

Curatore:

Noemi Tiberio

Titolo della ricerca:

Ricezione di Vachtangov 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)

"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

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
1924.08.10	Comoedia	Anno VI n. XV		Enrico Cavacchioli	Due concezioni d'arte in un solo periodo: Waktangoff e Meyerhold
1929.10.15	Comoedia	Anno XI n. IX		Giacomo Lwow	"Habima" il teatro d'arte ebraico
1932.01	Scenario	Anno I		Olga Resnevic	Boris Zachava: Vachtangov e il suo Studio (Ed, Tea- Kino; Mosca, 1930).

MATERIALI

1924.08.10	Comoedia	Anno VI n. XV		Enrico Cavacchioli	Due concezioni d'arte in un solo periodo: Waktangoff e Meyerhold
------------	----------	------------------	--	-----------------------	---

Due diverse concezioni dell'arte drammatica, che tengono il campo con onore, attraverso la discussione della critica e l'ammirazione del pubblico, sono quelle che fanno capo alle nuove correnti impersonate dal Teatro del *Terzo Studio* e dal *Teatro Nuovo*.

Queste due concezioni, sono contenute fra la malinconia conservatrice di Jugen e del suo Maly, e gli avvenimenti ad oltranza di Tairoff. E formano, diremo così, il piatti di mezzo, il piatto forte del palato dei buongustai del teatro di prosa, che, fra i due estremi, trovano il loro polpettone più saporito e il loro manicaretto più digeribile.

Il Teatro del *Terzo Studio* raccoglieva in origine un gruppo di autori, anzi di fanatici della scena, come forse da noi non conosciamo. Non più filodrammatici, ma studiosi quali malati di un'arte del teatro, che approfondivano in ogni sua possibile manifestazione.

Erano degli esasperati che del teatro avevano fatto una specie di sacro ministero. Chiamarono Stanislavski e ne subirono il fascino e la disciplina. Presero in affitto una modestissima sala di sobborgo e ne fecero la chiesa della loro prima discreta virtuosità. I risultati dei loro studii erano il prodotto di lunghi mesi di fatiche, di prove, di osservazioni, di esperimenti. Avevano sostituito alle meravigliose doti di improvvisazione dei nostri attori, il logorio costante delle loro facoltà di osservazione, di riproduzione e di assimilazione.

Non v'era carattere, non v'era gesto, non v'era esplosione di anima, non v'era scatto di sentimento o grido di passione che non fossero stati cribbiati attraverso il vaglio meticoloso delle loro lunghissime e pazienti ricerche. Si sprofondavano nella storia del teatro, e dalla storia balzavano, in un impeto lirico impensato, ai fascini cerebrali delle ultime creazioni avveniriste. Ma fino ad allora prediligevano un genere. E si erano rivolti con una amorosa sollecitudine alla commedia dell'arte, così ricca di possibilità e di genialità, così scintillante di arguzia e di trovate, che sembrava dovesse loro fornire un inesauribile e continuo canovaccio su cui ricamare le meraviglie del nuovo teatro.

In Russia, la commedia dell'arte è quella sulla quale si è basata ogni riforma scenica. Non v'è attore, di ieri e di oggi, che non ne conosca e riconosca la più intima tradizione. Vorrei chiedere se succede lo stesso ai nostri comicaroli contemporanei, colla sicurezza di sentirmi rispondere che la ignorano. Fatto sta che le nostre maschere antiche hanno determinato il nuovo movimento teatrale russo. e fu proprio il teatro del *Terzo Studio*, passato in dieci anni dal sobborgo alla sede stabile dell'Arbat, in una magnifica cornice aristocratica, ed in sale di legno scolpito che lo fanno rassomigliare più ad un club prezioso che ad un teatro, a riprendere e a rimettere in scena, una delle commedie più caratteristiche di Carlo Gozzi: « La Principessa Turandot ».

L'ideatore della messa in scena di Turandot, che è una delle cose più squisite che siano state rappresentate in questi ultimi anni, fu Waktangoff: uno dei *régisseurs* più promettenti e più celebrati, che ha dato vita anche ad un Teatro di Ebrei che basterebbe da solo a dar seria rinomanza. Ma Waktangoff è morto da qualche anno. Ed a Mosca si rimpiange ancora la sua scomparsa.

La messa in scena, dunque, di Turandot è quanto di più semplice e di più originale si possa immaginare. La Compagnia dei comici, la vecchia compagnia vagabonda del carro di Tespi si presenta all'inizio del primo atto in una specie di quadro modernissimo. Ha sostituito al vecchio abito a sbrendoli ed alla sua miseria leggendaria ed affamata, quello della più squisita mondanità attuale: il frak. Le donne indossano i più scapigliati *décolletés* di Drecoll o di Lamanoff, salvati, dio sa come, dalla rivoluzione.

