

Uova fatali. I

Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della
formazione (1924-1928)*

Massimo Lenzi

Breve avvertenza contro possibili ipersemplicizzazioni del contesto

Nella percezione diffusa del teatro drammatico russo del Novecento vige da tempo immemorabile una sorta di distorsione del continuum, per cui i Magnifici Anni Venti (gli unici, autentici *roaring twenties* dell'esperienza scenica mondiale) sarebbero durati due, al massimo tre anni, culminando grosso modo con la stagione biomeccanico-costruttivista di Mejerchol'd per poi sfumare rapidamente in una qualche *aureissima mediocritas* avvalorata o quanto meno contestualizzabile, per un verso, dalla e nella parziale "normalizzazione" ascrivibile alla parziale reintroduzione di criteri mercantili-spettacolari (NEP); quasi sfarinata, per converso, nell'incipiente caligine sociopolitica che, calata dall'alto su ogni sorta di attività artistico-culturale in virtù di una indefinita (nei latori di tale visione) "lotta per la successione" a Lenin, ove la figura di Stalin si sarebbe andata grevemente affermando con celere e univoca gradualità.

* Il presente saggio è tratto dai risultati «provvisoriamente definitivi» di un lavoro di revisione, quantitativamente moltiplicata e doverosamente corretta (ce n'era ben donde!), di un mio vecchio libro, *La natura della convenzione* (Testo & Immagine, Torino 2004). Suggesta, caldeggiata e seguita con amichevole compassione e pazienza certosina da Antonio Attisani, quell'impresa naufragò nel gorgo formato dalle tre teste di un poderoso Cerbero: la mole vieppiù esorbitante dei materiali imbarcati durante la navigazione (alcuni relitti di quella stiva schiantata furono recuperati nei primi cinque volumi di MJ sotto forma di una serie di *Obrazy*); la vigente Cacania buro-algoritmica che regge saldamente le sorti della ricerca accademica (ecco dunque motivato il virgolettato dell'incipit); infine, più mostruosa di entrambe, l'attitudine, rispettivamente di pigrizia e sconcerto (un eufemismo vale l'altro), invincibilmente suscitata in chi scrive dalla vista delle prime due fauci. Nondimeno, ritengo che alcune parti di quel lavoro, come questa che propongo, possano servire a focalizzare l'attenzione degli studi sulle dinamiche di scorcio e passaggi meno praticati di un territorio sconfinato come il teatro drammatico russo del Novecento, e magari riuscire a rendere un po' meno apodittica (quando non direttamente mitomaniaca) di quanto spesso non avvenga la percezione delle gesta creative di quei Grandi Maestri della cultura teatrale di lingua russa verso cui, – avendole riservato da quarant'anni una varia miscela di pigra attenzione, studi intensi e frequentazione esistenziale, – tengo per fermo che la cosiddetta civiltà occidentale debba ritenersi pressoché esclusivamente debitrice se ha potuto recare seco nel nuovo millennio quella curiosa struttura escogitata venticinque secoli prima nell'Attica democratica e riconoscerle, ancora per qualche attimo, una certa qual intrinseca continuità di senso e valori.

In realtà, da tempo forse un po' meno memorabile, ma certo misurabile in termini di decenni (almeno a partire dalla *perestrojka*, che d'altronde concluse sotto questo riguardo un processo avviatosi con il XX congresso del PCUS), la storiografia sovietica e occidentale ha messo a disposizione di chiunque voglia prenderne visione una mole impressionante di lavori, documenti, materiali e analisi che mostrano come il decennio successivo alla morte di Lenin procedesse, nella dirigenza del partito, secondo le stesse dinamiche che avevano contrassegnato il periodo rivoluzionario e prerivoluzionario della sua *leadership*: quelle di una dialettica politico-ideologica, feroce non meno che contorta e sottile, tale da richiedere – nel peculiare statuto sociologico e sinanche spirituale della *intelligencija* russa – riposizionamenti pressoché quotidiani da parte di chiunque si trovasse, in un processo a cascata, ad agire in dipendenza da (o collaborazione con) i numerosissimi protagonisti di quella lotta, e in misura grosso modo proporzionale alla propria contiguità con costoro.

La persistenza e la natura ondivaga della linea disegnata da quei sinuosissimi meandri possono essere peraltro evocate limitandoci a ricordare¹ che se nel maggio 1924 venne letto ai delegati del XIII Congresso il celeberrimo “testamento di Lenin”, in cui si proponeva di rimuovere Stalin dalla segreteria del partito, quasi un decennio dopo, il 26 gennaio 1934 – ovvero a un'altezza storica dove la suddetta semplicistica lettura dei fatti, con ragioni che assorbono più di qualcosa dal “senno di poi”, percepisce come ormai lungamente invasa la supremazia indiscussa della linea staliniana – si sarebbero aperti i lavori del XVII Congresso (passato poi alla storia come “Congresso dei vincitori” o “Congresso dei fucilati”, a seconda dei punti di vista), allorché 270 dei 1227 delegati scelsero di cancellare il nome di Stalin dalla scheda su cui esso figurava come quello dell'unico candidato a Segretario.

Queste considerazioni preliminari, probabilmente di per sé pedissequa, potranno forse fungere da labile promemoria nel momento in cui ci accingiamo a svolgere un discorso ove i richiami alle circostanze storico-politiche, necessariamente iperlaccinici, rischierrebbero altrimenti di sprofondare sotto il peso della propria deprecabile superficialità.

Le nuove scene e il dramma eroico-rivoluzionario

Beninteso, la cesura ci fu, ma per logica storiografica conviene retrodarla ulteriormente agli albori stessi del decennio, allorché la fine della guerra civile privò dei propri contesti le vorticose quanto cogenti sperimentazioni che avevano generato autentici nuovi generi scenico-drammatici.

¹ È solo un esempio, che affiancando una circostanza notissima a una meno citata può risultare per ciò stesso esemplare, e consentirci al contempo di tralasciare relativi dettagli che qui risulterebbero immotivatamente pedanti o viceversa ingiuriosamente pleonastici.

In particolare, se la vittoria dell'Armata Rossa e la sostanziale scomparsa di un fronte mobile rendeva *ipso facto* inattuale l'esperienza delle *agitki*, il coinvolgimento ideologico delle metropoli, non più finalizzato alla costruzione di un consenso militante bensì dirottato sulle esigenze della costruzione di un inedito sistema socioeconomico, declassava le *massovki*, già inusitato strumento di autorappresentazione collettiva di un soggetto storico collettivo *in fieri*, al rango cronologicamente "storicizzato", e dunque distanziato, di sporadiche occasioni celebrative, implicando il ritorno delle classi medie e popolari dal ruolo di attori di massa alle usate funzioni spettatoriali. Viceversa, e per ciò stesso, all'esperienza autogestita dei collettivi scenico-drammatici *samostojatel'nye*² si dischiudeva la prospettiva di una rapida istituzionalizzazione che avrebbe generato in tutto il Paese la fondazione di centinaia di nuovi teatri, variamente legati a una gamma di movimenti, sindacati e organizzazioni locali fatalmente sottoposti alla duplice, spesso divergente quando non contrapposta pressione centripeta del partito e del Proletkul't, nonché ben presto interagenti con le restaurate, quand'anche radicalmente mutate, strutture di produzione pubblica, di fede "accademica" o "sinistrista", e con l'incipiente "concorrenza" NEPpiana³ di imprese private volte al mero intrattenimento (o al recupero di stilemi, per così dire, *ancien régime*), e incentivate dal congelamento dei primi decreti rivoluzionari sulla gratuità dei prodotti artistico-culturali, ivi compresi gli spettacoli.

La suddetta logica storiografica suggerirebbe dunque di considerare le coeve acquisizioni apicali di Vachtangov, Tairov e Mejerchol'd (per intenderci, fra *Dibbuk* e la biomeccanica, ovvero fra la fine del 1920 e buona parte del 1922) come punte di uno sterminato iceberg non più esposto alla deriva dell'aperto oceano rivoluzionario, bensì in via d'ancoraggio alla nascente piattaforma continentale di un sistema sociostatuale tutto da inventare. Di fatto, la vicenda immediatamente successiva del teatro drammatico russo e sovietico⁴ (almeno per quanto se ne può desumere dall'attività dei principali collettivi scenici moscoviti e leningradesi) si svolse in sostanziale continuità con questo scenario.⁵

² Sul fenomeno del *samodejatel'nyj teatr* (a volte tradotto come "teatro autoattivo") si rimanda all'esaustivo lavoro di Maria Di Giulio, *Teatro spontaneo e Rivoluzione. La vicenda e i testi del Samodéjatel'nyj teatr*, Sansoni, Firenze 1985.

