatrale svoltasi a Mosca nell'anno 1925-1926 non si può dire che abbia avuto un esito troppo brillante, al contrario della stagione precedente, in cui si diedero spettacoli che provarono il progresso rapidissimo del teatro russo. Ma la stagione corrente viceversa non è contrassegnata da nessun passo in avanti della coltura teatrale.

Però bisogna riconoscere che proprio in questo anno si è delineato l'allontanamento dal metodo costruttivo della messa in scena e dalla teatralità condizionale. L'attore è emerso nuovamente e ha predominato su tutte le ricerche di messinscena, le quali ancora un anno fa tentavano di respingere al secondo piano l'individualità dell'attore.

In questo senso, due attori hanno sottolineato con la loro forza eccezionale questo ritorno del teatro all'attore. E precisamente questi attori sono stati il Cekoff (nipote del grande scrittore) e il Moskvin.

Io non so se sia già stato proiettato il film *Il piccolo impiegato dello Stato* (« Kollegski Registrator »), riduzione di una novella di Pusckin, il protagonista del quale è il Moskvin. Questo film ha commosso lo spettatore russo, come commuove attualmente lo spettatore tedesco. Sullo sfondo della Russia dei tempi della schiavitù della gleba con tutte le sue grandi ingiustizie sociali, Moskvin ha saputo creare una figura di uomo umile ed offeso da tutti con un grandioso rilievo ed ha fatto sentire tutta la profondità dell'anima russa.

Chi ha visto questo film non lo dimenticherà mai più.

Seconda creazione di questo grandissimo attore nella stagione presente è la parte del capomastro Chlinoff nella commedia di Ostrovski *Il cuore ardente*, che è stata messa in scena dal famoso « Primo teatro d'arte ». L'attore ha trovato per la figura del capomastro ubriaco dei toni così pieni di vita e così evidenti, che possono ritenersi il massimo dell'espressione classica. Questa messa in scena, molto semplice nel senso del disegno del *régisseur*, benché sia fatta dal celebre Stanislavsky, deve essere considerata come l'avvenimento più importante della stagione corrente: essa è tutta basata sulla recitazione degli attori, appartenenti al magnifico complesso del vecchio « Teatro d'arte ». questa messa in scena ha segnato in modo più completo il ritorno del teatro moderno sulla vecchia strada – certamente l'unica giusta – cioè la strada dell'attore.

Un'altra messa in scena del « Primo teatro d'arte » è invece meno riuscita. Si tratta di una tragedia di Treneff: *Ai tempi di Pugacioff*: Pugacioff, com'è noto, è un avventuriero cosacco del secolo XVIII, che sotto il nome dell'imperatore Pietro III, incitò i contadini alla rivolta contro Caterina la Grande e contro i nobili. La figura di Pugacioff, condottiero dei contadini e profeta della rivoluzione russa, si è presentata alquanto meschina sul palcoscenico. Il teatro l'ha mostrato non come un condottiero dei rivoltosi, ma come una marionetta, creata dal popolo, il quale voleva ad ogni costo avere un « re giusto e uscito dal popolo ». bisogna dire che la parte di Pugacioff, di grande difficoltà e responsabilità, è stata recitata magistralmente dall'attore Leonidoff, che sostituì per l'occasione il Moskvin, il quale non era riuscito a trarre gran che dalla figura di quel personaggio.

Il « Secondo teatro d'arte » ha poi inscenato due novità. La prima, *Pietroburgo*, è la riduzione del romanzo di Andrea Bieli (Bianco). Privata d'unità d'azione teatrale, composta a frammenti, non riuscì ad entusiasmare il pubblico. La figura centrale del lavoro è un ministro dello Zar, che rammenta ed ha tratti comuni col famoso procuratore del Sinodo (Supremo Consiglio della Chiesa) Pobedonoszev – una delle più significative e tristi figure della reazione russa. Questo personaggio agisce sullo sfondo della mistica e cupa Pietroburgo alla vigilia della rivoluzione del 1905. Ma l'interesse dello spettacolo non consiste nel soggetto, ma nella grandiosa interpretazione di Cekoff. L'attore scolpisce una indimenticabile figura del burocrate russo, padrone della fortuna dei Russi e una delle prime vittime della rivoluzione maturante. Si può dire che unicamente per la sua recitazione il dramma ha ottenuto un cospicuo successo.

La seconda novità, *Anno 1825*, è stata ispirata dalla commemorazione centenaria dei « decembristi » (così furono chiamati coloro che parteciparono alla rivolta militare contro lo zar

Nicola I nel dicembre 1825). A dir il vero, il dramma non è molto originale e la sua esecuzione mette solamente in evidenza ancora una volta il magnifico assieme della compagnia.

Anche il famoso teatro Kamerny ci ha dato poche gioie quest'anno. La rivista politica *Kikirol* aveva poco spirito. L'ultima novità di questo teatro, *Rosita* (riduzione per le scene del celebre film di Mary Pickford, noto anche in Italia), è stata messa in scena con molta fantasia, ma non era in sostanza che una cosa vuota.

Però il direttore del teatro Tairoff ha presentato al pubblico una commedia dello scrittore americano O. Neill, *La scimmia*, con una messa in scena sfolgorante. Le scene che rappresentano la vita di un transatlantico dalla stiva al ponte, quelle che rappresentano la vita americana d'oggi si alternano con fulminea sveltezza e rendono lo spettacolo interessante, malgrado la mancanza di un attore forte.

Il teatro di Meyerhold ha diviso col « Primo teatro d'arte » il più grande successo della stagione con la messa in scena del dramma *Urli Cina*. Il lavoro, scritto dal giovane poeta Tretiakoff, ha per fulcro l'uccisione di uno straniero in Cina. L'accusa dell'assassinio, per quanto vaga, ricade su parecchi barcaioli, che vengono di conseguenza condannati a morte. Il lavoro tende a rappresentare artisticamente la tragedia della Cina attuale, ma più che un dramma, potrebbe essere meglio classificato come uno scenario per film. Il teatro di Meyerhold ha dato allo spettacolo una cornice interessantissima. Basti dire che il secondo e terzo piano del palcoscenico erano trasformati in una distesa d'acqua autentica con barche e una corazzata inglese, scintillante fin nelle gole dei suoi cannoni. Il proscenio rappresentava la strada del porto. Le canzoni, le scene della vita del porto furono eseguite con perfetta fedeltà etnografica. Dinanzi allo spettatore sfilavano figure di facchini, barcaioli, turisti ed ufficiali, riprodotte con metodi naturalistici e che facevano grande impressione, rinforzata dalla musica piena di angoscia. Il naturalismo dello spettacolo era molto smorzato dal ritmo dell'azione, e tutto lo spettacolo, pur non aprendo orizzonti nuovi, era molto commovente e aveva grande forza di suggestione immediata sullo spettatore.

Il « Piccolo teatro dello Stato » ha dato qualche messa in scena di scarso interesse, una delle quali fu la riduzione del romanzo di Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, dove creò la figura di Quasimodo, l'ottimo attore Stepan Kusnezoff.

L'ondata delle commedie pseudo storiche sulla vita di Corte, che furoreggiavano l'anno scorso, è molto diminuita per fortuna. Non c'è più interesse per questa produzione, in cui c'era più pornografia che storia. Alessio Tolstoj, che l'anno scorso ha avuto un grande successo finanziario con *La congiura dell'Imperatrice*, quest'anno ha presentato la commedia *Asef* il cui protagonista è un famoso agente provocatore e rivoluzionario insieme. Il dramma non ha avuto successo e il teatro « Commedia » che l'ha messo in scena ha dovuto accontentarsi del repertorio straniero, riportando un bel successo con *I mercanti di gloria*, di Pagnol e Nivoix.

Bisogna ricordare ancora parecchie produzioni teatrali, che hanno trattato i problemi più vivi della vita odierna della Russia. Si può citare la commedia del giovane commediografo Romascioff *Verso l'alba*, messa in scena dal « Teatro della Rivoluzione »; la commedia di Paolo Nisovai *Sulla terra* al « Quarto studio del teatro d'arte » e la *Raffica* di Bill, al « Teatro delle Corporazioni professionali ».

Per completare il nostro cenno bisogna pure segnalare il successo avuto dal « Teatro della Satira », che con spirito caustico ha messo in rilievo tutto il ridicolo esistente nelle nuove forme della vita russa.

Ecco come si è svolta la stagione 1925-26. Più importante e più significativo è il fatto che due teatri di tendenza diametralmente opposta come il « Primo teatro d'arte » e quello di Meyerhold, hanno dato delle messe in scena molto simili, e hanno veramente conquistato il pubblico odierno, non certo di facile contentatura.

Il pubblico applaude e ride ascoltando *Il cuore ardente* di Ostrovsky, e in pari tempo vive le fasi dello spettacolo naturalistico di Meyerhold. Direttori diversi, come Stanislavsky e Meyerhold, si sono finalmente incontrati.

Quest'anno furono pure festeggiati molti attori che sono stati nominati « attori del popolo della Repubblica » (suprema onorificenza). Fra questi il Moskvina e il celebre tragico Paolo Orloff, primo maestro e compagno di Tatiana Pavlova. (trad. di Giacomo Lwow)

1927.07.20	Comoedia	Anno IX n. VII		Carlo Felice	A.	Alla terza biennale d'arte decorativa. Teatro Russo e Spagnolo
------------	----------	-------------------	--	--------------	----	---

Le due nazioni che compaiono quest'anno per la prima volta alla mostra di Monza, la Spagna e la Russia, han voluto dare un'idea al nostro pubblico anche delle loro messinscena. E son le sole che si siano rammentate della scenografia. La Spagna si fa avanti con l'unico teatro d'arte che ha, quello de Eslava a Madrid; i russi, scegliendo tra quelli più progrediti e dotati di Mosca e di Leningrado soltanto, ne sfoggiano una decina, dal Grande Teatro Accademico, al Teatro Ebraico, al Teatro Infantile.

Il Teatro de Eslava, regno di Catalina Barena, *encantadora*, è un organismo d'eccezione che si regge per la decisa volontà d'un entusiasta, Gregorio Martinez Sierra, detto il Lugué-Pöe madrilenò. E si vale, volta a volta, dell'opera di tre scenografi, per la Spagna, eccezionali: Manuel Fontanals, Rafael Barradas e Sigfrido Bürmann.

Il Fontanals è abbastanza conosciuto anche in Italia e specialmente a Milano per aver diretto anni sono, per qualche tempo, gli allestimenti del teatrino del « Convegno ». È un artista di aristocratico sentire, un poco ironico, alquanto letterario, talvolta garbatamente lezioso. Ha più, in fondo, del parigino raffinato e cerebrale che non dello spagnolo. Bürmann è un fastoso romantico tedesco, discepolo e seguace convinto di Reinhardt; e Barradas sta bene fra i due colleghi per la sottile arguzia e l'equilibrio del temperamento. Consumato, attento, accorto com'è, si compiace d'apparire ingenuo, istintivo, immediato, talvolta addirittura fanciullesco.

L'ingegno di tutti è tre è rivolto a raggiungere sulla scena o delicati o vivaci o bizzarri effetti pittorici; a comporre sul palcoscenico il bel quadro, talora minutamente realistico, talora fantasioso, irreal, fiabesco, mediante studiati accordi o contrasti di luci e di colori. Sul palcoscenico di Martinez Sierra cantano su tutti i toni prevalentemente il rosso, l'azzurro, il verde: i tre colori, in teatro, suggestivi per eccellenza; e le luci artificialmente filtrate e smorzate, accortamente svarianti vi hanno una parte di primissimo ordine.

Noi italiani, che pure non siamo di certo all'avanguardia, conosciamo ormai bene, e non da ieri soltanto, codesto genere di scenografia. Ma non sarebbe il caso di insistere nel dire che i modelli e i bozzetti di Fontanals, di Bürmann, di Barrados non ci rivelano, alla fine, proprio nulla di nuovo, dal momento che gli spagnoli, più che compiacersi con modestia e discrezione di questo loro teatro, controllato con amore da uomini d'esperienza e di gusto, non fanno. Non pretendono di dettar legge né d'insegnare qualcosa: né a noi né ad altri.

I russi, invece, che pure, in generale, sono tutt'altro che inclini all'infatuazione di sé e che riconoscono volentieri e senza reticenze di dovere all'Occidente, in fatto d'arte e di coltura, tutto quello che gli devono, per quel che riguarda il teatro non transigono, coscienti come sono d'aver, del teatro, una concezione più profonda, più completa, più grandiosa di qualunque altro popolo d'Europa e del mondo. Abram Efross, interprete fedele della generale persuasione, non si perita di scrivere molto francamente su per giù a questo modo: il teatro dell'Europa occidentale di questi ultimi vent'anni non è stato che un teatro a lettere minuscole, il teatro dei dettagli, dei vari elementi staccati; il teatro del grande attore X o dell'ingegnoso *régisseur* Y, di questo commediografo o di quel teorico. Il teatro occidentale moderno non ha più misteri per nessuno: può essere tutto quanto analizzato, smembrato. Tutti i suoi elementi possono essere facilmente isolati. Il teatro in Italia: un attore eccellente, aggiungiamo noi, comparse indisciplinate e mal dirette, niente *régisseur*, niente

spettacolo; drammaturgia mezzo teatrale e mezzo libresca. Il teatro in Germania: un attore mediocre, una compagnia ben affiatata e disciplinata, un *régisseur* zelante, spettacolo al di sopra della media, drammaturgia poco teatrale ma profonda. Il teatro in Francia: un attore brillante, comparse ben addestrate ma indisciplinate, un *régisseur* accorto ma debole, spettacolo decadente, drammaturgia teatrale ma poco profonda. Il teatro inglese non è altro che un *régisseur* intelligente o sciocco e un pubblico sempre baccellone. Il teatro americano non è se non un impresario. Per contro il teatro russo è il teatro tutto a lettere maiuscole. È l'organismo vivente della scena. L'Europa non è arrivata alla concezione del cosiddetto « insieme », non ha altra mira che non sia quella di fondere le varie parti incoerenti dello spettacolo, tentando d'attenuarne le naturali discordanze. Il teatro russo invece non è basato sul criterio dell'insieme, ma sul principio dell'unità...

Ora non è certo a Monza, nella sala del teatro dell'U. R. S. S., che si può vedere con quali mezzi riescano a raggiungere i russi codesta felice unità. Qui non abbiamo sott'occhio che due soli degli elementi discordanti dello spettacolo: lo scenario, anzi il modello minuscolo dello scenario, e i piatti e sommari figurini per i costumi. Mostreremmo di non aver inteso il discorso di Abram Efross se tentassimo di giudicarli così staccati, a sé e per sé stanti. Arrischieremmo di scambiare per giochetti bizzarri i duri, nudi schematici lineari di Meyerhold, i sintetismi di Altmau, le combinazioni grottesche di Rabinovic. Ma due osservazioni si possono fare. Intanto questa: che certi meccanismi, certi congegni, certi dispositivi per rapidi o immediati mutamenti di scena; che le piattaforme girevoli, i palcoscenici multipli dei quali da noi si va ancora parlando come di mirabolanti trovate, sono entrate in Russia nella consuetudine. E poi si nota che l'autentico teatro russo oggi è ormai lontano le mille miglia da quello che noi siamo avvezzi a considerare come l'ultima e più raffinata espressione di modernità. Sui palcoscenici russi non si respira più l'aria dei « balletti ». Diaguileff è considerato in Russia ancora con molto rispetto, ma come un precursore ormai remoto nel tempo. Il « mondo dell'arte » s'è sgretolato nel corso di questi ultimissimi anni. Tutti i decoratori classici dei balletti sono andati spontaneamente appartandosi o sono stati lasciati risolutamente in disparte. Nessun direttore di teatro russo penserebbe oggi di affidare ad uno di loro una qualunque messinscena. Perché in Russia, sul teatro, è definitivamente tramontato il tempo della pittura e della « decorazione ». oggi si parla soltanto d'architettura scenica, di costruzione teatrale, di realizzazione materiale della scena. Il pittore ha ancora sul palcoscenico la sua grande arte, ma ben diversa che in passato. I pittori del « mondo dell'arte » si consideravano padroni dispotici della scena, il teatro era il loro regno, una specie di sala d'esposizione personale. I nuovi pittori teatrali, invece, han da sentirsi come si sentono assolutamente sottomessi alla scena, al servizio del teatro. la loro regola è la misura. « In der Beschränktheit zeigt sich erst der Meister ». codesta massima di Goethe par che sia la loro insegna. I nostri scenografi, se vogliono, se la possono tradurre. E chi vuol capire capisca.