In pochi minuti eseguono il travestimento, che deve sostituire all'abito moderno il costume. Si applicano degli asciugamani, degli stracci, dei cappelli di carta colorata: il bagaglio del più miserevole circo equestre suburbano. Con delle frange bianche simulano delle barbe, con degli stracci rossi e gialli abbelliscono da società europei che debbono trasformarsi in qualche cosa di approssimativamente cinese.

Non sono il taglio né la foggia che danno la sensazione del costume: ma piuttosto le macchie di colore che determinano il riferimento. In identico modo si improvvisa la scena. Tendami, cerchi, scalette, dischi, applicazioni di un cubismo esasperato. E musica. Il risultato è di una suggestione miracolosa. E Zavaski, nelle vesti del principe Olaf e la Mansuroff nell'incantesimo di Turandot, hanno una grazia così delicatamente geniale che l'antica commedia rivive per loro le ore di gloria del suo primo apparire.

Ma da questa esumazione storica la compagnia del terzo studio è capace di saltare ad una riproduzione di ambiente di Ostrowski in cui la cura nella ricerca del particolare diventa di una esasperata evidenza, minuta, frammentaria, ma perfetta. O di ancorarsi su di una interpretazione moderna, come quella del « Miracolo di S. Antonio » di Maeterlinck. Allora, non sono più ricerche di stilizzazione quelle che cooperano al successo della messa in scena. Ma, bensì, squisitissime, sottili sfumature, che si rivelano in ogni personaggio, con una verità che per essere più vera del verosimile diventa arte. Non v'è piccolo attore, che non senta la grande responsabilità del personaggio che rappresenta e non ne renda la perfetta incarnazione. Zavaski non sdegnerebbe di assumersi la parte di un qualsiasi servitorello, se non impersonasse con tanta miracolosa efficacia quella di Sant'Antonio. Perché l'attore ha quel dono dell'umiltà che manca all'ultimo filodrammatico o al primo figlio d'arte delle nostre quinte, di cui il solo desiderio e l'unico ideale, sono il mattatorato a vita a qualunque costo ed a qualunque prezzo. Come contro altare al teatro del *Terzo Studio* ma sempre in una linea di ridotta possibilità, Meyerkold bandisce dal suo Teatro Nuovo gli ultimi canoni delle sue ricerche d'arte drammatiche. Meyerkold, che è anche il divulgatore e l'inscenatore del così detto Teatro della Rivoluzione, ha dato un carattere di quadro cinematografico ad ogni commedia che ha fatto rappresentare. Per lui, l'atto si divide in dieci quadri, per i quali vuol creare l'atmosfera, l'illusione necessaria, con delle semplicissime trasposizioni. Egli si è fermato al primitivismo shakespeariano e lo ha applicato alle sue nuovissime creazioni. Nella *Foresta*, di Ostrowski, che rappresenta uno dei suoi tentativi più completi e definitivi, dice l'ultima parola in questo ordine di idee. Il dramma non perde nulla della sua forza e della sua caratteristica nella riduzione.

Ed è così, che dal « Lago di Lub », ai « Distruttori delle macchine » allo « Spartaco » all'« Uomo Massa », al « Ritorno di Don Giovanni » egli si avvicina alla realizzazione borghese della commedia di genere, intesa nel significato più libero della parola, ottenendo quei notevoli effetti che fanno ormai scuola in tutta la Russia.

Quando le vicende speciali, la guerra civile, i perturbamenti politici uccidono il teatro e si ritorna alle origini, è interessante vedere come l'antica tradizione italiana detti ancora legge al mondo cerebrale che si rinnova. È questo un fenomeno che si manifesta non solo in Russia ma anche nei paesi più intellettualmente progrediti in cui la decadenza segna le ore dello splendore, ma anche della fine di una letteratura.

1929.10.15	Comoedia	Anno XI n. IX		Giacomo Lwow	“Habima” il teatro d'arte ebraico
------------	----------	------------------	--	-----------------	---

Ora che viene per la prima volta in Italia la Compagnia del Teatro d'arte ebraico « Habima » può essere interessante ricordarne le origini.

Il teatro ebraico è comparso sui palcoscenici soltanto nell'ultimo quarto del secolo scorso, quando i costumi del « ghetto » vennero osservati con serenità coraggiosa dagli stessi scrittori ebraici e quando la rigida ortodossia aveva già subito qualche scossa sotto l'assalto della coltura generale. È nato contemporaneamente in Russia ed in America, ma si è sviluppato e giunto all'alto livello di un'arte potente e moderna solo dopo la guerra e la rivoluzione russa.