³ Adottata ufficialmente il 14 marzo 1921, la NEP sarebbe stata sostituita di fatto nell'ottobre 1928 dall'avvio del primo Piano quinquennale, ma – per quanto sin dalla metà del decennio, costituendo uno dei maggiori terreni di scontro della lotta interna al partito, venisse più volte rivista e temperata – rimase ufficialmente in vigore sino all'11 ottobre 1931.

⁴ L'Unione delle repubbliche socialiste sovietiche fu fondata il 30 dicembre 1922. Il 6 luglio 1923 il nuovo Stato adottò una sua Costituzione, che sostituì provvisoriamente la prima Carta fondamentale dello Stato russo (già votata il 19 luglio 1918 dal V Congresso panrusso dei Soviet) e fu promulgata il 31 gennaio 1924, restando in vigore fino al 5 dicembre 1936.

⁵ Solo verso la metà del decennio, scavalcando gli organi amministrativi del Narkompros (la stella di

Beninteso, le contrastanti attenzioni delle fazioni in lotta si concentravano con massima e talora parossistica intensità sulle imprese di Mejerchol'd, in virtù della posizione egemonica tenacemente perseguita e conquistata dal Maestro di Tula, nonché della scomparsa prematura di Vachtangov. Ma sullo sfondo, e a livelli variamente interconnessi, l'offerta scenico-drammatica venne rimodulandosi attorno a coordinate in rapida evoluzione. Tra queste, si possono forse individuare tre plessi fattuali destinati ad assumere una crescente importanza nella seconda metà del decennio, e che negli anni Trenta avrebbero innervato la struttura portante del teatro drammatico russo: nell'autunno 1924, il ritorno in patria del MCHAT⁶ dalla lunga *tournee* "tattica" in Occidente intrapresa già nel 1922, e il nuovo, tormentato rapporto con i suoi Studi; l'istituzionalizzazione di centinaia di collettivi più o meno *samostojatel'nye* o informali; la comparsa pressoché simultanea, attorno al 1925, della prima generazione di drammaturghi post-ottobresca che – situandosi entro un'amplessissima gamma stilistica, estetica e ideologica – dette modo alla critica di superare lo spaesamento provocato dalle sperimentazioni più o meno decifrabili susseguitesesi nel cosiddetto "Ottobre teatrale" e recuperare gli usati criteri tradizionali, dando luogo a un'attitudine generalizzata di "ri-letterarizzazione" dell'arte scenica.

Terreno privilegiato dell'interazione tra questi fenomeni fu quello ove si gettarono le fondamenta di un nuovo genere scenico-drammatico, ove drammaturghi e registi erano chiamati, talora in stretta collaborazione, a presentare in una veste epico-eroica vicende più o meno emblematiche della recente guerra civile. Destinato nel corso del tempo a sclerotizzarsi in conformistica *routine* agiografica, ai suoi albori tale indirizzo fu tuttavia percepito come articolazione centrale di un'autentica *new wave* drammaturgica (ove tra gli altri esordirono nella scrittura per il teatro scrittori del calibro di Bulgakov, Erdman, Zamjatin e Oleša) volta alle tematiche contemporanee e caratterizzata da una notevole varietà stilistica nonché da cospicue innovazioni strutturali. Inoltre, fu in questo tipo di spettacoli che si sarebbe forgiata tutta una generazione di artisti della scena.

Massima influenza avrebbero esercitato tre *premières* assolute: *Virineja* (V.), *Štorm* (Tempesta) e *Ljubov' Jarovaja* (L. Ja.). Lidija Sejfullina aveva trasposto

Lunačarskij era in declino, per quanto il prestigioso Commissario del popolo mantenesse la propria carica governativa sino al 12 settembre 1929), venne incentivata nei teatri la costituzione di cellule di partito analoghe a quelle istituite nei luoghi della produzione primaria, secondaria e presso i servizi. Da queste e da altre circostanze generali sarebbe rapidamente scaturita una ri-statalizzazione di fatto del sistema teatrale, che peraltro avrebbe ricevuto rigorose norme organiche solo nel 1946.

⁶ Utilizziamo qui e oltre la sigla canonica con cui viene designato in patria il Teatro d'Arte di Mosca (Moskovskij chudoževstvennyj akademičeskij teatr; la qualifica di teatro accademico gli era stata conferita nel 1919; sino ad allora, ci si riferiva al teatro con la sigla MCHT, che useremo eventualmente in accordo alla cronologia dei contesti). In generale, citando un'istituzione teatrale, alla prima occorrenza ne daremo, nel testo o in nota, la denominazione originale per esteso, seguita tra parentesi dalla sigla convenzionale e da una traduzione italiana; le successive menzioni si limiteranno alla sigla.

Virineja dal proprio racconto omonimo per la scena del Terzo Studio del MCHAT (13 ottobre 1925).

Dopo un lungo periodo di stasi e tensioni,⁷ Aleksej Popov, già protagonista degli Studi del MCHT,⁸ aveva assunto le redini del Terzo Studio, inaugurandovi una luminosa carriera che sarebbe culminata nella direzione del mejerchol'diano Teatr Revoljucii (TR; Teatro della Rivoluzione), guidato dal 1930 al 1935, e successivamente (1935-1960) del Central'nyj teatr Krasnoj Armii (CTKA; Teatro Centrale dell'Armata Rossa),⁹ nonché in qualità di pedagogo post-stanislavskijano.¹⁰ A lui e a Marija Knebel'¹¹ si deve l'elaborazione di quel *metodo dell'analisi attiva*¹² su cui

⁷ Al ritorno dalla prima *tournee* internazionale del Terzo Studio (1923), Nemirovič-Dančenko aveva nominato Jurij Zavadskij direttore unico, suscitando la reazione negativa della *troupe*, che aveva eletto un proprio «Attivo artistico», presieduto da Boris Zachava. La mossa di Nemirovič-Dančenko – Stanislavskij si trovava ancora all'estero – era diretta a fondere Secondo e Terzo Studio del MCHAT, ma i vachtangoviani erano infine riusciti a salvaguardare la propria autonomia, che nel 1926 sarebbe sfociata nell'emancipazione dal MCHAT e nella fondazione del nuovo Teatr imeni E. B. Vachtangova (TIV; Teatro Vachtangov), che peraltro aveva subito ottenuto la qualifica di “accademico”.

⁸ Nel 1912 Popov era entrato al MCHT, dapprima come collaboratore poi come attore (1914). Tra 1918 e 1923 aveva diretto in provincia (Kostroma) un Teatr studijnych postonovok (Teatro degli Allestimenti di Studio), fedelmente improntato ai principi del Primo Studio e dello Studio Mansurov, alle cui attività aveva partecipato sin dagli inizi. Presso lo studio vachtangoviano Popov aveva intrapreso nel 1916 il suo primo cimento registico, dedicato al dramma lirico di Blok *Neznakomka* (La Sconosciuta), che peraltro non riuscì ad andare in scena. Dallo stesso collettivo, nel frattempo evolutosi in Terzo Studio, era stato assunto nel 1923.

⁹ Prima di Aleksej Popov, fra 1932 e 1935 il CTKA sarebbe stato diretto da Zavadskij, al quale dedicammo il primo degli *Obrazy* ospitati su questa rivista («Mimesis Journal», I (2012), 1, pp. 72-85).

¹⁰ Boris Ščukin, Marija Babanova, Michail Astangov, Ljubov' Dobržanskaja e Viktor Pestovskij furono tra gli attori che seguirono i corsi di Popov già nella prime fasi della sua attività pedagogica, intrapresa sin dal 1919 al fianco di Vachtangov. A questi e altri performer drammatici di prima grandezza abbiamo già dedicato brevi note biografiche nei sei *Obrazy* pubblicati su MJ, ai quali, stante la loro agevole reperibilità online e per non appesantire oltremodo il presente apparato di notazione, rimandiamo il lettore desideroso di approfondimenti.

