

L'altro Čechov nelle memorie di Marija Knebel'

Premessa

Quello di Marija Osipovna Knebel' (1898-1984) è un nome quasi sconosciuto in Italia, nonostante si tratti di una delle principali figure del teatro russo del Novecento, essendo stata dal 1916 allieva di Michail Čechov e poi, dal 1921, di Konstantin S. Stanislavskij, al fianco del quale è rimasta fino al 1938, anno di morte del maestro. Da quel momento e fino ai suoi ultimi giorni, Knebel' ha lavorato nella difficile Unione Sovietica stalinista e post-stalinista come attrice, regista e pedagoga, rielaborando gli insegnamenti ricevuti dai suoi grandi maestri e formando alcuni dei più importanti artisti teatrali del suo paese. Tra questi Anatoli Vassiliev, il quale recentemente si è fatto promotore di alcune pubblicazioni, in Francia, che hanno cominciato a farla conoscere. Le prime traduzioni riguardano i testi knebeliani di carattere pedagogico, riuniti nel volume L'Analyse-Action¹. Sono pagine che ogni specialista aggiornato dovrebbe conoscere, se non altro per comprendere come il teatro russo di tutto il Novecento, sovietico e postsovietico, non abbia reciso i legami con i propri gloriosi primordi e abbia cercato, in condizioni sociali perennemente "estreme" e difficili, sia pure per motivi differenti, di dare vita a un teatro profondamente contemporaneo, ossia capace di parlare al cuore degli spettatori, e di farlo soprattutto per mezzo di un'arte scenica di eccellenza, che consentisse tra l'altro di superare il controllo politico sui contenuti. Dal 1948 al 1984, anno della sua morte, il principale incarico di Marija Knebel' è stato la direzione del Teatro Centrale per l'Infanzia.

A fronte di questa situazione chi scrive ha deciso, d'accordo con il relatore della tesi magistrale, Antonio Attisani, di orientare il lavoro su un altro libro di Knebel', le sue memorie. Il motivo della scelta è presto detto: questo libro è una miniera di

1. M. Knebel', *L'Analyse-Action*, Adaptation et Introduction d'A. Vassiliev, Pref. de A. Shapiro, trad. de N. Struve, S. Vladimirov, S. Poliakov, Actes Sud-Papiers, Arles 2006.

informazioni sulla cultura teatrale russa della prima metà del Novecento e consente per la prima volta, al lettore non russo, di conoscere personaggi e motivi di lavoro che nella storiografia corrente risultano per lo meno sfuocati. Knebel' si sofferma sugli aspetti più interni e persino tecnici di quel teatro, dimostrando come fosse il frutto di una cultura diffusa e radicata e non l'opera di poche isolate personalità geniali. Tutta una vita², questo il titolo, è in corso di traduzione dal russo (a cura della sottoscritta e di Adriana Cernei) per la prima volta e figurerà in appendice di una tesi che vorrebbe costituirne una lettura annotata e critica. Il libro è stato scritto nel corso di sette anni, dal 1959 al 1966, gli anni del disgelo, gli anni di Chruščëv. Protagonisti dei ricordi dell'autrice sono innanzitutto Michail A. Čechov, Konstantin S. Stanislavskij, Vladimir I. Nemirovič-Dančenko, Nikolaj P. Chmel'jov e Aleksej D. Popov.

Il secondo capitolo di *Tutta una vita* è dedicato al nipote del drammaturgo Anton Pavlovič, ossia Michail Aleksandrovič Čechov (1891-1955), uno degli attori più significativi del Novecento e tuttavia assai poco conosciuto in Europa e in Italia al di fuori di una ristretta cerchia di addetti ai lavori. Stanislavskij lo considerava il proprio migliore allievo, ma notevoli sono anche la sua statura intellettuale, la sua ricerca poetica ininterrotta e lo sviluppo di una nuova idea di teatro per la quale si è battuto fino al momento del definitivo esilio negli Stati Uniti, dove è diventato un insegnante (teacher oppure coach, a seconda delle circostanze) di attori e ha esercitato una influenza decisiva su molti dei più celebrati interpreti di quel cinema per almeno due decenni³.