La Russia degli Zar fu sempre ostile a tutti i tentativi di creare l'arte nazionale dei popoli che facevano parte dell'immenso Impero. Durante il regime zarista c'era in Russia un antisemitismo feroce. Agli ebrei era proibito persino entrare in molte parti della Russia. Essi non potevano abitare né a Pietroburgo, né a Mosca, né nei distretti settentrionali. In queste condizioni tutti i tentativi di creare il teatro ebraico non ebbero fortuna ed il migliore scrittore ebraico di teatro Giacomo Gordin, fu costretto ad emigrare in America dopo terribili *progroms* nel 1895. Caduto il potere zarista cominciò il rinascimento della coltura dei popoli dell'ex-impero, come gli ebrei, i georgiani, gli armeni, etc.

Nel 1917 un gruppo di fanatici giovani ebrei volle realizzare l'antico sogno e si rivolse al celebre Stanislawski, creatore e direttore del Teatro d'Arte di Mosca, il quale promise tutto il suo appoggio, e lo diede poi in maniera tangibile concedendo al nascente teatro il contributo del suo più geniale e prediletto allievo, Eugenio Wachtangoff, che assunse le redini del nuovo movimento.

Sotto la guida di Wachtangoff i giovani attori hanno iniziato un grande lavoro. Il Wachtangoff non voleva nel nuovo teatro i dilettanti o i « bambini-prodigio ». Egli voleva educare i veri attori, tecnicamente bene preparati, con una buona coltura teatrale e generale. E per dieci ore al giorno faceva loro studiare la tecnica della recitazione, la impostazione della voce, la ginnastica e persino dei veri esercizi acrobatici.

Erano quelli i tristi e difficili giorni del così detto periodo del bolscevismo militare, quando tutta la Russia era colpita dalla carestia, e quando mancava tutto e la vita era ridotta alle forme più primitive. Gli attori del teatro non si scoraggiarono e, fedeli al loro sogno d'arte, si sottoposero a tutte le fatiche per riuscire, lavoravano giorno e notte nel teatro non riscaldato, non prendendo altro cibo che un paio di aringhe marce.

La formidabile forza della loro volontà, sostenuta dallo slancio di Wachtangoff, vinse tutti gli ostacoli e portò al trionfo. Dopo un anno di lavoro preparatorio, il teatro ebraico presentò al pubblico il suo primo spettacolo: tre commedie e un atto degli autori ebraici Peretz, Kaznelson e Bercovitch.

Lo spettacolo ebbe successo, ma il direttore non era completamente soddisfatto e continuò a provare il mistico e profetico dramma di An-Sky: « Dibuk ». Egli era già sofferente di una terribile malattia: un atroce e incurabile cancro. Non poté assistere alle ultime delle cento e due prove e si provò a dirigere dal suo letto per mezzo di sostituti.

In queste condizioni si giunse alla prima rappresentazione della leggenda drammatica « Dybuk » che ebbe luogo il 31 gennaio 1922. Il successo fu entusiastico. Nella triste camera da letto che doveva poi diventare camera mortuaria, Stanislawski portò la lieta notizia del trionfo ma, il Wachtangoff pensava già all'al di là.

Il Wachtangoff sarebbe giunto alle più elevate vette dell'arte se la morte non lo avesse rapito troppo presto. Vissuto appena 36 anni, occupò uno dei primi posti nel teatro russo. Egli possedeva una « viscreatrix » rude e potente.

In uno dei piccoli teatri chiamati Studi sperimentali, creati dal « Teatro d'arte » il Wachtangoff ideò nella messa in scena della « Principessa Turandot » di Carlo Gozzi che un anno fa ha entusiasmato e sbalordito la Parigi intellettuale e raffinata.

Ma la più grande vittoria di Wachtangoff fa la messa in scena di « Dybuk ». per realizzarla, il direttore volle vicino a sé il grande pittore Natan Altman e il coltissimo compositore e critico musicale Enghel, morto pochi anni fa in Palestina. Coadiuvato da essi il « régisseur », con il potente ritmo dell'azione scenica animata dai balli e dai canti, riuscì a dare il vero senso del mondo ultraterreno, del mondo misterioso delle ombre.