1927.10.20	Comoedia	Anno IX n. X		Wladimiro Lidin	Le nuove strade del teatro russo
------------	----------	-----------------	--	--------------------	--

Il teatro russo continua a vivere la sua vita intensa e profonda. Molte messe in scena hanno destato nel passato anno comico un grande interesse ed hanno provocato vivissime discussioni. Il teatro russo dopo lunghi anni spesi in continue ricerche di forme e di dettagli scenici comincia sempre di più a sintetizzare i modi e il contenuto dello spettacolo. La letteratura drammatica russa corrisponde perfettamente a questo indirizzo del teatro. Gli argomenti che commuovono lo spettatore odierno russo sono gli argomenti della guerra civile, della organizzazione sociale spesso considerate satiricamente e quindi il teatro e la letteratura drammatica tendono sempre di più a sfruttare questi argomenti. Però questo fenomeno non vuol dire che il teatro rifiuti assolutamente le

ricerche formali e molte messe in scena della stagione passata erano splendide nel senso strettamente teatrale.

La messa in scena che ha destato l'interesse più grande e più acuto è senza dubbio quella della nuova commedia di Gogol, *Il Revisore*, fatta dal famoso Mejerhold. L'opinione pubblica si è divisa in due: molti sono entusiasti di questa messa in scena e molti ne sono indignatissimi. Gli ammiratori elevano ai sette cieli il modo veramente nuovo di interpretare la commedia di Gogol; gli avversari gridano che Mejerhold si è permesso di sciupare il testo di Gogol. Bisogna riconoscere che malgrado la realizzazione tutta esteriore della commedia, l'azione, che si svolge su un piano movibile ed è sempre accompagnata dai commenti musicali, fa una forte impressione.

Il rimprovero più giusto fatto al Mejerhold è sempre quello che egli ha trattato il testo di Gogol con una disinvoltura veramente esagerata.

L'altro spettacolo attorno al quale le discussioni furono asprissime è la commedia *I giorni della Famiglia Turbin*, di Bulgakoff, sul palcoscenico del Primo Teatro d'Arte. In questa commedia l'autore rappresenta la vita di una media famiglia russa durante la guerra civile. Un'altra commedia ispirata dalla grande guerra civile e che pure ha avuto un bel successo è la commedia *Liubov Iarovaia*, di Trencheff, messa in scena dal Piccolo Teatro dello Stato. Questo spettacolo è interessante anche tecnicamente. Il Direttore ha saputo sfruttare il palcoscenico girevole ed è riuscito a creare l'impressione d'una azione continua poiché il lavoro è diviso in 40 piccole scene.

Il celebre Stanislavskij ha dato una nuova prova della sua grande arte di Direttore nella messa in scena del *Matrimonio di Figaro*, di Beaumarchais, nel Primo Teatro d'Arte. Questo splendido spettacolo ricco di colori e di gusto è veramente degno della fama di Stanislavskij.

Vorrei sottolineare le messe in scena del Secondo Teatro d'Arte, che ha la fortuna di avere per Primo Attore il grande Cekoff, ma a questo geniale attore come a l non meno meritevole Moskvina, vorrei dedicare articoli speciali. Delle messe in scena fatte quest'anno nel Secondo Teatro d'Arte, il più vivo successo ha coronato la messa in scena del *Processo*, antico dramma di Sukovo-Kobilin. Invece non è piaciuta la messa in scena di *Orestide*, di Eschilo.

Il Teatro Kamerny, sempre sotto la guida del famoso direttore Tairoff, anche in questa stagione ebbe eccellenti successi. Le sue messe in scena: il dramma dello scrittore americano O'Neil, *L'amore sotto gli Olmi*, l'operetta *La Notte e il Giorno* di Lecoq, come pure *Gioflè Gioflà*, messa in scena due anni fa, sono spettacoli raffinati ed eleganti.

Occorrerebbe anche segnalare l'attività dello studio musicale (piccolo teatro sperimentale) della Stanislavskij che ha saputo trovare forme veramente nuove per la messa in scena delle opere: *La fidanzata dello Czar*, di Rimski-Korsakoff, *Eugenio Onieghinn*, di Ciaikovski, *Il matrimonio segreto*, di Cimarosa, e la *Bohème* di Puccini. Lo Stanislavskij nel suo studio fa una forte lotta contro la cosiddetta *tradizione* antica d'opera. I cantanti nello studio di Stanislavskij devono non solo cantare ma recitare come recitano gli attori drammatici.

Nel mondo lirico un bel successo hanno avuto nel Teatro Grande dello Stato, l'opera di Prokofieff *L'amore per tre melarancie* e *Città Kitech*, di Rimski-Korsakoff.

Il Teatro Nazionale Ebraico ha interessato il pubblico con la sua messa in scena di *Trouhadec*, di Jules Romain. La vita teatrale di Mosca è molto complicata. Questa vita non si limita all'attività dei Teatri principali detti più sopra, ma abbraccia l'attività di molti altri teatri come il Teatro Sperimentale d'Opera, il Teatro dei Balli, il Circo Equestre dello Stato, il Music Hall, ecc. Un grande lavoro si svolge nei molti piccolissimi teatrini che educano la nuova generazione degli attori russi. Di questi piccoli teatri si può nominare il Piccolo palcoscenico del Teatro d'Arte, 4° Studio del Teatro d'Arte; lo Studio del Teatro Kamerny, lo Studio del Piccolo Teatro dello Stato. Questi piccoli teatri talvolta offrono degli spettacoli eccezionali e creano pleiadi di giovani direttori artistici.

In questo piccolo quadro non ha parlato dei progetti per il prossimo anno comico; però qualche cosa si può già dire: il Secondo Teatro d'Arte sta preparando la *Morte di Giovanni il Terribile*, di Alessio Tolstoj e la *Presa della Bastiglia*, di Romain Rolland; il primo Teatro d'Arte ha già iniziato le prove dell'*Otello* con un famoso attore, Leonidoff, come protagonista; il Teatro Kamerny

presenterà al pubblico di Mosca *L'Antigone*; non è però *L'Antigone* antica, ma quella moderna di un poeta tedesco, Hasenclever, e *La Maschera e il Volto*, di Luigi Chiarelli.

1927.12.20	Comoedia			Alessandro Bakshy	Dieci anni di un teatro rivoluzionario
------------	----------	--	--	-------------------	--

Il decimo anniversario della Rivoluzione Sovietica ci offre qualche cosa più d'un semplice pretesto, per dare uno sguardo alla posizione post-rivoluzionaria del teatro in Russia.

Da quanto può giudicarsi a distanza, la corrente degli innumerevoli sentimenti ed idee, che la scarica elettrica del 9 novembre 1917 ha sviluppato come un brivido attraverso la vita teatrale Russa, ha ora raggiunto un certo grado d'equilibrio, o perché quei sentimenti hanno perduto alquanto della loro crudezza primitiva, o perché essi hanno potuto affermarsi fra quelli delle vecchie idee che avevano potuto resistere alla primitiva irruzione.

Il ciclo artistico ha avuto modo di completarsi, dal più al meno, e noi possiamo ora dare uno sguardo retrospettivo alla traiettoria che ha dovuto compiere, sulle forze che ne furono i fattori e sulla direzione che esse hanno imposto al teatro.

Il carattere più importante del teatro russo pre-rivoluzionario fu certamente quello di costituire una specie di vivaio, o diremmo quasi, di feudo, della classe borghese. Naturalmente sotto questo aspetto esso ben poco differiva da quello di tutti gli altri paesi.

La differenza non divenne sensibile se non quando, passata la dittatura alle classi lavoratrici, il teatro, fino allora adatto alle alte e medie classi, dovette adattarsi alle esigenze d'un nuovo e ben differente uditorio.

Il cambiamento di condizioni sociali, mise a dura prova tutti gli elementi che costituivano il repertorio pre-rivoluzionario, il metodo di recitazione e di scenografia, la disposizione finanziaria e il sistema amministrativo. Tutto ciò dovette esser riveduto, corretto e spesso ricostruito su basi completamente diverse, a seconda delle nuove esigenze.

L'amministrazione del teatro fu la prima a risentire profondamente del cambiamento imposto dalla rivoluzione. Appena scoppiata questa, tutti gli edifici teatrali vennero dichiarati proprietà nazionale e il lavoro delle compagnie teatrali fu posto sotto il controllo diretto del Governo.

Da allora il teatro non venne più considerato una speculazione commerciale; esso fu invece subito una pubblica istituzione, dapprima ad esclusivo carico dei fondi statali, ed in seguito in gran parte sostenuta dai propri benefici, per quanto sempre sovvenzionata dal Governo. Nei casi d'affitto degli stabili a compagnie private, lo stesso contratto d'affitto fissava i prezzi ridotti pei posti messi a disposizione delle organizzazioni operaie e similari. « Il teatro per i lavoratori » essendo la parola di ordine ufficiale, con tutti i privilegi che da questo principio derivavano, i lavoratori non mancarono naturalmente di approfittarne nella più larga misura, e, specialmente nei primissimi tempi della rivoluzione, formarono, ed in modo quasi esclusivo, l'uditorio teatrale. Questo fatto, com'era prevedibile, fu tale da portare ed imporre un vasto sconvolgimento nelle forme del teatro Russo.

Allorché la rivoluzione aprì i teatri russi alle masse, il nuovo uditorio si trovò in una condizione simile a quella d'un esercito che invade un territorio straniero. Ogni cosa del campo teatrale riusciva loro estraneo. Lo stesso fatto d'assistere ad uno spettacolo da una comoda poltrona era un'esperienza nuova che chiedeva un po' di pratica prima di divenir naturale. Ancor più strano appariva quanto avveniva sulla scena. Il balletto classico, questo prezioso fiore della serra imperiale, per quanto sempre brillante della sua beltà cristallina, parve bizzarro, inintelligibile – come un canto in una lingua straniera, o una rappresentazione di una commedia giapponese per degli occidentali.

L'opera, quantunque più atta a destare il divertimento immediato, parve appartenere ad un altro mondo completamente sconosciuto.

Il dramma apparve qualche cosa d'un po' più comprensibile, per quanto esso pure straordinariamente strano. La vita delle « dame » e dei « gentiluomini » col loro codice d'onore tutto particolare, con la loro morale ed i loro problemi intellettuali, costituiva certamente un eccellente soggetto di studio, ma non era certo in grado di risvegliare gli induriti sentimento del basso popolo che sia sulle « dame » ed i « gentiluomini » quanto sui problemi della vita aveva le proprie opinioni ben fisse nel cervello! C'erano poi anche altri soggetti, d'intreccio e di invenzione, attraenti, ricchi di fantasia, di umorismo, di spirito brillante. Ed erano queste le produzioni destinate al nuovo pubblico proletario, il quale però non sapeva vedere in esse se non la leggerezza d'un mondo che la rivoluzione aveva spazzato via per sempre.

Così fu che il nuovo uditorio proletario, nuovo affatto all'arte teatrale, fece le sue prime esperienze fra le diverse forma del teatro russo. Che un tal pubblico fosse stordito da uno spettacolo che gli era sì poco familiare, è cosa ovvia. Che non vi trovasse soddisfazione né divertimento era pure assai probabile.

I teatri ereditati dal vecchio regime, quali l'Opera Imperiale e il Teatro Drammatico di Pietrogrado e di Mosca, il Teatro d'Arte di Mosca, il Kamerny Theatre, e pochi altri, offrirono a questo nuovo pubblico il loro meglio, quel meglio s'intende, che in simili circostanze si poteva dare.

D'altra parte il Governo, preoccupato di conservare i tesori d'arte del passato, si sforzava di salvare i teatri dalla distruzione, e sia per mezzo di sussidi finanziari che di protezione sotto altra forma, permise loro di continuare a vivere lavorando secondo l'antico programma.

Ma ciò lasciava però sempre insoluto il problema di dare al nuovo pubblico degli spettacoli adatti al suo gusto. Fu allora che tanto la teoria, quanto la pratica tentarono di dare al problema una soluzione secondo la propria natura.

La teoria trovò la sua espressione in due concezioni: quella del teatro per le masse, detta anche talvolta teatro creativo, e quella del teatro costruttivista. Ciascuna di queste due teorie afferma che il proprio programma consiste nel servirsi del teatro proletario come d'un gradino verso lo scopo finale d'un teatro puramente comunista, ed afferma inoltre che il teatro proletario deve assumere verso l'attuale teatro « borghese » un'attitudine puramente e francamente rivoluzionaria.

Però, allorché arriviamo alla definizione di ciò che differenzia il teatro proletario da quello rivoluzionario le due teorie sono ben lungi dal mettersi d'accordo. Il teatro creativo vorrebbe vedere la qualità proletaria nell'abilità del popolo a scrivere e mettere in scena i suoi propri lavori. Ciò preconizzerebbe quindi un teatro nazionalista, non professionista, proletario, o piuttosto rurale-proletario, quanto alla sua composizione, e rivoluzionario per la soppressione dell'organizzazione professionale e commerciale oggi esistente.

La teoria costruttivista invece concepisce il suo proletarismo nella funzione produttiva dell'arte, che mette questa tra le varie altre attività industriali e stabilisce la sua « ragione d'essere » secondo il principio dell' « uso maggiormente efficiente del materiale ».

Essa fissa i suoi scopi nell'attività del popolo sia nel lavoro che nel giuoco, e nella speciale funzione del teatro d'organizzare l'attività con un massimo d'efficienza. La teoria costruttivista trovò il suo principale avversario critico in Vsevolod Meierhold.

Colui che più di ogni altro in Russia aveva contribuito a far assurgere il teatro « estetico » all'altezza raggiunta prima della Rivoluzione. Egli rifiutò d'abbandonare il mondo del teatro, ma in compenso trattò la scena come se altro non fosse che un'officina nella quale usare effetti drammatici.

I varî mezzi da lui usati per raggiungere questo scopo – costruzioni di macchinari, « salopettes » da operai in funzione di costumi, metodi « bio-meccanici » di azione, oggetti « veri » d'ogni genere, non escluso automobili e biciclette percorrenti la scena – sono troppo conosciuti per renderne necessaria una speciale descrizione. Ma bastarono tre anni di attività industriale sulla scena per provare in modo conclusivo allo stesso Meierhold che il « costruttivismo » non dava una

soluzione al problema d'un teatro d'arte proletario-rivoluzionario. la prima cosa che risultò chiaramente provata fu l'assoluta impossibilità di sopprimere sul teatro gli elementi di spettacolo espositivo. Passo passo, la scena, l'azione, la rappresentazione nel tutto ed in ogni sua parte, dovettero esser restaurate nelle loro primitive funzioni, che sono di servire non da officina drammatica, ma ad una vera e propria esposizione drammatica. Meierhold nelle sue ultime creazioni è ritornato l'infaticabile cercatore della più pura forma teatrale.