¹¹ Nel 1918 Knebel' era stata accolta da Michail Čechov nel proprio Studio privato, e dopo la sua chiusura era passata alla scuola del Secondo Studio sotto la guida di Nikolaj Demidov, attore del MCHT sin dal 1911, che Stanislavskij aveva chiamato nel 1920 alla Opernaja studija (Studio Operistico) del Bol'šoj, da lui diretta, allo scopo esplicito di estendere il proprio «sistema» al bagaglio performativo degli interpreti lirici (nel 1934, peraltro, Stanislavskij avrebbe scelto proprio Demidov come redattore del libro *Rabota aktëra nad soboj* [Il lavoro dell'attore su se stesso]). Knebel' era entrata nella troupe del MCHAT nel 1924, dove rimase sino al 1950 dedicandosi anche all'attività pedagogica e iniziando a metà degli anni Trenta la carriera registica presso altri teatri. La prima parte di rilievo recitata da Knebel' al MCHAT era stata nel 1925 la Mrs Snitchey di *The Battle of Life*, lo spettacolo di Nikolaj Gorčakov che l'anno prima vi era stato trasposto dalla scuola del Terzo Studio, e che aveva visto anche l'esordio, tra gli altri, di Vasilij Orlov e Aleksej Gribov.

¹² Per la distesa esposizione di alcune linee-guida di questo plesso pedagogico-attoriale il lettore italiano può utilmente rivolgersi a Marija Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano 2009.

si sarebbero formati presso il GITIS¹³ intere generazioni di futuri registi (fra i quali Anatolij Efros, Leonid Chejfec e Anatolij Vasil'ev), e che costituisce uno degli aspetti evolutivi più articolati ed efficaci con cui le sparse membra del “sistema” sono pervenute al nuovo millennio. In *Virineja*, Popov fornì un primo saggio della sua maestria nella concezione e realizzazione delle scene di massa (che avrebbe poi dispiegato sull'enorme palcoscenico del CTKA, appositamente costruito per esaltare questo suo ormai acclarato talento) raccordate alle prestazioni di Ščukin e Iosif Tolčanov, al quale lo spettacolo conferì il rango di astro del firmamento attoriale neosovietico.

Nemmeno un mese dopo l'attore e regista Evsej Ljubimov-Lanskoj inaugurò la propria direzione presso il giovane Teatr imeni MGSPS¹⁴ presentando *Storm*, una *pièce* in cui il pubblicista e funzionario di partito Vladimir Bill'-Belocerkovskij seppe forgiare un modello convincente di questo nuovo genere drammaturgico, basato sulla frammentazione e distribuzione degli attributi diegetici e “di carattere” tra parecchie decine di personaggi, variamente intrecciati in situazioni esposte da brevi, talora fulminei, quadri-episodio ove luoghi e tempi dell'azione si disperdevano sino ad assumere una qualità di astrattezza epica.

Stanti siffatte caratteristiche, Ljubimov-Lanskoj dovette peraltro fronteggiare le obiezioni degli attori, che curiosamente riecheggiavano gli argomenti con cui il mondo teatrale russo, ventinove anni prima, aveva accolto *Il gabbiano* di Čechov nella *première* dell'Aleksandrinskij: «molti attori dubitavano della scenicità di *Štorm*. Dicevano che “questo non è teatro“, che nella *pièce* tutto era “grigio e buio“: solo “pidocchi, tifo, pellicciotti, stivali unti di grasso“ e «nessun intreccio, nessuna azione. Che noia!.. Il pubblico non ne vorrà sapere“».¹⁵

Per ovviare a tali rimostranze, il regista – in sintonia con le coeve ricerche di Popov al Terzo Studio – puntò su un'organizzazione minuziosa delle scene di massa, allestite «in uno spazio caotico, angoscioso, messo sottosopra»¹⁶, e trascelse nella schiera dell'eroe-massa due personaggi-corifeo. In particolare, il

¹³ Sigla per Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva (Istituto statale d'arte teatrale). Fondato nel 1878, in epoca postsovietica ha cambiato più volte nome, per assumere l'attuale designazione ufficiale di Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS (Istituto russo d'arte teatrale – GITIS).

¹⁴ Sigla stante a designare il Soviet delle associazioni professionali del Governatorato di Mosca, dal 1930 al 1938 mutata in MOSPS. Dopo di allora la scena assunse l'attuale denominazione di Teatr imeni Mossoveta (TeMos; Teatro del Soviet di Mosca). Fondato nel 1923, il teatro fu diretto da Ljubimov-Lanskoj fra il 1925 e il 1940, allorché gli sarebbe subentrato Zavadskij.

¹⁵ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], 2 voll., Prosveščenie, Moskva 1984; vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 80. (Più oltre citeremo questo lavoro con la sigla IRSDT, seguita dal numero del volume e della pagina).

¹⁶ Ivi, p. 81.

marinaio zoppo Bratyška (a un dipresso, “Fratellino”) fu condotto dal “brillante” Vasilij Vanin allo status di prima maschera popolare del teatro neosovietico.

L’affermazione definitiva di questa tipologia scenico-drammatica si ebbe circa un anno dopo, allorché al Malyj teatr (Piccolo teatro), decano dei teatri moscoviti e istituzione “accademica” per anomasia, il vecchio Ivan Platon, affiancato dal “sinistrista” Lev Prozorovskij (già nei ranghi del TR), diresse il dramma di Konstantin Trenëv *Ljubov’ Jarovaja*, andato in scena il 22 dicembre 1926. Già noto come esponente della pleiade gor’kijana sin dallo scorcio conclusivo del XIX secolo, Trenëv si era affermato come drammaturgo solo l’anno prima, quando Nemirovič-Dančenko aveva scelto di allestire il suo *Pugačëvščina*¹⁷ per la prima nuova produzione del MCHAT al rientro in patria, traendone peraltro èsiti scenici a quanto pare piuttosto controversi.¹⁸

Stavolta Trenëv mise a frutto l’esperienza di corrispondente dai fronti della Crimea durante la guerra civile, usandola come sfondo per un plot melodrammatico abbastanza tradizionale ove la maestra Ljubov’ Jarovaja, il cui carattere risulta scolpito nel nome (che, tutt’affatto plausibile, significa però all’incirca “Amore Furente”), vive gli eventi della Rivoluzione lacerata tra gli affetti e il dovere. Anche la pièce di Trenëv, nondimeno, era scandita da quadri-episodio dalla diegesi assai disinvolta, e popolata da una dovizie di personaggi più o meno fuggevoli.

Per la prima volta nella sua storia secolare, uno spettacolo del Malyj fu provvisto di soluzioni scenotecniche affatto innovative, peraltro mutate dal convenzionalismo plastico-cromatico tairoviano:

I *décors* rappresentavano una costruzione architettonica complessa, che esteriormente ricordava le strutture caratteristiche di una cittadina meridionale; tuttavia, in primo luogo questo dispositivo era di colore neutro e uniforme, e secondariamente si trovava installato su una piattaforma circolare girevole, costruita all’uopo sulla scena. Il bianco dei contorni della costruzione si stagliava nitidamente su di un fondale vividamente azzurro. La scena girevole permetteva di cambiare rapidamente i luoghi d’azione [...], mentre i registi organizzarono le grandi scene di popolo disponendole su ripide scalette collaterali. Quella costruzione convenzionale si combinava al sembiante realisticamente fededegno dei personaggi.¹⁹

Insistendo sull’omogeneità della *pièce* di Trenëv alle tradizioni eroico-roman-

¹⁷ Termine con cui viene solitamente indicata la rivolta contadina del 1773-1775, guidata dal cosacco Emel’jan Pugačëv, e divenuta per estensione analogica sinonimo (perlopiù negativo) di ribellione irriducibilmente anarcoide.

¹⁸ Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a cura di K. L. Rudnickij, pp. 38-40. (Più oltre citeremo quest’opera con la sigla ISDT, seguita dal numero del volume e della pagina).