Con mezzi semplici il direttore seppe ricostruire lo strano, mistico ambiente dove i profeti son vicini ai mercanti, ai mendicanti, ai sensali di matrimonio, ai macellai. La leggenda di Ansky, è piena di misticismo. La figura centrale è un vampiro, un « incubus », un fantasma, che entra nel corpo di una giovane ragazza, Lea, il cui fidanzato è morto. In questa leggenda c'è un forte sapore di « kabala » medioevale, di sortilegi; e tutto ciò sullo sfondo della vita di una piccola città ebraica.

Come ha saputo il Wachtangoff mescolare nel quadro il crudo naturalismo di Stanislawski e il simbolismo russo-tedesco! Nelle semplici scene, quasi costruite, nelle magnifiche truccature dei personaggi c'è un po' di tutto: dal « Franz Hals » al « doganiere Rousseau »!

Come ho detto, il successo fu clamoroso. Una volta assistettero ad uno spettacolo di « Habima » Massimo Gorky e il celebre basso Teodoro Scialapin. Ne rimasero talmente sbalorditi e affascinati che proclamarono « Habima » il migliore teatro del mondo.

La morte di Wachtangoff non fiaccò le forze dei fanatici attori di « Habima ». Altri direttori di valore, come Mcedeloff, Versciloff, Dikij – tutti del Teatro d'Arte – hanno continuato il lavoro di Wachtangoff ed hanno messo su i lavori ebraici « Golem » di Leivik, « L'Ebreo Errante » di Pinsky, « Il tesoro di Scholem-Aleichem », e alcuni capolavori del teatro classico e moderno, come « La corona di Davide » di Calderon della Barca, il « Diluvio » di Bergher, ecc.

Il Teatro divenne poi un istituto sociale e culturale e il suo valore venne confermato durante la *tournee* in Europa ed in America e durante la permanenza in Palestina. Tutti i grandi critici hanno notato la profonda umanità, la freschezza, la semplicità e la sua raffinatezza. Il celebre direttore tedesco Max Reinhardt ha detto: « Questa è un'arte superiore, un'arte sacra. Questo teatro è un miracolo! ». « Habima » (« Habima » è una parola ebraica che significa arte) recita in lingua antica ebraica e « hbraisch », la lingua classica, che è molto bella. Ma la recitazione è piena di così espressiva e potente mimica che anche lo spettatore che non intende la lingua capisce l'argomento. I canti e i balli danno allo spettacolo un incanto speciale con la loro nostalgia orientale e con il loro ritmo.

1932.01	Scenario			Olga Resnevic	Boris Zachava: Vachtangov e il suo Studio (Ed, Tea-Kino; Mosca, 1930).
---------	----------	--	--	---------------	---

Dopo un trentennio di aspre lotte e infinite discussioni, le varie correnti teatrali russe s'erano accordate su alcuni punti fondamentali, fra cui questi due: 1) ogni spettacolo teatrale è un complesso unico, organizzato dalla mente direttiva di un *régisseur*; 2) l'elemento fondamentale, il cuore del teatro, è l'attore, che deve possedere una tecnica perfetta: una dizione nitida e una padronanza assoluta del proprio mezzo, il corpo, assoggettate a un perfetto senso di ritmo e di musicalità.

I vecchi attori, sfiorati ma non penetrati dalle nuove idee, vedevano scadere l'autorità della loro recitazione – convenzionale, ma teatralmente sapiente – e non avendo un corpo educato e ritmico, s'adattarono in modo grossolano alle nuove direttive, rendendo disarmonico lo spettacolo moderno. Si cominciò a sentire la necessità che ogni teatro avesse una *propria* scuola, per educare attori alle idee di un determinato *régisseur*.

Molte sono le scuole sorte durante quest'ultimo trentennio di *Sturm und Drang* teatrale russo, ed hanno avuto una vita più o meno breve, effimera o intensa. Ma la scuola di Vachtangov, iniziata fra immani difficoltà, ha superato ogni ostacolo, ha sopravvissuto a tutte le tempeste; e,

anche dopo la scomparsa del suo creatore, ha continuato a svilupparsi in altezza, in profondità e in estensione, continuando fino a tutt'oggi a spiegare la sua influenza sugli altri teatri.

In un momento come questo, di crisi, di elaborazione sempre più profonda dell'avvenire e del concetto stesso dell'arte teatrale, in Russia si è tutti convinti che il futuro dipenda dal come saranno educati i "lavoratori del teatro". E un contributo quanto mai prezioso ai problemi dell'ora è il breve volume dello Zachava, uno dei più fedeli discepoli di Vachtangov. Si tratta di una raccolta di suoi ricordi sul maestro, di sunti delle lettere e dei diari di Vachtangov, e delle conversazioni di lui con Stanislavskij. Elementi preziosissimi per rivelare il segreto dell'artista, per indagare le ragioni della forza vitale del suo insegnamento; poiché egli ha creato non solo un gruppo di attori, ma ha insegnato ai discepoli l'arte di educare altri discepoli.