Il cambiamento consiste forse, bisogna riconoscerlo, nel fatto che le forme non sono più quelle della resuscitata immagine del teatro del vecchio tempo, ma una più robusta e rafforzata struttura d'un modello essenzialmente moderno, animato d'un contenuto, che se non è propriamente proletario-rivoluzionario, è certamente tale da scuotere le masse popolari.

Il movimento futurista-cosrtuttivista-proletario-rivoluzionario, del quale Meierhold fu il perno, e che attrasse a sé tutto quanto di più giovane e di più attivo vanta la scena russa, ha finito per dimostrare nel modo più chiaro la sua inabilità a produrre forme teatrali assolutamente differenti da quelle degli altri paesi. Questo esperimento documentato dall'attività di Meierhold, Forreger, Eisenstein, Radloff, come pure dalle scuole alquanto differenti di Tairoff e Vachtangoff, è d'un inestimabile valore per il teatro moderno. Ma per un « non-borghese » e prettamente proletario teatro, bisognerà senza dubbio aspettare fino a che la Russia abbia avuto il tempo e il modo di sviluppare una « intelligentia » prettamente proletaria.

Ma fino a quel momento a nostro parere una cultura proletaria, e di conseguenza un'arte e un teatro proletari non potranno mai esser altro che un fuoco fatuo.

1927.12.22	L'Ambrosiano			Ramperti	Novità russe
------------	--------------	--	--	----------	--------------

Dai manifesti di Mosca e di Pietrogrado si viene a sapere di novità a getto continuo nei teatri sovietici: tanto che il *Berliner Tageblatt* tende a credere ch'esse vengono ammannite, soprattutto per distrarre l'uditorio dalle novità del teatro politico. D'interessante, in quei programmi, abbiamo scoperto varie riesumazioni dei più importanti autori tragici vissuti intorno allo Shakespeare – da Massinger e Ford a Ben Johnson e Marlowe – e che l'immensa luce dello Shakespeare è purtroppo offuscato, rimanendo però grandissimi: tanto che non sarebbe inopportuno (che ne pensa Alessandro De Stefani?) l'interessamento di qualche buon traduttore di casa nostra.

A proposito di autori moscoviti, un confratello cattolico comprende tra gli autori avvistati dal « Teatro d'Arte », un Carlo Petenski, autore d'un dramma di soggetto naturalmente russo, di cui nulla sappiamo. Ma forse si tratta d'uno di quei drammaturghi rivelati, appunto, dalle annunciazioni recenti, e che sommano a poco meno di un centinaio.

1929.02.15	Comoedia	Anno XI n. II		Luigi Lozowick	La marionette di Alessandra Exter
------------	----------	------------------	--	-------------------	---

Nessuna storia riguardante gli scenari russi moderni è completa se non si considera l'importante contributo che a tale messinscena ha portato Alessandra Exter.

Come molti altri artisti, la Exter si è recata a Parigi per acquistare dapprima una certa conoscenza delle nuove tendenze nell'arte della pittura, e poi sviluppare completamente la propria personalità artistica. Ella conobbe così da vicino la rivoluzione compiuta in questo campo da Ricasso, Matisse, Braque, Léger ed altri ribelli, e partecipò alle loro battaglie estetiche durante l'eroico periodo che va dal 1909 al 1914. Più tardi ella si trasferì in Russia e divenne uno dei principali pionieri dell'arte moderna colà.

Fu appunto nella sua qualità di pioniera e di innovatrice che ella divenne collaboratrice di Tairof nel suo teatro da camera. E la storia degli albori di questo teatro è inseparabilmente connessa col suo nome. Le sue messinscena per *Salomè* (1917) e *Romeo e Giulietta* (1920) furono fra le prime che abolirono dal palcoscenico l'illusionismo realistico, ed introdussero invece le decorazioni plastiche originali a tre dimensioni. I suoi esperimenti sull'architettura e il colore nella scena sono innegabilmente tra i fattori che resero le prime produzioni di Tairof memorabili nella storia di quel teatro. La Exter giunse così a fabbricare le sue marionette (1927) corredate di una ricca esperienza tanto nell'arte della pittura quanto di quella della scenografia.

Il suo nuovo esperimento doveva estendersi su un più vasto campo dei precedenti: perché mentre finora ella aveva dovuto occuparsi solo di due e di tre dimensioni, con le marionette veniva ad aggiungersi l'elemento del moto. Le sue marionette possono perciò essere in certo modo considerate come sculture moventi, o forse, più correttamente, come sculto-pitture kinetiche. L'intenzione è di creare oggetti espressivi e belli e la Exter insiste piuttosto sull'aspetto pittoresco dei suoi pupazzi che sulla verosimiglianza, psicologia e realismo del personaggio. Non che le sue marionette siano completamente astratte, lontane dalla verità: esse la suggeriscono con abilità e in pari tempo sono rese così convenzionali che non lasciano alcun dubbio sullo scopo dell'artista.

Le commedie che la Exter fa recitare alle sue marionette sono semplicissime. Attorno al tema centrale, costituito dalla solita lite fra Punch e Giuditta, una quarantina di bizzarre marionette eseguiscono una commedia carnevalesca, sul genere della Commedia dell'arte con l'aggiunta di uno sfondo moderno come contrasto. Punch e Giuditta hanno cominciato una delle loro eterne questioni. In un momento d'ira, egli scaraventa la moglie in un canale. Incontro fra Colombina e Punch e colpo di fulmine. Partono per New-York. In America Colombina affaccia molte pretese, e per soddisfare la sua mania di gioielli, Punch diventa ladro. Arresto, seguito da fuga. Ad intervalli, intanto, folla multicolore, che si aduna, gesticola, fa chiasso. Il carattere di ogni marionetta è disegnato sommariamente, più suggerito che indicato, ridotto a poche linee essenziali, alcune accentuate, altre attenuate: in tutto troviamo la stessa deformazione che nella pittura cubista. Spesso un pezzo di merletto o di seta o di nastro basta a suggerire il fascino e la morbidezza femminile, mentre una paletta di legno e di metallo suggerisce un carattere maschile.

La Exter, che ebbe tanto successo nella scelta dei colori per i suoi scenari, lavora qui in tono più basso: bianco, nero, azzurro chiaro, avvivati – sebbene non frequentemente – da qualche tocco più brillante. Tutte le membra dei pupazzi sono articolate in modo da farle muovere facilmente in ogni direzione, quando le figure si muovono e mutano posizione, presentano nuove combinazioni di colori, tonde, quadrate, triangolari o in altre forme geometriche che s'incrociano, si intersecano o corrono parallele sempre seguendo un ritorno. L'eliminazione di un intreccio complicato, l'evitare qualunque realismo (non si fanno parlare le marionette) fa sì che tutta l'attenzione rimanga concentrata su ciò che si vede e sulla maniera in cui è trattata la pantomima.

Da questo punto di vista, la Exter può giustamente vantarsi di seguire la miglior tradizione del teatro marionettistico. Nelle sue innumerevoli variazioni secondo i tempi e i luoghi – Cina, India, Giava, America, Italia, Inghilterra, Russia – la marionetta presenta numerosi esempi in cui l'enfasi dell'espressione è mirabilmente accoppiata con un'originalità che ripudia la semplice imitazione. È solo con lo sviluppo delle cognizioni scientifiche e delle invenzioni meccaniche – press'a poco, cioè, dalla metà del secolo XVIII – che la viziosa tendenza verso una verosimiglianza esteriore comincia ad accentuarsi.

Ecco i sistemi per rendere « naturali » i movimenti; ecco abiti che sembrano uscire da qualche sartoria, e poi il colore carnicino, le ricostruzioni secondo gli archivi storici, che aiutano ad avvicinare il più possibile il burattino all'apparenza della vita reale. Ciò che avveniva nella pittura e nel teatro avveniva, sebbene in minor misura anche per le marionette. Il realismo – e più tardi il naturalismo – assorbiva gli artisti, spegnendo ogni originalità di creazione.

La degenerazione dilagò, e il teatro di burattini fu affollato di parate, di battaglie e avvenimenti storici: una specie di museo animato. La reazione contro il realismo e la nascita del

cubismo, espressionismo ed altre scuole moderniste generarono una reazione parallela nel teatro marionettistico, che trovò la sua espressione estrema in Huzard, Depero, Schmid ed altri.

La Exter ha preso la via di mezzo fra l'estremo realismo e l'estrema astrazione. Le sue marionette presentano un interesse umano: ma il pupazzo è riconosciuto come una entità che possiede un suo valore intrinseco abbastanza rilevante per consentire che ad esso si dia una forma sua propria. Craig ha scritto eloquentemente sulla superiorità della marionetta e Tairof è galantemente intervenuto in difesa dell'attore. Stabilendo che attore e marionetta hanno ciascuno una identità definita e per conseguenza non vi è fra di loro antagonismo irreconciliabile (Meierhold e Piscator usano entrambi sullo stesso palcoscenico) si può nondimeno ammettere che, almeno sotto certi riguardi, l'ultimo ha alcuni vantaggi. È un meccanismo che non obbedisce a movimenti fisiologici o psicologici che spesso vengono a mutare i piani elaborati di un direttore di teatro, ma è soggetto al controllo del suo creatore; il fattore della *chance* è ridotto al minimo; ed il suo modo di agire può essere calcolato anticipatamente fin nei più minuti particolari. Così, fra le poche dozzine di burattini della Exter, prevale in qualunque dettaglio un'unità di concezione. Vi è, per esempio, l'effetto dato dalla varietà del materiale (ottone, legno, celluloido, seta, carta, cartapesta) e della vernice (liscia, scabra, lucida, opaca, granulosa), effetto combinato per stimolare il senso tattile e per fare appello ad esso attraverso il senso della vista, in modo da estendere ed arricchire l'esperienza estetica. Questa cura della qualità dei materiali non meno che la deliberata precisione e la forma geometrica delle marionette Exter, le rende inequivocabilmente tipiche dell'epoca nostra, come le migliori marionette di ogni tempo sono state tipiche dell'epoca loro. Il dotto tedesco Flögel ebbe senza dubbio ragione quando pose, come sottotitolo alla sua storia delle marionette questo: *Contributo alla storia del genere umano*.

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. Maierhold 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.

1932.01.06	Il Mattino				Notiziario teatrale
------------	------------	--	--	--	---------------------

O'Neill e il teatro europeo – il celebre drammaturgo americano Eugenio O'Neill ha dichiarato a un redattore del « New York Times », che, durante il suo soggiorno in Europa, ha dovuto constatare la decadenza, anzi, la morte del teatro in Francia e in Inghilterra. In Germania è completamente asservito ai *régisseurs* e alla loro abilità tecnica. Solo in Russia il teatro è in pieno rinascimento, perché non oppresso dalla tradizione, non soffocato dal commercialismo.

1932.02	Scenario	Anno I n. I		Ettore Lo Gatto	Corriere russo
---------	----------	----------------	--	--------------------	----------------

Mosca, gennaio.

A caratterizzare il bilancio del 1931 nel campo del teatro ci serve ottimamente il titolo che un critico ha creduto opportuno di adoperare a proposito dell'ultimo dramma di V. Viscnjèvskij *La lotta finale*, e cioè: *La sconfitta di Viscnjèvskij e la vittoria di Mejerhold*. Anche quest'anno, anzi più che mai quest'anno, la vittoria è stata della messinscena sul repertorio. Vittoria non assoluta; perché anche a proposito della messinscena di alcuni lavori nuovi ci sarebbe parecchio da ridire, e in alcuni dei lavori rappresentati si trovano elementi artistici, senza dei quali la stessa messinscena non sarebbe stata possibile. Ma vittoria certamente importante, se si tien conto delle enormi speranze riposte ufficialmente nell'U.R.S.S. nel valore della propaganda ideologica attraverso il teatro, e che finora non si sono che scarsamente realizzate.

La critica teatrale odierna dell'U.R.S.S. è, si può dire, quasi esclusivamente rivolta a rilevare i meriti e i difetti delle nuove opere da questo punto di vista della ideologia. Ad accentuare anzi questo suo indirizzo è venuto nello scorso giugno il famoso discorso di Stalin, i cui "sei comandamenti" le associazioni letterarie, comprese quelle teatrali, hanno dichiarato di far propri. Il nuovo repertorio teatrale russo ha perciò oggi dei compiti precisi da seguire, se vuole avere diritto all'esistenza. Questi compiti sono: prima di tutto, la rappresentazione della lotta combattuta per realizzare il piano quinquennale di industrializzazione e collettivizzazione del paese, e perciò il contrasto tra la vecchia generazione, in seno alla quale più facilmente si annidano i sabotatori e gli opportunisti, e la nuova generazione, dai cui escono le "squadre d'assalto" e i maggiori eroi del momento. In secondo luogo, la rappresentazione "dell'eroica epopea della guerra civile e dei compiti eroici dell'armata rossa nella guerra futura in difesa del paese che costruisce il socialismo e prepara la vittoria della rivoluzione mondiale"; (son parole di un critico teatrale). In terzo luogo, la pittura delle debolezze, dei vizi, delle catastrofiche condizioni sociali e politiche in cui si trova il mondo capitalistico in contrasto con i progressi e i successi del mondo bolscevico.

L'affermazione della critica che "l'influenza borghese è il principale pericolo nel teatro, e la continuazione della lotta spietata contro quest'influenza è uno dei compiti del movimento letterario proletario" trova la sua conferma nei manifesti-programma che per intere decadi vengono affissi per le vie di Mosca e delle altre grandi città dell'U.R.S.S. Lavori che negli scorsi anni, hanno tenuto la scena per mesi e mesi, con enorme successo di pubblici e di critica, come il famoso *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbiny) del Bulgàkov, sono ormai scomparsi del tutto. Questa scomparsa è stata conseguenza più o meno diretta di una polemica scatenatasi tra l'altro intorno al nome di un critico, il Perevérzev, accusato di idealismo estetico: polemica che in sostanza, per quanto riguarda il teatro, si è chiusa col rifiuto categorico del principio enunciato dal Perevérzev che l'importante non è *quel* che si rappresenta, ma *come* lo si rappresenta. Preoccupato dei fini dell'arte, il Perevérzev non voleva tuttavia giungere al punto di escludere qualsiasi riserva ideologica; tanto più che non poteva egli stesso non rendersi conto del pericolo di apparir contro-rivoluzionario. Preoccupati, invece, dell'ideologia, i suoi avversari finiranno col chiudere le porte all'arte, perché con la ripetuta affermazione che l'importante è l'ideale dell'opera, o, ancor più, il rapporto attivo tra artista e un dato oggetto, essi stabiliscono, date le condizioni della censura, un vero e proprio principio di responsabilità social-politica dell'autore per il solo fatto di essere restato estraneo ai principii che governano attualmente tutta la vita del paese. In altri termini, se nel repertorio teatrale possono entrare sempre opere del passato, come per esempio, i drammi di Cèchov o le commedie di Ostròvskij, tanto lontane dall'attuale ideologia, non possono queste stesse opere essere prese a modello, sia pure *mutatis mutandis*, dagli scrittori teatrali odierni.

Anche nel teatro vale ancora, dati i compiti da realizzare, la distinzione di prammatica nella storia della letteratura russa contemporanea, tra "popùtciki" (o compagni di strada) e "proletari". Il gruppo dei "popùtciki" si è assottigliato negli ultimi tempi, essendo usciti dalle sue file i cosiddetti "sojùzniki" (o alleati); ma la distinzione continua ad avere il suo significato iniziale, per cui in confronto dei veri e propri scrittori proletari, i "popùtciki" e i "sojùzniki" sono dei piccolo-borghesi.