¹⁹ IRSDT, I, p. 85.

tica e realistico-“quotidianista” dell’onesto teatro, i registi convinsero le riluttanti *star* delle generazioni giovane e mediana della compagnia (Prov Sadovskij, Vera Pašennaja, Stepan Kuznecov, Elena Gogoleva) a partecipare all’allestimento, mentre ai più anziani e gloriosi mostri sacri della generazione anziana, come Michail Klimov, Nikolaj Jakovlev, Varvara Ryžova, Evdokija Turčaninova, vennero addirittura affidate parti di contorno. In un sol colpo, dunque, l’ultra-accademico Malyj assimilava le concezioni scenotecniche e registiche dei “sinistristi” e imponeva alla gloriosa *troupe* i principi dell’*ensemble* attoriale. In ciò consistette la valenza principale di quel *Ljubov’ Jarovaja*, snodo cruciale per la conversione in *mainstream* teatrale degli assunti stilistico-strutturali che avevano caratterizzato le sperimentazioni sceniche russe nel 1918-1925.²⁰

Breve excursus cinedrammatico

Né sarà possibile valutare appieno l’impatto di questa nuova tipologia scenico-drammatica senza rammentare, sia pure a volo d’uccello e in ordine sparso, le soluzioni affatto convergenti, e spesso ben altrimenti formidabili, che essa in quel breve scorcio storico aveva e avrebbe trovato sullo schermo, talché appare assai plausibile cercare proprio nei successi conseguiti dalle coeve ricerche cinematografiche di tematica affine un impulso decisivo all’affermazione del dramma eroico-rivoluzionario; tanto più che molti dei giovani cineasti che le avevano condotte muovevano precisamente dall’ambito della sperimentazione teatrale.

È questo innanzi tutto il caso di Ejzenštejn, il cui passaggio dall’ambito performativo alla cinepresa ebbe su un piano generale la valenza di un’applicazione estetica del principio logico hegeliano del passaggio della quantità in qualità. Un impatto incommensurabile ebbe ovviamente in quest’ambito la sua epocale trilogia d’esordio (*Stačka* [Sciopero], *Bronenosec Potëmkin* [La corazzata Potëmkin] e *Oktjabr’* [Ottobre]), per forme e contenuti affatto omogenea ai principi della nuova tipologia scenico-drammatica.²¹

²⁰ La fortuna scenica di queste e di altre *pièces* “eroico-rivoluzionarie” si sarebbe offuscata nel decennio successivo, per riacquisire forza negli anni Sessanta e Settanta, quando fornì lo spunto ad originali sperimentazioni sceniche, per esempio nello *Štorm* allestito da Zavadskij al TeMos (1967) o nella *Ljubov’ Jarovaja* firmata da Fomenko proprio al Malyj nel 1977.

²¹ Nel caso del *Potëmkin*, l’affinità si eleva (mutuando un termine cardinale della teoresi ejzenštejniana) al rango di organicità, vuoi sotto il profilo logistico-cronologico che per quanto concerne alcune soluzioni. La prima proiezione ebbe luogo nel dicembre 1925 (due mesi dopo *Virineja*) per celebrare il ventennale della Rivoluzione del 1905, e non fu mostrato in una sala cinematografica, ma sulla maestosa scena del Bol’šoj, laddove lo stesso Maestro di Riga ricorda come «il progetto di regia» prevedesse «che l’ultima inquadratura del film – la prora della corazzata che viene in avanti – dovesse lacerare... la superficie dello schermo», che dividendosi in due parti, si sarebbe aperto «su una reale e solenne seduta commemorativa, alla presenza dei veri protagonisti degli avvenimenti del

Quanto al suo compagno di corso Jutkevič,²² dopo un cortometraggio del 1925 sarebbe definitivamente passato dalla scenografia teatrale²³ alla regia cinematografica nel 1928 con *Kruževa* (Trine), dedicato alla vita della gioventù operaia contemporanea. Come Ejzenštejn e Jutkevič, anche Kozincev e Trauberg avevano aderito nel 1922 al majakovskijano LEF,²⁴ e due anni dopo avevano diretto *Pochoždenija Oktjabriny* (Le avventure di un'Ottobrina), primo prodotto cinematografico della loro Fabrika ekscentričeskogo aktëra (FEKS; Fabbrica dell'attore eccentrico), studio appositamente dedicato all'applicazione dei principi eccentricisti²⁵ all'arte teatrale, nonché prima pellicola della loro fortunata carriera congiunta. Nello stesso 1924 l'altro LEFiano Dziga Vertov aveva vinto il diploma dell'Esposizione Universale di Parigi offrendo allo sguardo del mondo il suo *Kino-glaz* (Cine-occhio), una prima sintesi della propria omonima teoria e prassi di cinematografia militante inaugurata durante la guerra civile, e improntata all'assimilazione dei principi estetici delle avanguardie cubofuturiste (nonché dei loro fondamenti di fisiologia della visione) nel trattamento di materiali documentaristici e d'attualità; indirizzo che avrebbe attinto ulteriori vertici nel 1926 con *Šestaja čast' mira* (La sesta parte del mondo), per culminare nel 1929 con il formidabile *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa), antesignano di ogni progetto di cine-verità. Il 1926 avrebbe visto l'esordio nella regia cinematografica di Boris Barnet (anch'egli già compagno delle mirabolanti avventure scenico-performative di Ejzenštejn), che confermò con Fëdor Ocep *Miss Mend*, e del grande maestro-autodidatta ucraino Aleksandr Dovženko, che si era dedicato al cinema già ultratrentenne dopo avere tumultuosamente attraversato le vicende militari e politiche della guerra civile, combattuta contro l'Armata Rossa, e degli anni della NEP. Già segretario di Mejerchol'd presso il Teatral'nyj otdel (TEO; Sezione teatrale) del Narkompros, aderente al LEF e co-sceneggiatore con Ejzenštejn di *Stačka*, Esfir' Šub avrebbe debuttato nello stesso 1926 con *Velikij put'* (Il grande cammino) e *Padenie dinastii Romanovyč* (La caduta della dinastia dei Romanov), prototipo del genere di grande affresco storico che avrebbe caratterizzato la cinematogra-

1905», probabilmente allocati su una riproduzione della tolda (Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003 (4ª ed.), p. 40.

²² Laureatosi anch'egli nel 1923 ai GVYRM (sigla per Gosudarstvennye vyssie režissërskie masterskie; Laboratori registici superiori di Stato) istituiti da Mejerchol'd come articolazione pedagogica del suo egemonico "Ottobre teatrale".

²³ Specialmente nell'ambito della cosiddetta tipologia dei "teatri delle miniature" o "delle piccole forme", dove aveva confermato molti lavori con lo stesso Ejzenštejn.

²⁴ Sigla per Levij front iskusstv (Fronte sinistrista delle arti), a sua volta legato ai formalisti dell'OPOJAZ (Obščestvo izučeniija [teorii] poetičeskogo jazyka; Società di studio della [teoria della] lingua poetica), attiva fra 1916 e il 1925.

²⁵ Peraltro non direttamente connessi alla «recitazione eccentrica» sperimentata da Mejerchol'd nel *Mandat* del 1925, su cui torneremo nella seconda parte del presente saggio.

fia russo-sovietica nei decenni successivi, allorché anche questo genere avrebbe trovato un suo corrispettivo scenico-drammatico. Quanto a Pudovkin,²⁶ aveva già esordito nel 1921, ma è proprio nel 1926 che firmando l'adattamento del romanzo di Gor'kij *Mat'* (La madre), sarebbe entrato negli annali della storia del cinema con un film anch'esso ispirato per forme e contenuti al modello della drammaturgia "eroico-rivoluzionaria".

Prime sintesi e lasciti

Rafforzato dunque dall'analogia e parallela affermazione, questa sì universalmente riconosciuta, di un linguaggio cinematografico per molti versi con essa convergente, eppure forgiato in prevalenza da personaggi apertamente critici verso tendenze omologatrici e/o normalizzanti, l'affermazione del dramma eroico-rivoluzionario – da *Virineja a Ljubov' Jarovaja* – fu beninteso autonomamente promosso anche da una linea "mediatrice" della politica culturale del neonato regime, che trovava il suo esponente più autorevole e convinto nel Narkompros di Lunačarskij. Così, ancor prima che gli spettacoli andassero in scena, opportune campagne di stampa ne divulgavano ed esaltavano le virtù "sintetiche", segnalandoli come auspicabile terreno di superamento dialettico (e ricomposizione) dell'annosa battaglia tra "accademici" e "sinistristi", congrua alla nuova fase storica in cui le energie del Paese erano chiamate ad una concorde costruzione del socialismo. Né meno opportuno sarà ribadire come, nel quadro della lotta ideologica interna al partito, tale politica culturale fosse tutt'altro che unanimemente condivisa, e anzi – almeno fino al 1928 – non di rado criticata e contestata, oltre che nelle sedi istituzionali, anche sugli organi ufficiali di stampa.