Una fede illimitata nella verità della dottrina del maestro emana da ogni parola di questo libro. Zachava si duole che i pedagoghi teatrali *insegnino* troppo, e siano incapaci di *educare*; che troppa importanza diano alla maniera esteriore, alla *tecnica* dell'arte teatrale, invece di educare quelle facoltà *interiori*, da cui l'espressione dovrebbe svilupparsi naturalmente come il fiore dal seme. Può dar frutto solamente un sistema di educazione, che pur servendo a rivelare e a porre in evidenza l'individualità dello scolaro, non gli imponga le proprie vedute, né lo costringa ai propri giudizi: tanto per quel che riguarda il contenuto dell'opera, quanto per la forma teatrale in cui lo scolaro dovrà poi esprimere la sua interpretazione.

Il compito di ogni scuola di teatro non consiste che nella liberazione e nella rivelazione dell'individualità. L'opera di Vachtangov, educatore e *régisseur*, è un luminoso esempio dell'applicazione pratica di questo principio.

Per essere accolti nello "Studio drammatico" sorto nel '13 per l'iniziativa di pochi *credenti*, sotto la guida di Vachtangov, non bisognava subire nessun esame di ordine teatrale. I lunghi interrogatori erano diretti ad accertarsi della serietà delle ragioni che guidavano l'aspirante al Teatro. Si esigeva un amore dell'Arte che superasse l'amore di sé stessi; gentilezza di cuore, assenza di vanità, obbedienza assoluta alla severissima disciplina. Vachtangov era convinto che prima di essere artisti bisognasse essere uomini. "Se vogliamo occuparci d'arte, dobbiamo noi stessi diventare migliori. Non posso predicare, né procedere innanzi a voi, ma posso camminare insieme con voi. Il terreno in cui sono celate le radici dell'arte è la vita stessa". E insisteva perché, prima di voler creare nell'arte, si cercasse di approfondire la propria conoscenza della vita e degli uomini.

Con tutta la sua attività, con ogni parola, egli cercava di convincere *che la vera arte serve a finalità che stanno al di fuori dell'arte.* "Noi esigiamo dal lavoro teatrale che esso serva al *bene*. Dal lavoro teatrale l'esigenza del bene passa agli *attori*. Nessuno di noi vive come vorrebbe l'*idea del bene*.... Per ora il teatro non agisce che come *spettacolo*, mentre dovrebbe servire all'uomo come *un aiuto nei grandi problemi della vita*".

"Ogni discepolo dello Studio deve ricordare che una buona messinscena, la preparazione di buoni attori, il successo, il guadagno, – se questo dovesse venire –, non sono che *mezzi*, soltanto mezzi, per realizzare le *grandi finalità* dello Studio. Non appena le messinscene, gli attori, il guadagno, diventassero le vostre *finalità*, non ci sarebbe più lo Studio, ma un banale teatro di mestieranti".

Vachtangov era convinto che il dualismo fra il Bene e il Male si supera con l'aiuto della Saggiezza Suprema, che dimora sopra Dio e Lucifero, i due principi polari contrastanti del Bene e del Male, l'arena di combattimento dei quali è l'uomo. Dio ha creato l'uomo per poter svolgere nel suo cuore, compiendo la volontà della Saggiezza Suprema, la lotta contro Lucifero fino a completa vittoria. Vachtangov vedeva il senso dell'esistenza umana in una continua *lotta* interiore. Nella lotta collettiva egli vedeva un riflesso di quella che sentiva nel proprio cuore, ma non se ne lasciava turbare la sua anima di ottimista credente. Le sue ultime maggiori realizzazioni furono la *Turandot* di Gozzi, uno dei più grandi successi del teatro russo, che si dette seicento volte e si dà tutt'ora: e il *Dybuk* di Ansky, pel Teatro Habima.

In un paese dissanguato, straziato da sofferenze immani, da privazioni non mai conosciute, si era trovato un artista che, estenuato lui stesso in una lotta contro un male invincibile, aveva

saputo creare spettacoli pieni di luce, traboccanti di sana gioia dell'esistenza. Con queste rappresentazioni egli riuscì a dare qualche attimo di lieto riposo alla stanchezza degli uomini.

Vachtangov morì a 37 anni, la sera del 22 maggio 1922, dopo la prima rappresentazione del *Dybuk*. Morì come muoiono i condottieri. Aveva sempre mantenuto fede al suo credo: "vivere i nostri giorni sulla terra con bontà, e, se possibile, con intelligenza".