Ora tra i compiti che l'ideologia bolscevica ha affidato al teatro, come suo strumento di propaganda, quello che aveva maggiori possibilità di continuare ad essere coltivato dai "popùtciki" era il compito della rappresentazione della guerra civile, in quanto offriva il minor numero di trabocchetti ideologici. Ma a proposito di tutti i lavori che essi hanno dato al teatro sull'argomento, è stata sollevata l'accusa, generica sebbene non ingiustificata, che il loro interesse non è per la guerra civile come tale, ma per i problemi morali, per le collisioni di carattere spirituale che ne derivano. Un pericolo grave si profila all'orizzonte. In ogni modo alcuni di questi lavori continuano ad essere rappresentati, specialmente *Il treno blindato 14-69* di Ivànov nella messa in scena del "Teatro artistico".

Lo stesso pericolo minaccia quei lavori teatrali non proletari, come per esempio *Il cambio degli eroi* di Romascev che nel 1931 il "Piccolo Teatro" ha tenuto con successo nel suo repertorio.

Lavori in cui è dipinta la lotta “psicologica” tra i due principî: il collettivistico e l’individualistico, il rivoluzionario e il borghese, come si riflettono nell’ambiente dell’ “intelligenzia”.

Il passaggio dalla drammaturgia psicologica dei “popùtciki” ad una drammaturgia che diremo, con parola in voga, “dialettica”, s’è avuto nella stagione 1930-31 con *La terra* di Sceglòv, *Il furore* di Janòvskij, *L’avanguardia* di Katàjev, *Il turbine* di Scimkèvic, *La linea del fuoco* di Nikitin, che possono più o meno ricondursi al primo compito, quello della rappresentazione della lotta per l’industrializzazione e collettivizzazione della U.R.S.S. Sia lo Sceglòv che Janòvskij e il Katàjev hanno preso come argomento dei loro drammi la vita della campagna nel periodo di collettivizzazione. Ma al primo, la critica ha rimproverato una indiretta simpatia pel contadino proprietario; al secondo, di aver rimpicciolita la lotta nella rappresentazione di singole congiure e delitti; al Katàjev, di non essersi saputo trarre dalla cerchia delle contraddizioni del processo di trasformazione, restando quasi di fronte a questo come un osservatore, senza parteciparvi direttamente. Lo Scimkèvic e il Nikitin hanno posto a base dei loro lavori questo processo di trasformazione nel suo aspetto più generale, e non limitato alla sola campagna. In *Turbine* dello Scimkèvic predominano tuttavia temi a sfondo psicologico, come quello dell’amore infelice, della vendetta, ecc., e ciò non poteva evidentemente soddisfare la critica armata delle terribili pinze del “materialismo dialettico”. Solo *La linea del fuoco*, la vera novità della stagione 1931, ha trovato meno avversa la critica, che nel lavoro dell’ancor giovane “popùtcik” ha visto un vero e proprio atto di fede, capace di far perdonare la superficialità dei personaggi e l’artificiosità dell’intrigo.

Il gruppo delle vere novità dell’anno teatrale è compattamente frutto della drammaturgia “proletaria”. Mentre, per dirla con la stessa critica russa, il tema generale della drammaturgia dei compagni di strada è il posto dell’ “intelligent” nella rivoluzione, (il rapporto tra l’ “intelligent” piccolo-borghese e la dittatura proletaria), il tema generale della drammaturgia “proletaria” è effettivamente la ricostruzione socialista del paese con tutti i problemi che praticamente si presentano alla classe operaia e non a quella intellettuale, più o meno aderente o alleata.

Numerosissimi sono stati in questi ultimi tempi i lavori di scrittori proletari dedicati all’opera di ricostruzione; i principali fra essi, quelli intorno a cui si è svolta la polemica critica, sono: *La lotta finale* di Viscnjèvskij, messo in scena da Mejerhold che ha presentato anche *L’elenco delle buone azioni* di Olèscia; *Pane* di Kirscjòn messo in scena dal “Primo Teatro artistico”, *Tempo* e *Il poema della scure* di Pogòdin, il primo presentato dal Teatro di Vachtàngov, il secondo dal “Teatro della rivoluzione”.

A dire che *La lotta finale* di Viscnjèvskij rappresenta una sconfitta dell’autore sono stati in due, contemporaneamente: il Màrkov nella rivista *Sovetskij Teatr* (Il Teatro sovietista) (IV, 1931) e il Dìnamov nella sua relazione al *Rapp* (Associazione russa degli scrittori proletari), pubblicata nella rivista dell’associazione *Rapp*, (II, 1931). Gli altri hanno fatto coro.

Già noto per il dramma *La prima armata di cavalleria*, rievocazione della guerra civile, il Viscnjèvskij ha descritta nel nuovo dramma la guerra futura, inevitabile, tra l’U.R.S.S. e il mondo capitalistico. Ma, nonostante il tono più che favorevole alle vicende sovietiche, la critica ufficiale non s’è mostrata soddisfatta; e le varie associazioni letterarie hanno perfino domandato che al lavoro venissero apportati ritocchi.

Prescindiamo qui dal corso della polemica suscitata dal lavoro del Viscnjèvskij; e fermiamoci piuttosto un poco sulla sua realizzazione scenica che è senza dubbio una delle più originali fra le ultime di Mejerhold. Realizzazione frammentaria e “musicale”, dovuta alla frammentarietà stessa dell’opera, direi quasi alla sua “astrattezza”. La “teatralità” di Mejerhold è fondata essa stessa, in fondo, sull’astrattezza; ed è perciò che richiede la partecipazione del pubblico, il quale, attraverso gli accenni del *régisseur* riesce a concretare le idee dell’autore. Vi sono certamente delle stonature, come, per esempio, quella del pianto degli attori mescolati al pubblico: stonature in quanto l’ “accenno” del *régisseur* non è tale da suscitare effettivamente il pianto. Ma nel complesso la fusione, con l’aiuto della musica, è ottenuta ed ha partita vinta. Può darsi che l’idea centrale, dell’autore sia già espressa in modo troppo frammentario; e da ciò

quell'eccesso di "emozionalità" che turba la ricostruzione scenica mejerholdiana, tesa sempre ad una idea generale astratta, irrealizzabile senza la diretta partecipazione a cui si accennava prima. Ma prescindendo da questo, alcune scene rimangono a modello del principio di Mejerhold che tutte le arti, compresa la musica, debbano formare un insieme unico nella realizzazione teatrale.

L'altro lavoro del Viscnjèvskij, *La prima armata di cavalleria*, che il "Teatro della Rivoluzione" ha continuato a rappresentare anche nel '31, secondo la messinscena del famoso Rabinòvic, ha dato modo allo spettatore di giudicare della diversità di realizzazione di due opere dovute allo stesso scrittore. A nostro parere, l'architettura scenica del Rabinòvic ha più avvenire dell'astrattezza mejerholdiana: almeno per quanto riguarda le possibilità delle opere nuove del teatro sovietico.

A due diverse interpretazioni sceniche, del Teatro di Vachtàgov e del "Teatro della Rivoluzione", ha visto assoggettate le sue due opere: *Tempo* e *Il poema della scure*, il Pogòdin, l'autore forse più discusso di tutto lo scorso 1931. al Pogòdin, nonostante il successo dei suoi lavori, la critica ha rivolto un rimprovero che oggi abbastanza di frequente si sente nella critica teatrale: lo *schematismo*. Ma buona parte della colpa di questo schematismo è proprio nella necessità di muoversi in una determinata cerchia.

I temi scelti dal Pogòdin per i suoi due lavori, o per meglio dire il tema, (perché il tema è unico, ossia il risveglio dell'iniziativa nella massa operaia per portare a termine il compito affidatole dal piano quinquennale), è senza dubbio di grande attualità. E l'autore ha fatto tutto il possibile per svolgere teatralmente quel che non è altro che uno schema, segnato sulla carta, e che solo attraverso le passioni umane può diventar vita.

Nella messinscena del teatro di Vachtàgov, (dalla quale ci si sarebbe aspettata una maggiore simbolizzazione, secondo le tradizioni di questo teatro, il cui iniziatore geniale è venuto a mancar troppo presto), il lavoro del Pogòdin *Tempo* ha certamente acquistato una plasticità, che il testo non ha. Nella messinscena del "Teatro della Rivoluzione", *Il poema della scure* ha guadagnato in profondità, perché la troppo fotografica riproduzione dei fatti, (e si dice che l'autore abbia messo in scena fatti reali, piegandosi alla cronaca che finora aveva offerto lo spunto ai suoi "schizzi" letterari), minacciava di affogar nel banale.

Per quanto già accusato, da parte della critica, di non rispondere più alle aspirazioni dei tempi, il "Teatro artistico" con la sua mirabile organizzazione e il suo perfetto complesso di attori ha fatto della rappresentazione di *Pane* del Kirsciòn uno spettacolo d'eccezione. Nulla di nuovo nella messinscena – ha gridato la critica. Ma, secondo noi, erroneamente, in quanto che nulla di nuovo questo teatro potrebbe dare senza distruggere sé stesso. E i numerosi teatri "d'eccezione" che ha oggi Mosca, da quello di Tàirov a quello di Mejerhold, da quello di Vachtàgov a quello della Rivoluzione, sono più che sufficienti per ulteriori esperimenti, senza alterare la fisionomia del Teatro d'arte, i cui maggiori successi sono stati anche quest'anno *Il giardino dei ciliegi* di Cèchov e la riduzione di *Resurrezione* di Tolstoj. Dal momento che il dramma di Kirsciòn è, secondo la critica bolscevica, un'opera che insegna come debba realizzarsi la "linea generale" del partito nella campagna, non è sufficiente prova della sua vitalità il fatto che con i metodi di un "vecchio" teatro, quale è oggi il "Teatro artistico" in Russia, (pur essendo per l'estero ancora un modello di novità), esso ha suscitato l'entusiasmo e l'ammirazione di quello stesso pubblico che pazientemente fa la coda per acquistare i biglietti per la rappresentazione di opere del vecchio repertorio?

Se tutte le tradizioni della cultura russa sono state spezzate dalla rivoluzione, la tradizione teatrale, essendo la più giovane, è quella che meno ha sofferto dal capovolgimento dei valori. Ma non sarà un danno l'insistere nel principio, così categoricamente affermato, della reciproca interdipendenza tra teatro e politica?

Proprio nel 1931 gli stessi giornali sovietici hanno ricordato che il teatro russo esiste da soli 175 anni. Sono infatti del 1756 i due atti fondamentali, da cui la vita teatrale russa ha avuto inizio; la fondazione del teatro universitario a Mosca e la pubblicazione dell' "ukaz" dell'imperatrice Elisabetta Petròvna per la creazione a Pietroburgo di un "teatro per la rappresentazione di

commedie e tragedie”. Per oltre un secolo, fino cioè al 1882, quando cioè fu fondato il teatro Korsch, tutte le attività drammatiche furono di monopolio statale. Dal 1882 al 1917 – dicono gli attuali storici – esso divenne un monopolio borghese. Sono stati forse così negativi i risultati di questo secondo monopolio, da doverli distruggere a fondo, per far luogo al nuovo esperimento d’un nuovo monopolio?

1932.03	Scenario	Anno I n. II		Mario Corsi	Léon Moussinac: Tendances nouvelles du Théâtre. (Aux Editions Albert Lévy, Paris. Frs. 800.)
---------	----------	-----------------	--	-------------	--

La scenografia si trova oggi da per tutto ad una grande svolta; parecchie strade le si aprono davanti. Per quale s’avvierà? E quale, poi, sarà veramente la buona? Piuttosto che rispondere a sí fatti interrogativi, soffermiamoci brevemente ad esaminare quali tendenze abbiano caratterizzato questo principio del ’900 nel campo dell’arte scenica. Ce ne dà lo spunto il grosso e prezioso volume pubblicato in questi giorni dall’editore Albert Lévy di Parigi: grosso in quanto formato di 124 grandi e magnifiche tavole in nero e a colori, precedute da un saggio critico acuto e pregevole; e prezioso in quanto costa la rispettabile somma di 800 franchi: dunque, un volume raro, riserbato a quei pochi collezionisti ed amatori che non risentono troppo la crisi economica del momento. L’opera è di Léon Moussinac, uno studioso di cose di teatro che già pubblicò, pochi anni addietro, un saggio storico assai notevole sulla scenografia nell’ultimo ventennio. Il libro d’oggi è come la continuazione e il completamento di quello: arriva difatti al 1931, e ci dà modo di compiere un’ideale escursione di quindici anni attraverso tutte le esperienze e tutte le nuove tendenze del teatro europeo ed americano. Sfogliandone le tavole (la parte scritta si riduce ad una ventina di pagine appena: tutto il resto è documentazione iconografica) ci è parso quasi di vagare per un po’ in un paesaggio di sogno, lontano le mille e mille miglia da noi e malioso come quello delle fiabe persiane, e per un po’ di smarrirci in una selva aspra e forte, misteriosa ed intricata, piena d’ombre e di agguati.

Indiscutibilmente, col ’900, dopo un lungo periodo di fredda stasi, un vivo desiderio di rinnovamento e di creazione s’è manifestato così nelle arti decorative gli sforzi, nella loro continuità, in genere conservavano un carattere nazionale e seguivano in ogni paese un progresso particolare, nell’arte scenica, invece, i nuovi esperimenti non hanno tardato a varcare le frontiere, grazie alle pubblicazioni, alle *tournées* delle Compagnie ed agli artisti che si sono passati l’un l’altro la fiaccola del verbo nuovo e delle novelle scoperte, e simultaneamente hanno marciato verso comuni conquiste. Di qui, nei diversi paesi, esperimenti d’origine e di importazione assolutamente straniere.

Il Moussinac nella sua opera d’oggi si occupa, come s’è detto, delle tendenze e degli esperimenti scenici dalla guerra in poi; ma non si sofferma a farne la storia, ché altrimenti avrebbe dovuto necessariamente risalire agli ultimi anni dell’800; a quell’800 in cui ebbe origine la rivoluzione – chiamiamola pure così – sboccata poi nelle diverse correnti della moderna scenografia. Fu difatti col movimento provocato dall’Antoine al *Théâtre Libre*, che verso il ’90 si cominciò, in Francia, ad uscire dalla stagnante gora della secolare tradizione e del convenzionalismo, e si cercò di indirizzare l’arte teatrale verso una verità più umana. Nacquero, allora, le prime messinscene realistiche, che i fautori spinsero agli eccessi e a forme di vera

aberrazione. La pietra, in scena, doveva essere pietra per davvero; il legno, vero legno. E questa esagerata ricerca della verità arrivò fino a farci vedere, nella scena di un dramma borghese e naturalista, autentici quarti di vitello macellato, e in un atto dei *Tessitori* di Gerardo Hauptmann vere ragnatele. Così facendo, non ci si accorgeva però che il concetto della messinscena realistica era viziato nel suo stesso principio, in quanto dimenticava “l’irrimediabile antagonismo dell’esatto col vero”. Non ha forse detto Schopenhauer che l’arte esercita la sua influenza soltanto con la fantasia, e che mostrare tutto, precisare tutto, vuol dire semplicemente impedire alla fantasia di balzar fuori? A combattere il verismo scenico dell’Antoine si levò, sempre in Francia, con l’impeto di un’estrema giovinezza, un poeta, Paul Fort, fondando il suo *Théâtre d’Art*, le cui rappresentazioni si svolgevano seralmente nel tumulto. Che cosa non accadeva a quegli spettacoli! Si giunse a collocare dei petardi sotto la poltrona di taluni critici (anche sotto quella del vecchio e pontificante Sarcey) e nelle manifestazioni sceniche si diede libero sfogo a tutti gli eccessi antiveristici, a tutte le orgie del simbolismo. Ci fu perfino chi ideò una nuova teoria sull’orchestrazione dei profumi; e in certe sere si videro, in un teatro parigino, poeti, direttori e macchinisti affannarsi a spremere dei vaporizzatori per la sala, diffondendovi odori pestiferi, per suscitare tra gli spettatori vere e proprie ribellioni, che, naturalmente, gli imperturbabili sinfonisti fronteggiavano con gli strumenti più svariati e con grida di: “Viva il simbolismo! Viva Mallarmé!”.