Tuttavia, e ben aldilà di quel significato contingente, una siffatta ricombinazione delle invarianti formali del linguaggio scenico nei decenni a venire si sarebbe ripercossa trasversalmente anche sul trattamento dei classici, forgiando i tratti inconfondibili di una vera e propria scuola di produzione scenico-drammatica, caratterizzata da un'estrema *concentrazione espressiva dei segni* (corporei, plastico-spaziali, temporali) utilizzati e dall'intensa *ricerca ritmica* nella loro applicazione a materiali drammaturgici i più svariati per autonoma pregnanza e qualità artistiche.

Tale fu il contesto dinamico in cui conviene qui inserire le fasi immediatamente ulteriori delle ricerche perseguite al MCHAT come al suo Primo Studio (nell'agosto 1924 ribattezzato MCHT-2, a sancirne la definitiva autonomia artistica) o al Terzo Studio/TIV, al TR e al Teatr im V. E. Mejerchol'da (TIM; Teatro Mejerchol'd) come al tairoviano Kamernyj teatr (KT; Teatro da Camera), ai leningradesi²⁷

²⁶ Allievo del LEFiano Lev Kulešov e, come il maestro, dapprima teorico cinematografico "puro".

²⁷ Il 26 gennaio 1924 l'attuale San Pietroburgo (che il 1° settembre 1914, allo scoppio della prima

Bol'šoj dramatičeskij teatr (BDT; Grande teatro drammatico)²⁸ e Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy (GosDrama; Teatro accademico statale del dramma).²⁹

Fu in tali circostanze che si affinò l'arte registica di Popov, Nikolaj Petrov, Leonid Viv'en, Sergej Radlov, Boris Suškevič, Vasilij Sachnovskij e Aleksej Dikij, e firmarono i loro primi allestimenti Zavadskij, Fëdor Kaverin, Nikolaj Akimov e Boris Zachava, Ruben N. Simonov, Andrej Lobanov,³⁰ Ivan Bersenev, Serafima Birman, Konstantin Chochlov e Nikolaj Ochlopkov – tutti (fatta eccezione per Akimov³¹) uniti da legami di filiazione pedagogico-artistica con Stanislavskij,

guerra mondiale, era stata ribattezzata Pietrogrado per sostituire l'originaria desinenza germanica con la corrispondente terminazione slava) venne intitolata al capo rivoluzionario spentosi cinque giorni prima.

²⁸ Dal 1992 ribattezzato Rossijskij gosudarstvennyj akademičeskij Bol'šoj dramatičeskij teatr imeni G. A. Tovstonogova (Grande teatro drammatico accademico statale russo G. A. Tovstonogov).

²⁹ Così era stato ridenominato nel 1920 l'Aleksandrinskij teatr (Teatro di Alessandra), già intitolato nel 1832 alla zarina Aleksandra Fëdorovna, consorte di Nicola I. Con il moscovita Malyj teatr (Piccolo teatro), l'Aleksandrinka – così era ed è chiamato nel linguaggio corrente – era stato uno dei due teatri drammatici imperiali, finanziato direttamente dal Ministero della Corona alla stregua dei due teatri musicali, il moscovita Bol'šoj teatr (Grande teatro) e il sanpietroburghese Mariinskij teatr (Teatro di Maria), intitolato a Marija Aleksandrovna, moglie dello zar Alessandro II. Dal 1908 al 1917 le due scene imperiali pietroburghesi erano state affidate alla direzione di Mejerchol'd. Dal gennaio 2020 l'Aleksandrinka ha assunto la denominazione ufficiale di Nacional'nyj dramatičeskij teatr Rossii - Aleksandrinskij teatr (Teatro drammatico nazionale della Russia - Teatro di Alessandra).

³⁰ A Simonov e Lobanov abbiamo dedicato gli altri *Obrazy* usciti su questa rivista: «Mimesis Journal», I (2012), 2, pp. 41-67; II (2013), 1, pp. 125-140; III (2014), 1, pp. 78-86; IV (2015), 2, pp. 71-92; V (2016), 2, pp. 27-53.

³¹ Caso più unico che raro nel panorama da noi tracciato, Akimov veniva da una formazione puramente artistico-figurativa, peraltro assai precoce: iscritto sin dal 1914 ad alcuni corsi e istituti d'arte di San Pietroburgo/Pietrogrado, nel 1916 era entrato quindicenne alla Novaja chudožestvennaja masterskaja (Nuovo laboratorio artistico), dove fu allievo di Mstislav Dobužinskij, protagonista del movimento di «Mir iskusstva» (“Il mondo dell'arte”). Due anni dopo iniziò a lavorare presso la Masterskaja plakata (Laboratorio di cartellonistica) del Proletkul't di Pietrogrado. Dopo le prime, sporadiche collaborazioni con i teatri della natia Char'kov durante la guerra civile, nel 1921 Akimov fu invitato al Teatr dlja detej (TdD; Teatro per l'infanzia) di Mosca, dove gli furono affidate le scenografie di *Ali-Nur*, un adattamento scenico del racconto di Oscar Wilde *Star-Child* redatto da Mejerchol'd e Jurij Bondi. Dopo la stagione 1922-1923, trascorsa a Charkov come scenografo del locale Detskij teatr (Teatro per l'infanzia), nel 1923 Akimov lavorò per un tratto al teatro del circolo moscovita «Krasnyj fabel» («La fiaccola rossa»), iscrivendosi inoltre ai celebri VCHUTEMAS (sigla per Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie, ovvero Laboratori superiori artistico-tecnici), fondati a Mosca (1920), Pietrogrado e in altri centri urbani a partire dall'aprile 1918 da unioni di docenti e allievi delle Accademie d'arte ex-imperiali allo scopo di «liberare l'arte» da metodi e prassi del vecchio regime. Negli stessi anni il giovane scenografo fu particolarmente attivo in molti “teatri di miniature” delle due grandi metropoli russe, dove collaborò tra l'altro con Petrov e Evreinov (del quale impaginò al Krivoje zerkalo [KZ; Lo specchio curvo] il monodramma *Daës' Gamleta!* [Dacci Amleto!]). Nella stagione 1924-1925 fu assunto come primo scenografo al BDT, scena con cui continuò a collaborare sino alla fine degli anni 1930. Nel 1926 fu tra i fondatori del Leningradskij teatr satiry (LenSat; Teatro della satira di Leningrado), dove nel 1929 avrebbe cominciato anche a cofirmare regie, e che dal 1989 gli è intitolato, recando l'attuale denominazione di Sankt-Peterburgskij akademičeskij teatr komedii

Mejerchol'd o Vachtangov. Fu allora che tra Mosca e Leningrado s'inaugurarono i Teatry satiry (Teatri della satira),³² il CTKA, il Quarto Studio del MCHAT,³³ e gli Studi post-vachtangoviani guidati da Zavadskij, Simonov e Lobanov.³⁴ Fu in quel periodo, infine, che molte tra le maggiori città della Russia e dell'URSS furono dotate di propri Teatri drammatici (in lingua russa e nelle varie lingue nazionali), spesso capeggiati da figure di spicco delle pleiadi MCHATiana o mejerchol'diana, ovvero da attori e/o ex-impresari di grande spicco, e provvisti di *troupes* che avevano poco da invidiare a quelle delle capitali,³⁵ mentre si estese in tutta l'Unione la rete capillare dei Teatry junych zritelej (TJUJZ; Teatri di giovani spettatori)³⁶ e dei

imeni N. P. Akimova (Teatro accademico della commedia di San Pietroburgo N. P. Akimov), peraltro mutuata dalla fusione forzata con il Teatr komedii (Teatro della commedia) decretata nel 1935. Akimov avrebbe esordito in solitaria nel 1932 al TIV con uno strabiliante *Amleto* (impreziosito, fra l'altro, dalle musiche originali di Šostakovič), allestimento probabilmente tra i più sottovalutati del Novecento scenico-drammatico russo.

³² La fondazione del Moskovskij teatr satiry (MATS; Teatro della satira di Mosca) precedette di due anni quella del LenSat. In entrambe le strutture confluirono perlopiù energie scenotecniche, registiche e attoriali dei pochi "teatri di miniature" sopravvissuti alla guerra civile e alla parziale restaurazione dell'economia di mercato dettata dalla NEP. Muovendo da basi cabarettistiche, ben presto MATS e LenSat si organizzarono come vere e proprie sedi di produzione scenico-drammatica. Al MATS, una funzione decisiva ebbero in tal senso *Noč pered roždestvom* (La notte prima di Natale, 1926), spettacolo che Suškevič trasse da motivi dell'omonimo racconto di Gogol', e la fitta collaborazione intrapresa sin dalla fine degli anni Venti con il drammaturgo Vasilij Škvarin. Primo direttore del LenSat fu David Gutman, già nel nucleo costitutivo del MATS. Più tardi il LenSat sarebbe stato accorpato al nascente Teatr Komedii. Tra 1931 e 1934 il MATS fu diretto da Gorčakov, laureato del Terzo Studio e fido collaboratore di Stanislavskij.