A chi rimanesse la vittoria, in queste battaglie, è un po’ difficile dire; ma certo le teorie e le formule in opposizione al naturalismo di Antoine non tardarono a moltiplicarsi, anche fuori in Francia, e sui primi del ’900 cominciò ad avere discreta fortuna, specie nei paesi del Nord, un tipo elementare e sintetico di scenario fatto di stoffe drappeggiate, che aveva una funzione puramente ornamentale. Toccava poi alla magia della parola supplire tutto quello che nella scena non si vedeva, suscitando nella fantasia dello spettatore le visioni più complicate.

Comunque, possiamo ben dire che tutta la nuova scenografia europea del ’900, nelle sue espressioni diverse, o apparentemente tali, è mossa appunto dalla battaglia degli ultimi anni del secolo scorso tra verismo e simbolismo. Tra incoraggiamenti, contrasti e reazioni sono sorte, ed hanno potuto più o meno affermarsi in Germania, in Inghilterra, in Russia, e di riflesso in Francia, le così dette nuove scuole: quella di Georg Fuchs, di Benno Becker, di Seitz e di Fritz Erler, quella di Max Reinhardt e quella dello svizzero Adolphe Appia in Germania; quella teoretica di Gordon Craig in Inghilterra; quella di Stanislawski, di Dancenko e di Meyerhold in Russia; quella dei Balletti russi di Sergio Diaghilev e di Leon Bakst, e le personali esperienze (poiché non è il caso di parlare qui di scuole) di Jacques Copeau, di Jean Cocteau, di Louis Jouvet, di Charles Dullin, di Gaston Baty e di Georges Pitoëff in Francia; ed infine, in Italia, in saggi isolati del futurista Enrico Trampolini, di Anton Giulio Bragaglia e di Guido Salvini.

È precisamente di tutto questo vasto movimento, che continua ad avere qualche cosa di caotico, e di cui è ancora impossibile individuare i punti di arrivo, che il Moussinac ha inteso presentarci, nel suo libro, più che un quadro organico e sintetico, i risultati ultimi, attraverso una documentazione iconografica molto larga, indubbiamente rara e preziosa, e che deve essergli costata una non lieve fatica, ma che non ci sembra né completa, né abbastanza coordinata e, data l’assoluta novità della materia, soprattutto non sufficientemente corredata di quei dati tecnici, di quelle notizie storiche e di quegli appunti critici, che avrebbero dovuto precisarci i caratteri essenziali delle diverse tendenze del teatro odierno.

Lo scrittore francese nella sua breve prefazione s’è accontentato di accennare alle teorie e all’opera dei caposcuola della scenografia attuale (Craig, Appia, Fuchs); ha brevemente ricordato le ripercussioni che questi precursori del movimento odierno hanno avuto in Francia, e quindi le avventure di Copeau, di Jouvet, di Dullin e di Baty; ed infine, con maggiore interessamento, si è soffermato alle recenti esperienze dei russi e degli americani, intorno alle quali ha affrontato qualche indagine. Il posto preminente riconosciuto dal Moussinac ai Russi nella storia della scenografia dell’ultimo ventennio ci sembra più che giustificato. Effettivamente, sono stati i Russi i primi a coordinare ed affidare nelle mani del direttore artistico tutti gli elementi dello spettacolo, dalla luce alla pittura e all’architettura, dalle parole alla musica e agli attori. Sono stati i Russi a

creare come fattore primo ed indispensabile l'unità tra l'attore e l'ambiente, a mettere l'attore in rapporto diretto con lo spazio che lo circonda, e a realizzare così lo scenario a tre dimensioni – il così detto *scenario spaziale*. Negli altri paesi d'Europa, preoccupati soltanto di riunire le parti incoerenti dello spettacolo, con l'attenuare le loro naturali discordanze, in genere non s'è cercato di arrivare nel teatro che alla concezione dell'*insieme*. I Russi, invece, hanno mirato all'*unità*; e per arrivare a questa, hanno finito col sostituire alle scene dipinte le costruzioni architettoniche, onde mettere pienamente in evidenza tutte le risorse plastiche dell'attore singolo e dell'insieme degli attori.

Per quanto recenti, queste esperienze teatrali dei Russi – come si vede dalle scene raccolte e riprodotte nel volume di Moussinac – hanno però avuto già ripercussioni ed influenze tanto in Europa quanto in America. Soltanto, in Europa gli uomini di teatro si sono sforzati di mascherare di elementi più o meno nazionali il carattere fondamentale e generale delle messinscène russe, ricorrendo ancora assai spesso al concorso dei pittori (come nei Teatri Nazionali di Praga e di Varsavia, nei Balletti svedesi, nel teatro futurista italiano e nei saggi del Cocteau), mentre in America l'influenza ben nota del cinema ha fatto predominare il fattore luce come elemento creatore; ed in tal modo, afferma il Moussinac, gli Americani si sono per nuove strade messi in prima linea, con una personalità più spiccata, e più originale di quella di tutti gli altri *metteurs-en-scène* europei, i russi esclusi.

Léon Moussinac non ricava, dalla sua rassegna delle nuove tendenze del teatro, conclusioni precise e definitive. Si accontenta di constatare la grande decadenza in cui versa un po' da per tutto il teatro, principalmente pel fatto che la massa del pubblico non trova più in esso la sostanza e quella somma di emozioni che trova invece in altre forme di spettacolo, negli sports, nel music-hall, nel cinema, nella radio. Affermato che il teatro letterario si è fatalmente fossilizzato, che la vita moderna ha frantumato tutte le false ricchezze, e perciò anche l'orpello della scena, e che per risorgere il teatro ha bisogno di nuovi autori, di poeti che gli restituiscano la sua verità e che *servano* il teatro e non servano già dei direttori, degli impresari, degli attori, per grandi che siano, conclude; "Oggi, ciò che non è più che l'espressione dello spirito individualista è condannato. Ciò che tende verso l'espressione dello spirito collettivo vivrà sicuramente. Nello spettacolo di domani la partecipazione sarà collettiva, e la creazione sarà in certo modo anonima. Il mondo sta cambiando struttura. E la nuova struttura, vinti lo spazio e il tempo, realizzata l'unità sociale, esigerà dei mezzi d'espressione conformi alla sua grandezza. Allora, avremo di nuovo un teatro".

1932.05	Scenario			Eugenio Zamjatin	Il teatro sovietico Attori-poeti-registi
---------	----------	--	--	------------------	--

Eugenio Zamjatin, ingegnere navale e scrittore non emigrato, è noto in Europa come costruttore di rompighiaccio ed autore di forti racconti dove, con uno stile ad arte meccanico e cinematografico, ironizza quello che nella società moderna v'è di convenzionale e di costruito. Questa sua polemica s'è rivolta direttamente contro l'Inghilterra nel racconto Gli Insulari, e indirettamente contro l'U.S.S.R., per mezzo d'allegoria, nel romanzo utopistico Noi, che fu obbligato a stampare all'estero.

Da qualche anno egli s'è dato soprattutto al teatro con risultati per mio conto meno felici, ma a cui ha arriso grande successo, specie i due abili rifacimenti scenici La Società degli onorevoli campanari, tradotta anche in Italia e tolta dalla sua novella Gli Insulari, e La Pulce, dal famoso racconto popolareggiante Il Mancino di Tula del vecchio e grande Ljeskov.

Nella mia qualità di suo traduttore italiano, ho potuto conoscere lo Zamjatin a Praga, in una tappa del viaggio che egli sta compiendo pei centri mondiali del teatro e del cinematografo.

L'uomo mi ha dato una bell'impressione di sincerità e di talento, di freschezza e di forza, e so che il suo rispettatissimo valore di tecnico non l'ha sempre salvato dalle conseguenze del suo atteggiamento d'indipendenza.

Ma della sua persona e delle sue due nuove opere teatrali proibite dalla censura, l'Attila e L'ospite d'Africa, che ho avuto l'onore di leggere sul copione, parlerò un'altra volta. Qui do solo come primizia il testo d'una conferenza che lo Zamjatin dirà nelle più grandi capitali europee e che la cortesia dell'autore m'ha concesso di tradurre per primo e direttamente dal manoscritto. Il nostro lettore ammirerà l'originale spregiudicatezza con cui lo Zamjatin giudica il grande teatro della sua nazione e n'apprezzerà il valore di testimonianza. r. p.

Quest'anno, d'agosto, stavo seduto in un ristorante di Mosca col famoso regista americano Cecil de Mille. Parlavamo di teatro. "Il vostro teatro russo" mi disse Cecil de Mille "è attualmente il più celebrato in Europa e in America. I vostri attori e registi sono i primi del mondo. Ma...".

Di questo "ma" mi permetterò di parlare più tardi. Ho citato le parole di Cecil de Mille per non trovarmi nella condizione di chi si loda da sé medesimo: perché anch'io sono una delle rotelline del meccanismo del teatro russo contemporaneo: se andrete a Mosca, potrete assistere alle mie commedie.

Io vi potrei citare ancora molti altri eminenti specialisti del teatro mondiale, Dos Passos, Vildrac, Duhamel, ecc., anch'essi alti estimatori del teatro russo d'oggi. Credo però che non ne valga la pena, perché molti dei miei lettori hanno assistito agli spettacoli del Gruppo Praghese del Teatro d'Arte di Mosca, ed hanno visto Stanislavskij, Tairov e i balletti di Djaghilev. E consentirete forse con me che il teatro russo contemporaneo è uscito vittorioso dalla gara coi teatri mondiali. Secondo un noto proverbio russo, "non si giudica il vincitore". Ma questo non ve lo consentirò io: è proprio il vincitore colui che si deve giudicare. Il vinto non m'interessa di giudicarlo: in me anzi c'è un senso che me lo vieta. Ma il vincitore posso giudicarlo con la coscienza tranquilla.

Le domande con cui s'inizia un processo sono quelle sulle generalità dell'accusato: nome, età, sesso. Il nome è risaputo. L'età, spesso la gente se la scema: come ben sanno le mie gentili lettrici. Per cavalleria noi uomini facciamo finta di crederci, ma in un processo bisogna fare altrimenti. Molti credono che il teatro russo contemporaneo sia nato soltanto dopo la rivoluzione; ma il giudice deve affermare senza nessuna cavalleria che quel teatro è nato molto prima. I nomi di Stanislavskij, Mejerhold, Tairov, Djaghilev, eran famosi fin da molto prima della rivoluzione. Fra il vecchio ed il nuovo teatro russo non esiste affatto quella scissione che si riscontra nella vita economica e sociale. Il teatro russo d'oggi, meno qualche insignificante eccezione, vive sull'eredità del vecchio teatro nazionale, eredità che per fortuna esso non ha dissipato.

Delle tre domande, nome, età e sesso, abbiamo già risposto a due. La risposta alla terza sarà abbastanza inaspettata: il teatro è come una donna. Che teatro in inglese e tedesco sia di genere neutro, e in italiano, francese e russo maschile, ciò forse non dipende che da una improprietà filologica. Il teatro è fra tutte le forme d'arte la più femminile: weiblich, woomanly. Quando scrivo, compongo un romanzo, sono androgino e non ho bisogno d'aiuto per metter la prole alla luce. Ma per generare il teatro, non basta che io scriva un copione: debbo incarnarlo nell'attore e m'occorre la mimetica del regista. Come la donna, il teatro si compone di tre parti: anima, corpo e vestiti. L'anima è la commedia, il corpo è l'attore. Ma i grandi maghi teatrali, i sarti di lusso dello spettacolo, coloro che trasformano in bella anche una donna brutta, sono i registi.

Quando una donna guarda un'altra donna vede anzitutto i vestiti; noi uomini, siam peccatori, e vediamo il corpo per primo. E di quanto riguarda il suo corpo, i suoi attori, il teatro russo si può veramente gloriare.

Io forse mi distacco dal giudizio corrente, ma fra gli attori russi del nostro tempo io assegno il primo posto a Michele Cechov. Egli appartiene più d'ogni altro all'elemento femminile del teatro. Egli non esiste, ma varia: ora è Chlestakov nel *Revisore*, ora è Amleto, ora è Freser nel *Torrente*, ora il commovente vecchietto del *Grillo del focolare*, e mai non rassomiglia a sé stesso. Cechov

come persona non vive in nessuna di queste figure, ma s'abbandona ad ogni personaggio, ed in questo consiste il suo genio, della stessa specie di quello della donna nell'amore. Anche Cechov ha tentato d'essere un uomo come Stanislavskij, ha tentato di fondare un importante teatro (penso al cosiddetto *Secondo Teatro d'Arte di Mosca*, da distinguersi dal Primo, di Stanislavskij). Ma bisogna dir francamente che il tentativo non è riuscito: il *Secondo Teatro d'Arte* non ci ha dato creazioni originali; è un ottimo teatro, ma è pur sempre il fratello minore di quello di Stanislavskij. Cechov stesso, com'è noto, non ne fa più parte ed ora lavora a Parigi.

Nel *Primo Teatro d'Arte* di Mosca, quello di Stanislavskij, la vecchia guardia si ritira adagio adagio sotto i nostri occhi. Quest'estate è morto Luzhskij; recita ancora Kacialov, ma non trova posto nel nuovo repertorio russo. Quando con la sua maschia e magica voce impersona un contadino partigiano nel *Treno blindato* di Vsjevolod Ivanov, ricorda il cavallo arabo attaccato per punizione ad un legno. Del nucleo fondamentale del *Primo Teatro d'Arte* di Mosca, son rimasti in piena forza soltanto due attori: Moskvin, da mettersi al livello di Michele Cechov, ed Olga Leonardovna Kniper, moglie del povero Antonio Cechov. Per fortuna vive ancora, e prosegue la sua opera di maestro, lo stesso Stanislavskij. Sotto la sua direzione cresce una giovane generazione di attori, e fra loro ci son ingegni veramente meritevoli di sostituire i vecchi eroi che tramontano. Ne citerò solo i tre che indubbiamente hanno emerso: Janscin, Chmeljov, Livanov.

Sull'orizzonte degli altri teatri di Mosca non c'è altrettanta abbondanza di stelle di prima grandezza. Ma il mio catalogo astronomico sarebbe incompleto, se non menzionassi la grande attrice tragica, forse l'unica del teatro russo contemporaneo, Alice Koonen del teatro di Tairov, e se tacessi il nome dell'altra eminente attrice Babanova, che lavorava nel teatro di Mejerhold.

In tribunale devo metter da parte il mio campanilismo di vecchio pietrogradese, e confessare con rincrescimento che, per forza degli attori, i teatri di Pietrogrado son rimasti arretrati rispetto a quelli di Mosca. Certo, essi m'ucciderebbero a colpi di spillo quando sapessero che ho taciuto i loro nomi. Ma penso che questo interrogatorio di testi v'ha già stancato.

La mia conclusione sarà abbastanza sorprendente: in realtà avremmo potuto fare a meno dell'interrogatorio e dell'enumerazione di tanti splendidi nomi: perché la forza del teatro russo non sta nelle individualità degli attori, ma nel complesso artistico d'ogni teatro, nella compattezza e l'affiatamento della compagnie, ciascuna delle quali ha un volto proprio, una personalità collettiva. Nel mio elenco d'attori dei vari teatri, non ho, per esempio, nominato nessuno del *Teatro Vachtangov* di Mosca; eppure esso appartiene al numero dei tre o quattro migliori teatri di Mosca: tanto v'è alto il livello medio del complesso artistico. Complessi altrettanto felici, così organicamente composti, non ne conosce tutto il teatro europeo. Il Corpo degli attori russi, il loro insieme, non ha nessun punto debole, qui sta la sua forza.