³³ Organizzato da Demidov nel 1921 (che tra 1922 e 1925 diresse anche la scuola del MCHAT), lo Studio si era emancipato nel 1925 con il titolo di Realističeskij teatr (RT; Teatro Realistico). Nel 1937 ne sarebbe stata decretata la fusione con il KT.

³⁴ Vicende e allestimenti di questi ultimi sono descritti in dettaglio nei succitati *Obrazy* dedicati a questi maestri sulle pagine di MJ.

³⁵ Particolare prestigio assunsero le produzioni dei Teatri drammatici di Samara, Saratov, Jaroslavl', Novosibirsk e Nižnij Novgorod/Gor'kij, e dei teatri di lingua russa di Kiev, Char'kov e Odessa.

³⁶ La realizzazione di appositi teatri per l'infanzia e l'adolescenza si riconnetteva ad un progetto già caldeggiato da Lev Tolstoj, che ne aveva affidato a Suleržickij quello che forse oggi sarebbe definito "piano di fattibilità". Il primo TJUZ fu fondato a Mosca nel 1920 per iniziativa di Lunačarskij, e attraverso una serie di trasformazioni e fusioni sarebbe arrivato sino ai giorni nostri, acquisendo nel secondo dopoguerra (allorché vi furono relegati maestri del calibro di Knebel' ed Efros), e nello scorcio finale del secolo, sotto la guida di Genrietta Janovskaja, una valenza qualitativa di primo piano ormai del tutto affrancata dal ristretto genere del teatro educativo. Altri picchi di questo panorama, che sin dagli inizi e nei decenni a venire si sarebbe caratterizzato per una notevole autonomia estetica e sperimentale, furono il moscovita TdD – specialmente a partire dal 1936, allorché fu elevato al rango di Central'nyj detskij teatr (CDT; Teatro Centrale per l'Infanzia) – e il TJUZ di Leningrado, sovente diretti da teorici, pedagoghi e registi di primo piano, fra i quali Aleksandr Brjancev, Natalija Sac e Boris Zon, allievo di Stanislavskij. Da qui sorsero nel firmamento attoriale fulgide stelle come Boris Čirkov e Nikolaj K. Čerkasov, l'interprete d'elezione dell'ultimo Ejzenštejn. Nel dopoguerra, fu muovendosi su questo terreno che il drammaturgo Viktor Rozov avrebbe assunto un inusitato ruolo

Teatry rabočej moloděži (TRAM; Teatri della gioventù operaia),³⁷ che avrebbero ricoperto – specie i primi – un ruolo decisivo nell’alfabetizzazione teatrale e nella formazione del pubblico.

Padri e figli: la diaspora degli Studi oltre il MCHAT

Ma nell’autunno 1924, allorché il MCHAT rientrò in patria dalla sua lunga tournée in Occidente, tutto questo era di là da venire. Nella fattispecie, la prolungata assenza della “casa-madre”, e soprattutto di Stanislavskij, aveva caricato sulle spalle dei due Studi principali il compito di reggere alla formidabile “offensiva” mejerchol’diana, attuata proprio in quel biennio e conclusasi con l’indiscussa vittoria del Maestro di Penza. E, dopo la morte di Vachtangov, le vicende del Terzo Studio avevano ben mostrato come Nemirovič-Dančenko, rimasto da solo a reggere le sorti “accademiche” del MCHAT, non fosse stato all’altezza della situazione.³⁸ fatto sta che i suoi tentativi poco convincenti – e talora sinanche affrettati e malde-

di riferimento generazionale per i giovani sovietici agli albori del disgelo. Attorno a questa nuova tipologia teatrale fiorì altresì una vasta letteratura specialistica.

³⁷ A partire dal 1925 nel movimento dei TRAM si riorganizzarono gran parte delle energie teatrali del Proletkul’t. Di fatto si trattò di circoli dopolavoristici filodrammatici, nei quali operava la gioventù delle fabbriche più direttamente coinvolta nella vita del partito. In particolare, il TRAM di Leningrado fu retto sino al 1935 da Michail Sokol’skij, che vi guidò i primi passi di Boris Ravenskich, in seguito assistente di Mejerchol’d. Nel corso degli anni Trenta i migliori tra questi collettivi avrebbero acquisito rango e riconoscimento di strutture professionali, tra cui i Teatry imeni Leninskogo komsomola (Teatri della gioventù comunista leniniana) di Mosca e Leningrado (rispettivamente, MTiLK e LTiLK), che nel secondo dopoguerra si sarebbero collocati ai vertici della produzione scenico-drammatica del Paese. In particolare, il primo si segnalò come una delle scene ove la tradizione stanislavskijano-vachtangoviana si sarebbe più radicalmente annidata e attestata per rifiorire nella seconda metà del secolo. Tra i futuri direttori e registi dei due teatri si sarebbero contati, oltre al citato Bersenev, Sof’ja Giacintova e Birman negli anni Trenta e Quaranta, Georgij Tovstonogov nei Cinquanta (al LTiLK), Anatolij Efros nei Sessanta, e finalmente (dal 1973 al 28 settembre 2019, giorno della sua morte), Mark Zacharov, al cui nome è attualmente associata questa scena moscovita, ribattezzata Moskovskij gosudarstvennyj teatr “Lenkom Marka Zacharova” (Teatro statale “Lenkom” Mark Zacharov di Mosca). Quanto al LTiLK, dal 1991 ha assunto la denominazione ufficiale di Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj teatr “Baltijskij dom” (Teatro statale “Casa del Baltico” di San Pietroburgo).

³⁸ Nel luglio 1924, in procinto di tornare in patria, Stanislavskij spedì a Nemirovič-Dančenko alcuni concitati appunti da cui traspare un misto di personale rassegnazione di fronte ai fatti compiuti (le scissioni di Primo e Terzo Studio, trattate alla stregua di “espulsioni”) e assunzione postuma di responsabilità ai fini di un ricompattamento del MCHAT di fronte alle nebulose prospettive della sua ricollocazione nel mutato panorama politico-teatrale: «Obbedisco e acconsento a tutte le Vostre misure. Distaccare il 1° Studio. È questo un malanno della mia anima che esige un decisivo intervento chirurgico. (Purtroppo, ora si chiama MCHT-2. Esso lo ha tradito sotto ogni riguardo) [...]. Recidere anche il 3° Studio: acconsento. [...] Quanto al 2° Studio, mi sono cari e c’è qualcosa di buono, ma, ma e ancora ma... Forse il cavallo e la cerbiatta tremante diventeranno una cosa sola» (cit. da David I. Zolotnickij, *Akademičeskie teatry na putjach Oktjabrja* [I teatri accademici sui sentieri tracciati dall’Ottobre], Iskusstvo, Leningrad 1982, p. 230).

stri – di fare fronte comune accorpendo gli Studi avevano viceversa acuito le loro istanze di autonomia, portando anzi di lì a poco a sancire la separazione dal MCHAT dei due principali, sia pure *sub specie* di riconoscimento di una raggiunta maturità nella continuità delle sue tradizioni.³⁹

Entrambi, in realtà, non avevano ancora mostrato un profilo produttivo netto e congruo né a quelle tradizioni né, tantomeno, al formidabile retaggio di Vachtangov. E se, come si è visto poc'anzi, il Terzo Studio avrebbe ricevuto dal *Virineja* di Popov una nuova identità e visibilità tali da giustificare la qualifica “accademica” con cui nel 1926 si sarebbe emancipato come TIV, il Primo Studio, ancorché rinominatosi con qualche albagia MCHT-2, dovette ancora dibattersi a lungo in ricerche di stili e repertorio. Sin dal 1923 si era posto infatti il problema della *leadership* dello Studio,⁴⁰ cui si era cercato di sopperire introducendo lo sterile principio della regia collettiva, ove accanto all'affermato Valentin Smyšljaev e al giovane ma ben rodato Suškevič ruotavano gli attori con maggiore anzianità, ciascuno curando una parte dell'allestimento poco curandosi degli ambiti d'intervento altrui. Ne sortirono ovviamente spettacoli assai disomogenei e tra loro affatto diseguali.