È con un certo imbarazzo che io passo alla domanda sull'anima del nostro teatro. La parola "anima" è nella buona società sovietica una delle più sconvenienti, quasi inammissibile. Ma nella mia qualità di scrittore, che ha il diritto d'usare il linguaggio figurato, questa parola mi sarà forse permessa in Europa, dove, credo, è ancora considerata come accettabile.

L'anima del teatro è il repertorio, il drammaturgo. E qui finalmente potrò ritornare sui miei passi, a quello con cui ho cominciato, e finirò di raccontare la mia conversazione con Cecil de Mille, e spiegare quel "ma" rimasto finora segreto: "I vostri attori e registi sono i primi del mondo. Ma dove avete opere teatrali degne di tali attori e di tali registi? Noi in America vi guardiamo con grandissimo interesse. Vogliamo conoscere la vostra vita, costituita in modo così nuovo, e invece ci vengono offerte prediche e profezie. Questo non c'interessa affatto: dubito che interessi anche voi".

Ne dubito anch'io. D'una sola cosa non dubito: il repertorio è il punto più debole del teatro russo, e v'è grande scarsità d'opere nuove. Qui abbiamo a che fare con un fatto a prima vista paradossale: sarebbe molto più facile rompere o muovere l'enorme mole dell'economia e dell'industria, che una così leggera, quasi eterea sostanza, come la drammaturgia. Del resto ciò è un paradosso soltanto apparente. A me, come matematico e ingegnere, è manifesto che si tratta d'un'elementare legge meccanica, e cioè: quanto più pesante e minerale è la materia, tanto più

facilmente cede agli effetti d'un colpo. Tentate di colpire col pugno una nuvola d'aria e l'effetto sarà, al più, comico.

Negli ultimi due anni s'è intrapreso da noi il tentativo di eludere questa legge meccanica, e di costringere la nuvola d'aria della drammaturgia a muoversi con la rapidità con cui rotola la palla di ferro dell'industrializzazione.

In realtà quali nuove commedie russe son passate stabilmente in repertorio o vi si son mantenute per un certo tempo? Si possono contar sulle dita.

Nel *Primo Teatro d'Arte* di Mosca (di Stanislavskij) si rappresenta già da tre o quattro stagioni il *Treno blindato* di Vsjevolod Ivanov, opera debolmente costruita dal punto di vista drammatico, ma che l'arte del regista è riuscita a trasformare in un bello spettacolo. Vi si è recitato con grande successo *I giorni della famiglia Turbin* di Bulgakov, dal suo noto romanzo *La Guardia bianca*; e si reciterebbe ancora, se non fosse stato proibito dalla censura. Infine nello *studio* dello stesso teatro si rappresenta da qualche anno *La Quadratura del Circolo* di Katajev, farsa poco profonda ma gaia, e che ha visitato anche molti palcoscenici europei (gli italiani compresi).

Nel Secondo Teatro d'Arte di Mosca si recita per la sesta stagione *La Pulce* di Zamjatin, allegro grottesco fondato sul teatro popolare, sulla russa commedia dell'arte. Vi si rappresenta anche da due o tre stagioni *L'Originale* d'Afinoghenov, notevolissima variazione sovietica di motivi cechoviani.

Nel teatro di Mejerhold s'è mantenuta a lungo in repertorio, ed ha goduto di grande popolarità, la commedia satirica di Nicola Erdmann *Il Mandato*. Erdmann è uno dei più dotati e caratteristici commediografi russi contemporanei.

Bisogna citare ancora due opere: *Ljubov Yarovaja* di Trepjov e *Fragor di binari* di Kirsonov. Entrambe quest'opere risvegliarono l'attenzione del pubblico, non per le loro qualità teatrali, ma per la novità del contenuto: *Ljubov Yarovaja* è stata la prima opera teatrale scritta sul tema della guerra civile, e *Fragor di binari* la prima a portar sulla scena la fabbrica e la vita operaia.

Dal proposito deliberato di portar sulla scena temi della vita politica è nato qualcosa che non posso chiamare altrimenti che un enorme aborto letterario. Imperfetti, incompiuti, embrionali mostriciattoli drammatici inondarono i teatri. Da aborti quali essi erano, avevano una testa enormemente sproporzionata, piena zeppa d'ideologia di prima classe, e un corpo debole e rachitico incapace di reggere una testa così pesante.

Negli ultimi due anni tutte le opere ebbero lo stesso tema e lo stesso materiale, furon fatte su i medesimi modelli: sulla scena c'era la solita fabbrica, la solita congiura dei sabotatori e il solito finale con la punizione del vizio e il trionfo della virtù. Fin dalla prima scena vi sareste potuti arditamente stabilire nella buca del suggeritore e suggerire ai vari personaggi le loro battute.

È degno di nota che anche alcuni dei buoni drammaturghi si dettero in fretta e furia a questo genere, ma ne risultò il solito aborto. Katajev, l'autore della *Quadratura del Circolo*, scrisse una commedia, *Avanguardia*, che non ebbe successo né a Mosca da Vachtangov, né di questi tempi a Berlino. Alessio Tolstoj scrisse una commedia così cattiva che nessun teatro l'ha rappresentata, malgrado la grande popolarità dell'autore. Di tutte quest'opere affrettate e giornalistiche è forse capace di vita soltanto la *Paura* d'Afinoghenov. Oltre il solito tentativo di sabotaggio, la commedia è complicata dal problema della giustificazione della violenza politica, che le dà una certa originalità.

Dal teatro di prosa quest'epidemia d'aborti passò all'opera in musica e alla danza. Mi ricordo d'aver assistito l'anno scorso alla prima del ballo *Il Chiodo*. Sulla scena, ch'era la solita fabbrica, si svolsero varie danze: la danza dei metallurgici intorno alle caldaie, delle cellule del "Komsomol" e dei sabotatori, ed infine la danza dei cavalleggeri di Budionnij, che galoppavan sulle seggiole ed eseguivano la fantasia cosacca. Tutto era stato pensato come la celebrazione della cavalleria rossa; ma l'effetto fu tutt'altro che celebratorio: la prima rappresentazione fu anche l'ultima. Nello stesso tempo s'eseguì al Grande Teatro di Mosca l'opera *Il Valico*; se non m'inganno, fu tolta di repertorio subito dopo la prima rappresentazione: Stalin, che v'assistè, s'esprime molto severamente su di essa, e il suo destino fu segnato.

Forse proprio per questo ci s'accorse nei circoli responsabili del pericolo di questa epidemia, e fu presa qualche misura preventiva. La critica, che da noi lavora a gruppo compatto e seguendo le direttive dall'alto, intraprese una campagna contro "il *poncif rosso*". Il Grande Teatro di Mosca fu posto sotto la guida diretta di un gruppo di Commissari del popolo. Invece di tutti quegli aborti, fu eseguita una nuova e bella messinscena della *Donna di Picche* di Ciajkovskij, e a Mosca e a Leningrado si cominciò a dar vesti nuove a balli e ad opere classiche. Il cosiddetto "direttore rosso" fu revocato dal *Primo Teatro d'Arte* di Mosca e vi rientrò Stanislavskij munito di pieni poteri.

Bisogna sperare che la battaglia contro "il *poncif rosso*" sia stata iniziata seriamente e che condurrà al ristabilimento delle condizioni normali per il lavoro drammatico. Questo bisogno s'è fatto fortemente sentire negli ultimi anni, e il giovane e promettente drammaturgo Giorgio Olescia l'ha espresso con molta forza e concisione per bocca dell'eroe d'un suo lavoro, inscenato da Mejerhold: "Lo scrittore deve avere il tempo di pensare".

Però nel frattempo il teatro russo ha dovuto lavorare con drammi mal concepiti, o addirittura privi di concezione; nel frattempo il teatro russo non ha trovato per il suo bel corpo d'attori una grande anima artistica che fosse un degno riflesso della rivoluzione.

Del resto con una bella donna si può avere a che fare anche quando abbia un'anima insignificante. Specialmente se è ben vestita, con raffinatezza e con gusto. Ma dei grandi maghi dell'allestimento scenico, in una parola dei registi, il teatro russo può andar giustamente orgoglioso.

Due sono i poli, le opposte cime, in cui si ritrovano tutte quante le linee dell'arte della regia, e sono Stanislavskij e Mejerhold. Essi son veramente l'uno il contrario dell'altro. Stanislavskij costruisce tutto sulla psicologia, sulla compartecipazione dell'attore alla parte, all'intima essenza del personaggio rappresentato: il suo compito è di dare allo spettatore l'illusione della vita reale. Mejerhold al contrario teme come il fuoco qualsiasi forma d'imitazione realistica, e ricorda sempre allo spettatore che dinanzi a lui, sulla scena, si svolge una finzione, una convenzione: non lavora con la psicologia, ma con la cultura fisica, l'acrobatismo, il trucco teatrale. Mejerhold è materialista. Pure, malgrado che a prima vista ciò desti sorpresa, la posizione di Mejerhold è più difficile di quella di Stanislavskij, per quanto il materialismo sia l'unica visione del mondo ufficialmente approvata dai Soviety. La ragione è questa: che ora in Russia si pretende dal repertorio la tesi, l'ideologia, e Mejerhold ha iniziato la sua opera di ribelle e di novatore teatrale battagliando contro il teatro di problemi d'Andrejev e lo psicologismo di Cechov. Per soddisfare i desiderata dell'autorità politiche, Mejerhold deve conciliare l'inconciliabile, e per lui la questione più difficile è quella del repertorio: perciò si rifugia spesso e volentieri negli inaccessibili abissi dei classici, che sono immuni dai colpi della critica politica.

Ma Mejerhold non vuole invecchiare, vuol salvare ad ogni costo la sua missione di novatore, e perciò si occupa del ringiovanimento dei classici, innesta loro senza il minimo scrupolo le ghiandole interstiziali. Dei classici che Mejerhold ha travestito, forse l'unico Gogol lo ringrazierebbe per la messinscena del *Revisore*: a Mejerhold è riuscito d'approfondire questa commedia e di farne un teatro ardito, quasi temerario.

Circa tre anni fa Mejerhold presentò il suo *Revisore* a Pietrogrado: al banchetto organizzato in suo onore da un allegro circolo artistico, furon letti dei saluti scherzosi, composti da me in collaborazione con Michele Zoshcenko, e fra gli altri c'era un telegramma del "Comitato dei Classici defunti", che proponevano a Mejerhold di rappresentare le loro opere coi titoli così cambiati: Turghenjev invece d'*Un mese in villa*, "Quattro sabati sera in campagna"; Gribojedov invece di *Che Disgrazia l'ingegno!*, "Urla, o Grobojedov!" (parodia del famoso dramma *Urla, o Cina!*); Leone Tolstoj invece de *La Potenza delle Tenebre*, "L'elettrificazione delle campagne", e Anton Cechov invece che *Il Giardino dei Ciliegi*, "Pali ed arbusti".¹ È uno scherzo, ma mi sembra che vi sia colta l'essenza di Mejerhold, fino al suo gusto per la scenografia nuda, che ridusse

¹ Allusione alle parate sovietiche, dove i vari posti son distinti da pali ed arbusti, e, come si vede sotto, anche alla scenografia di Mejerhold. (n. d. t.)

letteralmente *Il Giardino dei Ciliegi* a qualche palo ed arbusto. Del resto ora le costruzioni sono in disuso; ora è il tempo delle decorazioni spaziali con l'ausilio dei praticabili.

Non è per un'involontaria sproporzione che io dedico tanto spazio a Mejerhold. Mejerhold ha sul teatro russo d'oggi un influsso ben più grande di quello di Stanislavskij. Fra gli allievi di Stanislavskij non conosco un sol regista che s'avvicini al livello del maestro. Invece fra i seguaci di Mejerhold vi son molti eccellenti registi. A Mosca ci sono Tairov e Granovskij. (Debbo notare che a Mosca non si dà a Tairov quell'eccezionale importanza che secondo le mie informazioni gli s'attribuisce in molte grandi città europee; anzi lo si ritiene un pochino invecchiato.) Nell'ex-Teatro Mariano di Pietrogrado ora lavora S. Radlov. È stato uno degli allievi di Mejerhold a fondare l'interessantissimo studio del Piccolo Teatro di Mosca, un secondo ad organizzare il teatro di Bakù, e un terzo quello di Berezil, il migliore d'Ucraina. La linea mediana fra Stanislavskij e Mejerhold, l'occupa uno dei più abili registi, Alessandro Dikij, che ha raggiunto uno dei primi posti con la messinscena della *Pulce* nel Secondo Teatro d'Arte di Mosca. A mio parere proprio questa unione di tesi e d'antitesi (per usare la terminologia marxista), quest'accordo d'opposti dà la sintesi più atta all'esistenza teatrale.

Una tale sintesi cercano di raggiungere soprattutto i "Tram" (Teatri della Gioventù operaia), il migliore dei quali lavora a Pietrogrado. Gli attori di questi teatri son scelti quasi esclusivamente fra i giovani operai che abbiano dimostrato capacità artistiche nel teatrino del casamento, della fabbrica o del club. E se qualche volta il repertorio proletario non suona male, ciò avviene proprio nei "Tram", i cui attori son veramente cresciuti nella fabbrica, la conoscono e sentono vicini ad essa i loro interessi. Una parte dei critici teatrali sovietici giudica che il teatro russo del futuro nascerà da questi "Tram" e non dal vecchio teatro professionale, per quanto sia grande la sua maestria.

Con ciò metto fine al mio discorso, discorso ad un tempo d'accusatore e di difensore. Il verdetto lo emetterà un severissimo giudice: il tempo.

(versione italiana autorizzata di Renato Poggioli)

1932.07	Scenario				Estetica teatrale sovietica
---------	----------	--	--	--	-----------------------------

Anatolio Lunaciarskij, ex-Commissario del Popolo per l'Istruzione ed estetico *en titre* dell'Unione Sovietica, non perde occasioni per illustrare i presupposti filosofici del tipo d'arte che oggi in Russia si persegue. Ma l'impressione di contraddittoria nebulosità che i suoi canoni estetici più volte ci avevano suscitata, ha trovato una conferma, anzi un'aggravante, nell'articolo *Il Teatro e la sua nuova via*, con cui il Lunaciarskij ha recentemente contribuito ad uno speciale supplemento del *Berliner Tageblatt*, per intero dedicato alla Russia dei Sovieti:

Secondo la dottrina marxistica – così esordisce il Lunaciarskij – il Teatro ha sempre per iscopo la diffusione nelle masse di una certa ideologia di classe. Lo stesso teatro ameno, di svago, non è meno politico degli altri generi drammatici, in quanto serve, (e i Cesari nell'antichità e tutti i moderni Metternich hanno bene intesa questa sua funzione), letteralmente a "divertire", a distrarre cioè la folla da una critica alla realtà sociale e alle istituzioni esistenti.

Per ciò i drammaturghi proletari, nel ritrarre la realtà che li attornia, in forme creative, si propongono coscientemente la ricerca di una soluzione ai problemi sociali; i direttori di teatro e gli attori sovietici tendono palesamente ad influire sul pubblico col fascino della recitazione e della scena; e infine il pubblico proletario per parte sua chiede al Teatro chiarificazione d'idee, socializzazione dei sentimenti, linee direttive per l'azione e per la volontà.

Certo qui più d'uno si leverà a tacciare il nostro atteggiamento di mostruosa unilateralità. Insomma – diranno – la vostra arte è didattica? E chi non sa che il genere didascalico è il più noioso che ci sia? (E noioso qui vuol dire antiartistico). Perché dove faccia difetto un impulso

creativo sgombro d'ogni preoccupazione, dove l'espressione drammatica non sia fine a sé stessa, dove gli spettatori non siano per via diretta conquistati dalla trama, dai caratteri, dal movimento scenico, arte non si dà.

Ma certo: anche nella Russia sovietica a tutti è chiaro che l'espressione artistica è il presupposto d'ogni opera drammatica. Un dato problema può essere risolto in via teorica, oppure trattato in forma pubblicistiche: ma il contenuto si farà vivo e stimolante solo quando lo si sia rivestito d'arte, tradotto in figure, in moti d'animo, in azioni drammatiche che afferrino lo spettatore. Perché il Teatro che con frivolezza astraie dalla vita reale, o ne dipinge episodi marginali senza investirne i massimi problemi, non è Teatro, è lazzo da giullare. Di questo teatro i Russi d'oggi non vogliono saperne più.

Abbiamo voluto scrupolosamente citare per intero e di seguito il “cappello” teorico dell'articolo, ma confessiamo di non esser riusciti a stabilire un nesso fra le prime dichiarazioni e le ultime, né a comprendere come il Lunaciarskij possa illudersi di avere sfatato con due o tre battute le ben valide obiezioni al suo atteggiamento, che egli stesso ha formulate con tanta lucidità.

1933.03.15	Il Dramma			Eugenio Zamiatine	Triade perfetta: autore-regista-attore
------------	-----------	--	--	-------------------	---

Quando si scrive un romanzo non si ha bisogno di essere aiutati da nessuno; l'autore si feconda da sé stesso; tutto il lavoro creativo lo compie da sé, da un capo all'altro. Ma l'aver scritto un'opera di teatro, non vuol dire aver compiuto quell'opera, come per un romanzo, ma una sola parte del processo collettivo, di una intesa creativa composta di tre elementi fondamentali: l'autore, il regista e l'attore.

Una sera d'estate del 1931 mi trovavo a pranzo a Mosca insieme al noto inscenatore Cecil De Mill: la conversazione si aggirava su tutti gli stranissimi contrasti offerti dalla città, e, naturalmente, sul teatro russo contemporaneo.

– Il vostro teatro – mi diceva De Mill – si trova in questo momento a essere il più interessante di tutti, in Europa come in America. I vostri attori come i vostri inscenatori sono, senza pericolo di contraddizione, i migliori del mondo. Però...

Lasciamo per il momento questo « però » dietro le quinte di questo articolo. Se io richiamo in questo momento il mio incontro con l'inscenatore americano citando la sua opinione sul teatro russo, è per evitare di trovarmi nella situazione imbarazzante di colui che vanta da sé le sue qualità. Ma d'altra parte io avrei potuto citare con non minor successo l'opinione di uno qualunque dei lettori di quest'articolo: c'è qualcuno infatti, tra le persone di cultura d'Europa, che non conosca il teatro russo, non fosse altro che per sentito dire, o attraverso la lettura di articoli? C'è qualcuno che ignori il nome di Stanislavsky, Diaghilev, Meyerhold, Anna Pavlova, Scialiapine, Kacialov, Cecov?

La creazione d'ordine puramente letterario è data da un momento formativo chiuso, da un fenomeno della categoria androgina: quando io scrivo un romanzo, non ho bisogno d'essere aiutato da nessuno, mi fecondo da me stesso; tutto il lavoro creativo lo compio da me, da un capo all'altro. Ma col fatto d'aver scritto un'opera di teatro, io non ho ancora compiuto che una sola parte del processo creativo: manca ancora tutta una serie di ingredienti per condurlo a termine. Il teatro rimane, come è sempre stato, il risultato di un processo collettivo, di una intesa creativa composta di tre elementi fondamentali: il drammaturgo, l'inscenatore e l'attore.

Gli artisti d'avanguardia del teatro russo moderno hanno capito (o piuttosto hanno sentito) questo principio di lavoro collettivo, e l'hanno messo in pratica; ed è perciò che questo teatro si distingue essenzialmente dal teatro moderno europeo; è lì il segreto del suo successo. Poco importa che le sue varie costruzioni collettive siano talvolta di stile diametralmente opposto; ciò che importa è che ciascuno dei teatri russi importanti posseda una fisionomia sua propria, nettamente

determinata, centro d'attrazione verso la quale, come in una lente biconvessa, convergono tutti i raggi che vi attingono la forza di entusiasmare lo spettatore. In nessuno dei grandi teatri russi si può attualmente immaginare un fatto simile a quello che mi è stato dato osservare, come una cosa perfettamente normale, in numerosi teatri di Berlino e di Parigi: l'instabilità nella composizione del personale, e il reclutamento di artisti nuovi per ogni nuovo lavoro. Questo sarebbe, per il teatro di Stanislavsky, di Tairov, di Meyerhold, una cosa altrettanto impossibile come lo fu ai suoi tempi per gli artisti di Mainingen. Il male principale di cui soffre il teatro europeo è il suo orientamento, che converge sulla forza del talento e dell'arte di attori isolati, mentre che il teatro russo contemporaneo fonda la sua potenza principale in un orientamento verso un insieme permanente composto di elementi solidamente legati fra loro da una scuola unica.

La effettiva esistenza di una tale scuola assicura la perpetuità del teatro: essa rende l'attività teatrale indipendente dal lavoro dei suoi « assi », e per questo stesso fatto garantisce la continuità nel mestiere dell'attore. la scuola degli attori fondata da Stanislavsky rappresenta un esempio dei più probanti.

Si è potuto, in un certo tempo, attribuire il successo fulmineo di questo teatro all'effetto di un caso fortunato, che aveva riunito in un solo ed unico insieme tutta una serie di ingegni di prim'ordine: Moskvine, Kacialov, Stanislavsky, Loujsky, ecc. Ma da qualche anno i vecchi maestri vanno sempre più abbandonando la scena. L'anno scorso si è accompagnato al cimitero Loujsky. Poi è stato Stanislavsky che ha cessato di produrre, riserbandosi la direzione generale del teatro. Di Kacialov, di Leonidov, le apparizioni sulla scena si fanno sempre più rare, non perché il loro talento sia estinto, ma perché esso non trova più applicazione nel nuovo repertorio rivoluzionario. il Kacialov scintillante di un tempo, quello di cui la sala intera, trattenendo il fiato, spiava il minimo gesto, l'ho rivisto due anni fa in *Resurrezione* (dal romanzo di Tolstoj), dove egli sosteneva la parte del « prologo », o, più esattamente, del « doppio », della coscienza dei personaggi. Ma questo stesso Kacialov, con la sua voce vellutata ed i gesti arrotondati, interpretando la parte del *mugik* « partigiano rosso » (nel *Treno blindato*, di Ivanov) faceva l'effetto di un puro sangue arabo attaccato ad una carretta carica di legname.

Ma la scuola e lo spirito collettivo del teatro produssero i loro effetti: nuovi astri si levarono al posto degli antichi, e si trovarono, tra questi nuovi discepoli di Stanislavsky, dei talenti perfettamente degni di succedere ai giganti scomparsi (come gli attori Ianchine, Khmelev, Livanov, e le attrici Tarassova, Stepanova, Ielanskaia). In quest'epoca, d'altronde, gli antichi studi del teatro di Stanislavsky avevano già posto profonde radici, e si elevavano rapidamente alla categoria di teatri indipendenti di primo ordine: il Secondo Teatro Artistico di Mosca, la cui attività si svolge nella immensa costruzione teatrale che fiancheggia la Grande Opera, e il teatro Vakhtangov, sito sull'Arbat.

Per illustrare ciò che si è detto sul modo di lavorare degli attori in Russia, è molto interessante la storia del Secondo Teatro Artistico. Tra i fondatori di questo teatro si trovava M. Cecov, che ne divenne più tardi il direttore. A Mosca, durante gli anni che precedettero la sua partenza per l'estero, egli fu l'idolo incontrastato del pubblico dei teatri. Questo pubblico non si era ingannato nella sua preferenza: Cecov è infatti il più grande degli artisti russi contemporanei. Perché un attore possa essere geniale, occorre, per così dire, che egli sia femmina: egli deve sapersi dare completamente a ciascuna parte. Tale è precisamente la natura artistica di Cecov. Lui stesso non esiste sulla scena come personalità affermatesi risolutamente, virilmente: ciò che esiste, è Klestakov nel *Revisore* di Gogol, è Amleto, è il divertente Frezer nel *Diluvio* di Berger, è il commovente vecchio Caleb nel *Grillo del focolare* di Dickens; e non c'è alcuna rassomiglianza tra questi diversi tipi da lui creati. In quel teatro, dunque, egli non era solo il primo attore, ma era addirittura il cuore, e quando lo si vide, qualche anno fa, lasciare la Russia per proseguire il suo lavoro all'estero, sembrò che il polso del suo teatro dovesse cessare di battere, e il teatro stesso morire d'anemia artistica. Ma ecco il meraviglioso vigore di una collettività ben organizzata affermarsi in pieno: a poco a poco il Secondo Teatro Artistico di Mosca si rifà dell'amputazione

subita, non deperisce più di quanto non sia caduto, e continua sempre ad occupare uno dei primi posti tra i teatri di Mosca.

Non vi sono che due teatri che abbiano sofferto, dopo la rivoluzione: questi sono il Teatro Alexandrinsky di Leningrado e il Piccolo Teatro di Mosca, che si fondavano menu su di una unità di spirito artistico che sulla riunione di brillanti unità. Questi due teatri « già imperiali », del tipo « Comédie Française » di Parigi, cioè un tipo di scena ufficiale e di apparato, avevano, per lunghi decenni, mantenuta accuratamente la difesa delle tradizioni classiche, riunendo nelle loro compagnie i più grandi attori della vecchia scuola. Non molto tempo fa i cartelloni di questi teatri si ornavano ancora di nomi come Davidov, Kondrat Jakovlev, Ioujine, Stepan, Kusnezof. E anche dopo la loro morte, le compagnie del Teatro Alexandrinsky e del Piccolo Teatro rimasero, dal punto di vista dell'importanza degli elementi artistici e del loro numero, assai più forti che quelle di molti altri teatri più giovani. Ma la matematica dell'arte è paradossale: l'addizione di queste unità importanti non dà una somma equivalente in importanza. Nei primi anni che seguirono la Rivoluzione, questi due teatri avevano tentato di chiudersi in una posizione di isolamento, come altrettanti musei, dopo di che si decisero a ringiovanire i loro quadri artistici insieme ai loro repertori; ma ne venne fuori precisamente un ringiovanimento, non la giovinezza. A conti fatti, e malgrado la presenza di elementi artistici eccellenti, questi due teatri hanno perduto la loro antica importanza. Soprattutto il Piccolo Teatro di Mosca si è trovato in cattive acque, obbligato a lottare con concorrenti molto bene armati.

1933.05	Scenario	Anno II n. V		Ettore Lo Gatto	Note sulla regia russa
---------	----------	-----------------	--	--------------------	---------------------------

1. – Già nel 1914, in un volume antologico *In lotta per il Teatro* (“*V sporach o teatrje*”) pubblicato da critici e registi del tempo a Mosca, il critico Bonc Tomascevskij, (rinfrescando del resto un concetto già caro al Craig), esponeva in tutte regole l'idea che l'elemento fondamentale d'ogni rappresentazione scenica debba considerarsi il *ritmo*. Ed è un sintomo singolare di continuità il fatto che chi volesse ancor oggi tirare all'ingrosso le somme dell'ultimo trentennio di regia russa, non troverebbe idea più tipica, (intorno alla quale accentrare i più vari contrasti), se non questa appunto di *ritmo scenico*.

Con una riserva: che cioè i maestri di scena russi degli ultimi decenni hanno così radicalmente assimilata l'idea del *ritmo*, e così ampiamente sviluppato per ogni verso quello che si è soliti chiamare il *dinamismo scenico*, da ricadere alla fine per assurdo, in certe scene culminanti, addirittura nella staticità. La quale vorrebbe corrispondere a quel naturale bisogno di fissare in una specie di quadro plastico, il diapason di un movimentato *crescendo* scenico. Ricordate qualcuno dei *vaudevilles* allestiti da Taïrov? Al colmo di un balletto movimentato per gesti e colori, d'improvviso attori, coro e macchine sceniche s'arrestano, e rimangono immobili nelle pose più squinternate, offrendo a chi guarda un'istantanea di quella loro orgia mobile di poco prima.

E non diversamente avviene nei più celebrati strumenti scenici, (valga per tutti il *palcoscenico multiplo*), che i registi come Mayerhold e Taïrov impiegano con insuperata maestria. Ognuno sa che la scena multipla, nata in Germania, ha avuto in Russia le applicazioni e gli sviluppi più arditi. La si accolse con entusiasmo, considerandola il mezzo ideale per raggiungere il famoso *ritmo*. Senonché (sia che si tratti di scena a più piani, sia che si consideri la ribalta a scomparti), la celerità delle mutazioni, la contemporaneità degli episodi valgono sì a creare prima e poi ad accendere l'atmosfera scenica; ma, per un singolare paradosso, l'impressione più sottile e viva la si ritrae dalla vista apparentemente inutile di quegli scomparti del palcoscenico, sui quali, per quel tratto del dramma, non si recita. E che stan lì non già (come si potrebbe credere) a distrarre l'attenzione dalla scena che si sta svolgendo, ma invece a rafforzarne, col richiamo di motivi

concomitanti, l'espressività: proprio come la memoria del passato è fattore essenziale dell'osservazione del presente.

2. – Uno dei fattori della stabilizzazione del ritmo è il suo frequente rinchiudersi in una cornice di decorazioni astratte che non impediscono, almeno teoricamente, la sua continuità; la quale sarebbe non stabilizzata ma spezzata dalle quinte di carattere descrittivo-pittorico. Questo principio ha sfruttato magnificamente Tairov nel suo "Kamernyj Teatr", facendo talvolta funzionare da cornice unicamente il buio profondo intorno alla scena che si svolge.

Il ritmo è naturalmente armonia, ed armonia prima di tutto di linee, senza delle quali non si avrebbe armonia di movimento. Con la cornice del vuoto oscuro Tairov ha ottenuto, per esempio, segnando le semplici linee della tolda della nave e del cannone, effetti tragici di prim'ordine in una delle scene di *Soldati ignoti*. E nello stesso tempo effetti comici originalissimi di "ritmo staticizzato" in una delle scene più caratteristiche de *L'opera degli straccioni*.

3. – Come si deve mettere in scena il teatro tradizionale? Il problema, dall'odierna regia, è stato risolto soprattutto in due modi. O semplicemente abbandonando la messinscena originaria; e allora si ha la voluta conseguenza di creare tra il contenuto dell'opera, e la scena su cui essa si svolge, uno stridente contrasto: donde l'aspro sapore nuovo, che talvolta non è privo anche di significazione, come per es. è avvenuto con le nuove messe in scena delle commedie di Ostrovskij. Oppure, rifacendo parzialmente il testo: procedimento caro a Mayerhold, nella cui messinscena del *Revizor* di Gogol, chissà se il povero autore riconoscerebbe il suo capolavoro!

Licenze anche maggiori i registi russi si prendono inscenando opere del repertorio non russo, e in particolar modo la tragedia classica. Dopo tanti decenni che non si rappresentava più, questa viene affrontata oggi da attori non legati a nessuna tradizione e presentata ad un pubblico che, dopo il fastidio per altri repertori, è preparato a tutte le novità. Inoltre, per quanto riguarda più precisamente la messinscena, i registi russi hanno saputo trarre i massimi vantaggi dall'enorme lontananza nel tempo e negli spiriti offerta dalla tragedia classica.