Ben presto si formarono nel collettivo due fazioni, entrambe peraltro incapaci di elaborare salde teoresi operative o anche solo programmi efficaci, e tuttavia dedite a rivolgersi reciproche accuse pubbliche. Un primo gruppo (forte tra gli altri di Bersenev, Birman, Aleksandr Čeban e Vladimir Tatarinov) si strinse attorno al direttore artistico Michail Čechov, il cui carisma attoriale e la cui personalità rifuggivano però dall'esercizio pratico della regia. Così, alla seconda “corrente” finì inizialmente per aderire, sia pure per inerzia, la maggioranza della *troupe*, raccolta attorno a Dikij, che aveva già raccolto ampi consensi nelle sue prime prove registiche.⁴¹

³⁹ Come prospettato da Stanislavskij nell'appunto testé citato, il MCHAT reagì incorporando nella propria *troupe* l'intero Secondo Studio (la «cerbiatta tremante») – allora forte, tra gli altri, di Klavdija Elanskaja, Nikolaj Chmelëv, Nikolaj Batalov, Ol'ga Androvsckaja, Il'ja Sudakov, Vera Sokolova, Mark Prudkin, Michail Janšin, Viktor Stanicyn, Michail Kedrov, Alla Tarasova e Aleksej Gribov. In questo modo, sin dalle imminenti nuove produzioni, il MCHAT poté contare su un istantaneo ricambio generazionale, che a sua volta gli garantì un'ossatura portante sulla quale, per mezzo secolo, vennero a innestarsi senza soluzione di continuità i virgulti più robusti delle sue strutture di formazione attoriale, peraltro ormai totalmente istituzionalizzate, nonché vieppiù affette da sindromi elefantache.

⁴⁰ Dopo la morte di Vachtangov il Primo Studio aveva intrapreso una *tournee* europea: in particolare, avevano ricevuto un'accoglienza trionfale le *performances* di Michail Čechov, che al ritorno ne fu nominato direttore.

⁴¹ Rientrato al MCHT nel 1917 dopo la Prima guerra mondiale, Dikij si era visto subito affidare un ruolo importante all'interno della *troupe*, ma ben presto aveva preferito lavorare con Vachtangov al Terzo Studio, dove dal 1919 aveva rilevato alcune delle parti principali negli spettacoli ivi trasposti dal Primo Studio. Da allora, Dikij si sarebbe dedicato sistematicamente alla regia – ambito in cui aveva felicemente esordito nel 1921 al Teatr-studija imeni Šaljapina (Teatro-studio Šaljapin) con la *pièce* di Arthur Schnitzler *Der grüne Kakadu* (Al pappagallo verde) – costituendo un punto di riferimento della tradizione vachtangoviana ed estendendola originalmente ai contesti più eterogenei,

Il teatro perdurò in questa situazione non meno tesa che fluida sino al 1928, perseguendo un duplice indirizzo, ove a Shakespeare (peraltro immancabile sinonimo di fallimenti per la casa-madre) si alternava un filone di tematiche sociali a sfondo etnografico. Esiti controversi ma di un qualche rilievo si ebbero, rispettivamente, in *La bisbetica domata*, *Re Lear* e *Amleto* (prodotti tra il marzo 1923 e l'autunno 1924 da vari collettivi registici capeggiati da Smyšljaev e Suškevič), nonché nei vari *The Playboy of the Western World* (Il furfantello dell'Ovest, di John Millington Synge), *Peterburg* (Pietroburgo, dal romanzo omonimo di Andrej Belyj), *Rastočitel'* (Il dissipatore, di Nikolaj Leskov), *Blocha* (La pulce, di Zamjatin da Leskov, spettacolo impreziosito dalle splendide scenografie di Kustodiev)⁴² e *Delo* (Un caso giudiziario, di Aleksandr Suchovo-Kobylin) allestiti a turno da Dikij e Suškevič tra 1923 e 1927.

Ciò stante, il MCHT-2 attinse i suoi esiti sommi nelle *performance* sceniche di Michail Čechov, che a Chlestakov ed Erik XIV affiancò altri *obrazy* di rilievo universale, primo fra tutti *Amleto*. La caotica e ingenua regia collettiva di Smyšljaev, Tatarinov e Čeban aveva inteso «contemporaneizzare» Shakespeare, presentando il Principe danese «come un eroe senza dubbi né timori, un attivo militante che sin dalla metà del secondo atto impugna la spada e non la molla sino alla fine della tragedia».⁴³ Tale concezione fu di fatto capovolta, sommersa e assorbita dall'interpretazione di Michail Čechov, il cui Principe dano-bolscevico «in collet di pelle»⁴⁴ scatenò le opposte rampogne di “accademici” e “sinistristi”.⁴⁵ Per

a cominciare dal Moskovskij evrejskij teatr (Teatro ebraico di Mosca), al quale collaborò fra 1922 e 1926 concentrandosi sulla drammaturgia yddish di Šolom-Alejchem, impegno che nel 1928-1929 gli sarebbe valso una chiamata a Haifa e Tel-Aviv per alcuni allestimenti dello Habima Theatre. Nello stesso periodo Dikij co-diresse anche alcuni spettacoli sperimentali a Leningrado con gli scenografi-registi Aristarch Lentulov e Nikolaj Radlov.

⁴² Dopo i lavori pre-ottobreschi nei teatri moscoviti (Teatr Nezlobina e MCHT), tra 1918 e 1920 Kustodiev aveva curato l'impaginazione scenica di alcuni spettacoli per i due grandi teatri musicali ex-imperiali, il Bol'soj e il Mariinskij. Fatta eccezione per il *Blocha* del MCHT-2, ritenuto uno dei suoi capolavori teatrali, negli anni Venti Kustodiev era tornato ad operare a Pietrogrado/Leningrado, dove sino al 1927, anno della sua morte, collaborò regolarmente con il GosDrama, ed episodicamente con il BDT.

⁴³ [Valentin] Smyšljaev – [Vladimir] Tatarinov – [Aleksandr] Čeban, *K postanovke «Gamleta» v MCHT 2-m*, [Per l'allestimento di “Amleto” al MCHT-2], «Novyj zritel'», 1924, n. 44, p. 15.

⁴⁴ Basandosi su un diario dell'attore Michail Kudrjavcev, custodito al Museo del MCHAT, Smeljanskij riferisce che «Michail Čechov aveva recitato Amleto nel 1924 con un *collet di pelle*. Quando lo dissero a Stanislavskij, il suo maestro si rattristò: “Perché Miša si vuole intonare ai bolscevichi?”» (Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo], Artist. Režissér. Teatr, Moskva 1999, p. 130).

⁴⁵ I primi, come il prestigioso attor tragico shakespeariano Rossof, deprecarono che Michail Čechov scalzasse «quasi di proposito Amleto dal piedistallo del classicismo, costringendolo a piegarsi sino al livello comune dell'uomo medio» (Nicolaj Rossof, «*Gamlet*» *populjarnyj*, [Un “Amleto” popolare], in “Novyj zritel'”, 1924, n. 48, p. 13), e notando con il grande storico e critico d'arte

apprezzare il concreto veicolo e le ragioni profonde del generale turbamento recato allo *Zeitgeist* coevo da quell'Amleto, vale la pena di riportare un ampio stralcio dall'analisi appassionata che ne condusse allora Pavel Markov:

I capelli smorti se ne stanno sgraziati in ciocche dritte, gli occhi guardano acuti e angosciati; ora egli segue Polonio col fare di una spia, scrutandolo e schernendolo; ora getta le sue parole d'accusa alla madre con collera e disprezzo; nel suo Amleto vive, come una corrente lirica sotterranea, l'amore per la gente e per qualunque essere umano concreto, reale, sinanche per la madre che ha ingannato e tradito suo padre; e come un'esplosione di forze elementari, come librandosi incontro agli spettatori, risuona l'inno dei suoi monologhi, allorché scagliandoli in sala, "amando e odiando", abbattuto da un'onda lirica e da un patetismo puramente tragico, Čechov pure rimane in piedi dinanzi al pubblico e gli racconta di un uomo che sta vivendo i nostri giorni. Così Čechov ha spezzato un circolo vizioso. Egli è pervenuto alla creazione di un *obraz* generalizzato, al tempo stesso pienamente reale e ricolmo di attiva volontà. Amleto-Čechov regge con forza, nella sua mano pallida e debole, la spada che fende corpi. [...] Per recitare Amleto così, Čechov ha dovuto compiere un proprio arduo percorso creativo: dal punto ove gli uomini si battono nell'angoscia e nell'attesa, dall'inquieta sete di qualcosa che «giustifichi la vita», egli si è spinto sino a raggiungere questo Amleto risonante di dolore lirico, quest'Amleto severo che supera quel dolore. [...] Raccontare Michail Čechov è raccontare un uomo che è giunto sino a noi dall'inquieto «mondo terribile» (quale esso parve a Blok),⁴⁶ ma che ha saputo superare quella cupa tetraggine con una forza concentrata: la forza di una volontà ridesta, emozionante, inquietante, sonora. Attraversando questi anni, segnati dalla rivoluzione e dalla guerra civile, egli ci ha recato quanto di meglio vi era nel teatro russo e nell'arte russa: e questo meglio l'ha giustificato dilavandolo con zampilli extraestetici, che in questi ultimi anni ha sottoposto al fuoco e rafforzato. È questo il modo in cui Michail Čechov e la nostra realtà contemporanea si fanno eco.⁴⁷

Tugenchol'd che «la sua figurina piccola, gracile, smilza, dal volto floscio e dai lunghi capelli vizzi, con quella voce che risuona smorzata e scialba» pareva «nient'altro che un intellettuale slavo» (Jakov Tugenchol'd, «*Gamlet*» vo 2-m MCHAT ["Amleto" al 2° MCHAT], «*Žizn' iskusstva*», 1924, n. 49, p. 5), mentre secondo Stanislavskij «piuttosto che un autentico spirito tragico, in lui c'è isteria». I secondi, in singolare sintonia con quest'ultimo rilievo (peraltro Tugenchol'd non era certo estraneo agli ambienti delle avanguardie artistiche), videro Amleto-Čechov come «un moderno *citoyen*, i cui nervi non reggono alla tempesta dei tempi» (Michail Zagorskij, «*Gamlet*» vo 2-m MCHAT ["Amleto" al 2° MCHAT], «*Žizn' iskusstva*», 1924, n. 49, p. 7), un personaggio «pervaso dagli stati d'animo decadentisti dell'*intelligencija* borghese e pertanto assolutamente estraneo a noi, che stiamo costruendo un mondo nuovo!» (Vladimir Bljum, «*Gamlet*» i *kritika (vmesto peredovoj)* ["Amleto" e la critica (invece di un editoriale)], «*Novyj zritel'*», 46, 1924, p. 3). Per contro, Marija Andreeva – già attrice del nucleo fondatore del MCHT, adesso dirigente bolscevica nonché (fino al 1926) direttrice del BDT – qualche mese più tardi, avendo assistito al suddetto allestimento di *Blocha*, firmato da Dikij, avrebbe scritto a Gor'kij che «è stato uno spettacolo buono, allegro, per una volta senza stupidaggini e trucchi, ma il pubblico proletario preferisce *Amleto* con Miša Čechov».

⁴⁶ *Strašnyj mir* (Il mondo terribile) è appunto il titolo di una celebre raccolta di versi composti da Aleksandr Blok fra il 1909 e il 1916.

⁴⁷ Pavel Markov, *Pervaja studija* [Il Primo Studio], in Aa. Vv., *Moskovskij Chudožestvennyj teatr*

Rientrato a Mosca da poco, Stanislavskij, dopo avere assistito a questo lavoro dell'allievo, confidò a Knebel': «Michail Čechov è un talento possente, e non v'è compito creativo ch'egli non saprebbe adempiere sulla scena».⁴⁸ E rileggendo le riflessioni di Markov, non si può che essere portati a concordare con chi ha notato come quel «talento possente» solesse manifestarsi nella capacità «di giustificare interiormente la più brusca frattura nel comportamento del personaggio».⁴⁹

Nel 1927, con la parte di Muromskij (protagonista di *Delo*), Michail Čechov avrebbe mostrato al pubblico del MCHT-2 la sua ultima grande creazione, connotata da una suprema sintesi dinamica di tratti comico-tragici⁵⁰ – quasi a chiudere il cerchio che sei anni prima aveva iniziato a tracciare il suo Chlestakov.

Nel frattempo il conflitto interno al teatro si era incancrenito, finendo per approdare sui tavoli ministeriali, e sulle prime non bastò lo strenuo appoggio di Lunačarskij per far pendere definitivamente la bilancia dalla parte di Čechov. Dopo una trionfale *tournee* personale, in cui le truppe del BDT e del Malyj vollero rendergli omaggio ospitandolo come Chlestakov nelle proprie edizioni del gogoliano *Revizor* (L'ispettore generale), concepite come risposte *sui generis* allo “scandaloso” capolavoro scenico di Mejerchol'd presentato al TIM il 9 dicembre 1926, –

il 21 marzo venticinque tra i principali artisti del MCHT-2 dichiararono pubblicamente che avrebbero lasciato il teatro se il gruppo di Dikij non ne fosse stato allontanato; il 30 aprile la dichiarazione fu sottoscritta da altri dieci attori. [...] A causa della situazione nel teatro Čechov fu costretto a rinunciare alla proposta di Stanislavskij di compiere un viaggio in America con la troupe del MCHAT. A maggio la dichiarazione aveva raggiunto sessantotto firme: Čechov comunicò a Dikij e al suo gruppo (8 persone in tutto) che il contratto per la stagione successiva non gli sarebbe stato rinnovato. Su proposta del Narkompros, Čechov sostituì la direzione collegiale del teatro, affiancato dai vicedirettori Bersenev (per il settore amministrativo) e Suškevič (per il settore artistico). [...] Ma nel 1928 il teatro fu di nuovo avvolto in un'atmosfera di crescente insoddisfazione: le lamentele crebbero, il gruppo monolitico pro-Čechov si era ormai disgregato. A marzo Čechov si dimise, ma l'assemblea respinse le dimissioni. A maggio [...] Čechov chiese il permesso di recarsi due mesi all'estero per curarsi. Dalla Germania spedì una lettera al collettivo («Può attrarmi e spingermi alla creazione solo l'idea di un teatro totalmente nuovo, l'idea di un'arte teatrale nuova»), rivolgendo alle autorità la richiesta di fermarsi all'estero per un anno. Nell'ottobre 1928 la stampa tedesca comunicò che Čechov aveva firmato un contratto con Max Reinhardt.⁵¹

vtoroj [Il Secondo Teatro d'Arte di Mosca], a cura di Aleksandr Brodskij, Gosudarstvennaja tipografija imeni Ivana Fëdorova, Moskva 1925, pp. 162-164.

⁴⁸ Marija Knebel', *O moëm pervom učitele* [Sul mio primo maestro], «Teatr», 5, 1966, p. 107.

⁴⁹ IRSDT, I, p. 144.

⁵⁰ Parole di alto elogio per questa creazione furono espresse fra gli altri da Mejerchol'd e Ol'ga Knipper-Čechova.

⁵¹ Viktor Gromov, *Michail Čechov*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 154-155, 157

In Occidente Čechov avrebbe continuato a condurre un'intensa attività attoriale,⁵² pedagogica e teoretica, promuovendo in molti Paesi la formazione di Studi di varia natura e complessione, e continuando a sviluppare per suo conto tutto un filone – forse il più radicale – del “sistema” di Stanislavskij.⁵³

⁵² Soprattutto negli Stati Uniti, dove si sarebbe trasferito definitivamente nel 1939, Čechov avrebbe prestato con crescente frequenza il proprio magistero attoriale all'industria cinematografica – ambito nel quale peraltro aveva debuttato sin dal 1913 – riuscendo a inserirsi con discreto successo e continuità anche nello *star system* hollywoodiano.

⁵³ Preziosi sono al riguardo i verbali rielaborati e raccolti in *Uroki Michaila Čechova v Gosudarstvennom Teatre Litvy. 1932 god.* [Lezioni di Michail Čechov presso il Teatro Statale della Lituania. Anno 1932], a cura di Antosė Adomaitytė e Andrzej Guobis, GITIS, Moskva 1989. Per una breve ricognizione degli aspetti evolutivi a cui Cechov sottopose il “sistema” di Stanislavskij, il lettore italiano può utilmente ricorrere a Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio 1993, pp. 98-119.