4. – A tutti gli esperimenti o tentativi di messinscena del teatro russo-sovietico si è soliti dare il nome di "realismo convenzionale". Effettivamente, l'idea espressa *dall'aggettivo* di questa designazione predomina nei Teatri di Mayerhold e di Tairov, e in minor proporzione in quello di Vachtangov; mentre quella espressa *dal sostantivo* continua, nonostante le nuove correnti anche qui visibili, ad avere in suo potere il "Teatro artistico" con gli organismi che ne sono derivati – primo fra tutti lo "Studio" di Stanislavskij per l'opera in musica.

Sono note ormai a tutti i cultori di storia del teatro le vicende tra le tendenze psicologica e naturalistica nell'epoca di formazione del "Teatro artistico", sensibili ancora nel pieno so fiorire; oltre che la sua accettazione di alcuni principî del teatro simbolico. Nulla di strano perciò che anche nel "Teatro artistico", più o meno accentuatamente abbiano fatta la loro apparizione anche i principî del "realismo convenzionale". Ma che dire del fatto che proprio in questo teatro hanno avuta la loro più efficace realizzazione realistico-psicologica le opere più salienti del nuovo repertorio, da *Le giornate dei Turbiny* di Bulgakov a *Il treno blindato* di Ivanov e a *La paura* di Afinoghenov?

D'altra parte, come sarebbe stato possibile in generale un realismo che fosse non convenzionale (almeno in parte) nella messinscena delle tragedie del vecchio repertorio europeo? Bisogna riconoscere che nei figurini pei personaggi della *Fedra* di Racine, disegnati da Sternberg per la realizzazione di Tairov, lo schematismo convenzionale è quanto di più perfetto si poteva oggi ottenere, come risultato della staticizzazione del ritmo teatrale, tenendo conto che la messa in scena è fondata in questo caso esclusivamente su decorazioni astratte.

5. – Inevitabilmente il "realismo convenzionale", insieme con la staticizzazione del ritmo scenico, doveva metter capo o nel simbolismo, o, com'è stato detto, nella "transustanziazione simbolica della realtà", oppure nel fantastico e nel grottesco. E qui giustamente s'è vista la parentela con l'espressionismo d'origine germanica. Il "Teatro artistico" offre un esempio perfetto in questo campo, e cioè la messinscena della commedia grottesca *La pulce*, tratta da Eugenio Zamjatin da un famoso racconto dello scrittore ottocentesco Ljeskov. (È un racconto in cui si esalta la capacità di un maestro orafo di Tula, che ha costruita una pulce d'acciaio così perfetta da essere non solo

ammirata in Russia come “miracolo della tecnica inglese”, ma dagli stessi maestri-orafi” inglesi riconosciuta come creazione propria.) È vero che lo Zamjatin nella sua riduzione è partito dal “teatro popolare”; ma non è meno vero che per la realizzazione scenica sia il “Teatro artistico” di Mosca che il “Teatro del Dramma” di Leningrado si sono serviti di tutti gli elementi dell’odierno grottesco, specialmente nella composizione di gruppi di personaggi, in cui è evidente la tendenza a fermare il momento ultimo del ritmo della loro recitazione su una linea media tra la realtà e la fantasia. Il procedimento è analogo a quello dei balletti; ed i figurini disegnati originariamente dal noto artista Kustodjev ricordano senza dubbio agli stranieri i figurini del Balijev.

6. – Assai più legate alla originaria tradizione realistica del “Teatro artistico” sono le messinscene del Teatro dell’Opera di Stanislavskij. Ma quanto al repertorio di questo Teatro, è da fare un’altra osservazione (che del resto vale anche per la messinscena d’opere anche in altri teatri): *lo sforzo di avvicinare l’ambiente al pubblico*. Un processo quindi, se non inverso, certo lontano da quello della “convenzionalità realistica”. Naturalmente, questo tentativo non è sempre attuabile; ma in alcuni casi esso è abbastanza genialmente riuscito.

Prendiamo per esempio la messinscena della *Bohème* di Puccini. Ricordiamo prima di tutto le ragioni che nel 1927 spinsero Stanislavskij a scegliere, dopo il *Werther* e *Il matrimonio segreto*, la *Bohème*: “L’opera di Puccini non è stata scelta a caso. Io considero Puccini come uno dei compositori che più si prestano alle esigenze dell’inscenatore.

Puccini fu non soltanto un musicista ma un regista eccezionale. Egli *sentiva la scena*. In lui la musica è strettamente fusa con le parole; e queste insieme con la musica formano nelle sue opere come una massa compatta. Puccini fu un uomo profondamente teatrale, il che è particolarmente apprezzabile nelle sue opere”.

Data questa premessa, che fare per avvicinare l’opera al pubblico nuovo dei teatri sovietici? Semplicemente trasportare l’azione dalla metà del secolo XIX in cui essa si svolge, ai nostri giorni. E questo ha fatto il regista.

Che il regista abbia o meno il diritto di alterare il testo delle opere teatrali, è vecchia questione che non riproporremo qui: il fatto è che oggi, i registi, specie russi, ne fanno uso ed abuso. Per quanto riguarda questa *Bohème*, rileviamo solo che il secondo atto, invece che nella via, si svolge all’interno del caffè; e che al terzo atto è stato tolto il tradizionale colorito romantico dell’ambiente invernale tradizionale.

7. – Molto caratteristico è il fatto che per la messinscena al “Teatro artistico” della riduzione fatta dal Bulgakov del romanzo *Le anime morte* di Gogol, il regista si è preoccupato, secondo quanto ci dicono le indiscrezioni della stampa, di riprodurre alla perfezione, *sulla base del materiale documentario*, la vita della provincia russa di un secolo fa. Senza dubbio avremo occasione di veder anche qui magnifici gruppi formati in graduale ritmo per l’impressione definitiva dello spettatore. Ma – vien spontaneamente fatto di domandarsi – non aveva già lo stesso Gogol fermati, nel suo famoso disegno della scena ultima del *Revisore*, tutti i moti interni ed esterni dei personaggi perché nell’impressione ultima convergessero la varie fasi del ritmo vitale di ogni singolo, così magistralmente da lui espresse ad ammaestramento dei suoi lontani nipoti?

Ettore Lo Gatto

Senza trucco

Si racconta che Tommaso Salvini, trovandosi in Russia, fu invitato a un ricevimento offerto in suo onore da un gran signore di laggiù; il quale, alla presenza d’una folla di dame e di gentiluomini, lo pregò di recitare un monologo. Il Salvini scelse, lì per lì, un soliloquio tratto da non sappiamo più quale dramma del suo repertorio, in cui un povero padre, non avendo di che nutrire il suo bambino, finiva con l’ucciderlo, precipitandolo giù da una finestra. Al posto del bimbo, Salvini si prese visibilmente in braccio un cuscino; il che, dappprincipio, fece sorridere più d’un astante. Ma quando egli ebbe cominciato a parlare, nessuno rise più; quando i suoi accenti si fecero via via più strazianti, lacrime cominciarono a scorrere sul volto di chi l’ascoltava; quando,

infine, l'attore s'avventò alla finestra e, apertala, lanciò il fardello nel vuoto, un urlo di terrore si levò dal salone, e più d'una dama venne meno.

Ripensavamo a questo giorni fa, assistendo al penultimo atto de L'Annunciazione di Claudel, dove due diligenti attrici nostre recitavano, davanti a un pubblico più o meno snob e distratto, la grande scena del miracolo: quella in cui Violaine, recandosi al petto il bimbo morto di Mara, lo risuscita al contatto del suo respiro verginale. Il pubblico, furbissimo, aveva intuito benone che quello non era un bimbo: era, diamine, un fagotto di cenci. Eppure, alla disputa fra le due sorelle, che ansia! al gesto di Violaine, che fremito! e al grido della madre, che commozione! Il miracolo accadeva veramente; il mistero si compiva, non per virtù di trucchi scenici, o della recitazione ahì fatalmente inadeguata, bensì per quella della Parola. Della parola d'uno scrittore che, hanno scoperto or ora i nostri critici, non sa niente di "teatro"; ma è un poeta.

1933.09.15	Il Dramma			o.d.f.	La repubblica del teatro
------------	-----------	--	--	--------	--------------------------

La differenza fra un teatro e l'altro di Mosca non è costituita dalla diversità del genere delle produzioni, bensì dalla « personalità » del regista, che vi imprime la sua impronta e vi fa trionfare la sua individualità artistica: verismo o stilizzazione, sfrenata animazione o senso pittorico e statico dello spettacolo, il pubblico sa di trovare in ogni altro teatro una netta e spesso geniale differenziazione.

È curioso il metodo seguito nella scelta e nello studio di un lavoro. Quando un regista si prepara ad allestire un nuovo spettacolo, riunisce più volte, per discuterne, tutti i suoi collaboratori, attori decoratori, figurinisti, sarti, macchinisti. A queste riunioni preliminari sono chiamati anche alcuni delegati del pubblico: i rappresentanti, cioè, dei sindacati operai e delle sezioni dell'armata rossa che compongono il pubblico abituale del teatro nel quale il nuovo spettacolo dovrà darsi.

Il regista illustra le ragioni che gli fanno preferire un dato lavoro mettendone in rilievo il valore estetico, educativo, sociale. Gli operai e i soldati lo ascoltano attentamente e o approvano o sollevano delle obiezioni; gli attori e gli altri collaboratori dello spettacolo esprimono liberamente la loro opinione, anche se contraria a quella del regista che è il loro capo ed al quale, chiuso il dibattito, spetta sotto la sua responsabilità, di decidere. Si può pensare che era forse inutile scomodare tanta gente. Comunque, se le osservazioni sono sensate, nulla vieta a un regista ragionevole di tenerne conto.

Scelto il lavoro, cominciano altre riunioni: quelle durante le quali gli attori e i decoratori stabiliscono col regista i dettagli dello spettacolo. Ciascun attore dice come egli intende interpretare la sua parte. Se sbaglia, glielo fa notare. I compagni lo aiutano con consigli e suggerimenti dei quali si mostra, se giusti, riconoscente: ogni presunzione è bandita.

Le prove sono numerosissime: durano per lo meno tre mesi. Quando non durano tre anni, come è accaduto per *Anime morte*, lavoro tratto dal celebre romanzo di Gogol e rappresentato con grande successo in questi giorni.

Il metodo dell'esame preliminare del lavoro da parte di tutti gli attori che devono prendervi parte (lo studio del « seme » di ogni scena) è quello di Stanislavsky, il fondatore del Teatro d'Arte che per i russi rappresenta una gloria nazionale. Il vecchio maestro, ora spesso ammalato, è venerato dai suoi compatrioti, che gli riconoscono il grande merito di aver rinnovato l'arte drammatica slava, liberandola da ogni convenzionalismo per illuminarla di verità e di vita. Egli è stato l'iniziatore di un realismo che, con estrema sobrietà di mezzi, esprime al tempo stesso l'ispirazione dell'opera e i sentimenti più intimi dei personaggi. Abolizione di ogni enfasi, perfetta rispondenza tra il gesto e la parola.

Sul velario e in testa al programma del Teatro d'Arte è raffigurato un gabbiano, l'uccello che diede il titolo ad un capolavoro di Cecof e che fu il primo successo clamoroso riportato da

Stanislawsky. È significativo il fatto che la falce e il martello hanno rispettato l'antico e simbolico emblema del Teatro d'Arte.

La devozione del pubblico per gli spettacoli che vi si danno è grandissima: mai un applauso, durante un atto, per non turbare l'atmosfera spirituale creata dalla commedia e dalla recitazione.

Attualmente vi si rappresenta *La Paura*, di Aphinoguénov, lavoro che fu dato per la prima volta due anni or sono e che ha fatto il giro di tutti i teatri dell'U.R.S.S. È considerata la migliore commedia scritta sotto il nuovo regime.

L'azione si svolge nell'ambiente scientifico ed i personaggi sono scienziati e studenti di psico-fisiologia. Stanislawsky volle che tutti gli interpreti frequentassero per parecchi giorni la scuola di psicologia sperimentale di Leningrado, per immedesimarsi nell'ambiente. *La Paura*, che rappresenta una precisa documentazione della Russia odierna, è recitata meravigliosamente. Un'attrice, che vi impersona la Giustizia, desta, per la sua bellezza, per la maestosa e statuarica inflessibilità dei suoi atteggiamenti, un'impressione strana e profonda. Paolo Gsell, dalla cui interessante inchiesta sul teatro in Russia sono desunte queste notizie, la proclama grande attrice.

La « teatrocrazia » russa (Gsell ha definito la Russia dei Soviet, la repubblica del Teatro) prodiga le sue preferenze e i suoi speciali favori ai direttori di spettacoli, agli autori, ai compositori, agli attori e ai cantanti.

I registi sono compensati lautamente. Stanislawsky ha uno stipendio di 3000 rubli il mese e cioè circa 30.000 lire italiane. Tairoff, regista di grande reputazione, ha lo stesso stipendio e Meyrold, suo emulo, ha 2700 rubli il mese.

Il Governo ha fatto costruire a Mosca, per un certo numero di autori, di attori e di cantanti, nella antica via Tverskaïa, ora chiamata Massimo Gorki, una casa nuova. L'attribuzione di una casa nuova è un segnalato favore concesso agli artisti che, altrimenti, avrebbero dovuto attendere ben a lungo il loro turno, in una città come Mosca, che avendo visto accrescersi straordinariamente la sua popolazione, soffre di una inguaribile crisi degli alloggi.

A Leningrado agli artisti, agli scultori, ai musicisti e agli scienziati – di ambo i sessi – è stato assegnato il grande e magnifico palazzo che apparteneva, un tempo, alla Granduchessa Maria Pavlovna. Gli ospiti hanno in comune saloni di ritrovo, una ricchissima biblioteca, una sala di conferenze, la sala da pranzo. Vi sono anche delle camere riservate agli artisti ed agli studiosi di passaggio per Leningrado.

Al vecchio Teatro Alessandrina, ora Teatro drammatico, si rappresenta *Mascherata*, una specie di *Otello* moderno. Un marito provoca in duello un giovane ufficiale che egli crede l'amante della moglie.

Poi avvelena la disgraziata e, mentre ella agonizza, acquista la certezza della sua innocenza. La messinscena è di Meyrold ed è giudicata un capolavoro del grande regista che deve la sua reputazione non soltanto alla sua arte, ma anche alle sue teorie sulla benefica influenza educativa dell'arte teatrale.

Alla Grande Opera di Leningrado si è rivelato in questi anni un baritono, Slivinski, che è l'idolo del pubblico. I cantanti russi non fanno perdere una sillaba di ciò che dicono. Ma quel che più ha stupito Paolo Gsell è che mai un cantante, per celebre che sia, viene alla ribalta per cantare un'aria: resta al posto preciso che gli assegnano le circostanze dell'azione, magari verso il fondo del palcoscenico. Abolizione, cioè, di ogni forma di gigionismo.

Alla Grande Opera, la messa in scena di un'opera di Tchaïkovski era curiosa e originale. Il regista aveva reso trasparenti i muri delle case che rappresentavano lo scenario: così quando i personaggi lasciavano la scena, li si vedeva attraverso le pareti trasparenti, passare in altre stanze, dove la loro esistenza continuava per così dire mimicamente. A un certo momento una vettura si fermava davanti a una casa nella quale si dava un gran ballo, e attraverso la facciata, che sembrava di vetro, si scorgevano le coppie danzanti.

In sostanza, se le convenzioni teatrali fanno astrazione della famosa « quarta parete » per permettere agli spettatori di sorprendere la vita dei personaggi, il regista russo del Grande Teatro dell'Opera aveva, per suo conto, soppresso anche altre pareti.