Negli anni 1918-19 Čechov era in preda a una grave depressione. Stanislavskij lo fece curare da alcuni psichiatri, che ricorsero anche all'ipnosi, ma la sua ricerca spirituale si rivolse verso l'antroposofia di Rudolf Steiner e l'euritmica (scienza del movimento e dell'elocuzione), con aperture verso l'induismo e il buddhismo.

Uno dei grandi meriti di Marija Knebel' e di questo libro è quello di fornire un dettagliato ritratto dell'attore tra il 1916 e il 1928. L'autrice rimediò così a una grave lacuna della storiografia teatrale, lacuna cui non poteva certo sopperire la recente e pur pregevole biografia di Charles Marowitz⁴, che ovviamente privilegia il Čechov dell'esilio, assai più documentato.

Sono qui anticipati alcuni ampi stralci del secondo capitolo.

Le prime pagine sono dedicate all'incontro di Marija Knebel', una giovane di buona famiglia, dotata ma bruttina, con un Čechov che, smarrito a causa delle proprie vicissitudini personali, si cura innanzitutto insegnando l'arte dell'attore a un gruppo di giovani. Čechov non era forse un bravo maestro, nel senso che non sapeva, a quel tempo, graduare le difficoltà nell'insegnamento, ma, come era già avvenuto a lui, i suoi allievi imparavano soprattutto osservandolo. Praticava il teatro con un'abnegazione totale ed era un ricercatore infaticabile la cui ambizione massima non era quella di formare una propria compagnia ma di forgiare un «nuovo metodo di prova», poiché

2. M. Knebel', *Vsja žizn'* [Tutta una vita], Pref. di Pavel A. Markov, VTO, Moskva 1967.

3. Cfr. la teca a lui dedicata in A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.

4. C. Marowitz, *The Other Chekhov. A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist*, Applause, New York 2004.

– come aveva imparato a proprie spese – anche i migliori registi del tempo pensavano ai propri spettacoli più che agli attori, e si limitavano a utilizzarli, senza aiutarli a crescere davvero come esseri umani e nell'arte.

Il lavoro iniziava con gli studi d'improvvisazione, dirigendo i quali Čechov invitava a una comprensione fisica dei concetti di cui discuteva quotidianamente con Vachtangov e Stanislavskij. La sua concretezza lo portava non solo a spiegare ma a tradurre e completare i principi dei due grandi registi. È significativo, per esempio, il suo accento sul creare piuttosto che sull'«allenamento» (che invece sarebbe diventato un feticcio del XX secolo), istanza che non implicava l'abolizione della «scuola» ma le assegnava un ruolo assai diverso da come comunemente la si intendeva e ancora oggi la si intende.

Con l'andare del tempo, Čechov manifestava in modo sempre più esplicito il proprio dissenso nei confronti di Stanislavskij. Oggi, a tanti anni di distanza, possiamo vedere chiaramente quanto in realtà i due si influenzassero a vicenda e come persino nel momento di maggiore contrapposizione ci fosse tra loro una convergenza sostanziale. Basti pensare, per esempio, all'accento posto da Čechov sullo «stato fisico», e a come il «sistema delle azioni fisiche» dell'ultimo Stanislavskij sembri recepire questa istanza, assieme al suggerimento che l'attore lavori con uguale intensità sull'esterno e sull'interno, in un incessante movimento di va e vieni.

Altre parti selezionate per la presente occasione riguardano l'interpretazione cechoviana nel *Revisore* e il suo *Amleto* da protagonista e regista. Le pagine di Knebel sono molto ricche di dettagli e permettono di comprendere alcuni aspetti di quegli anni cruciali che la storiografia non ha saputo finora illuminare come si dovrebbe. Un esempio tra tanti: ora appare chiaro come Mejerchol'd abbia concepito il proprio *Revisore* anche come prova della propria evoluzione rispetto a Stanislavskij e per confronto con il *Chlestakov* già mitico di Michail Čechov. Come sottolinea il prefatore Pavel A. Markov, anche le pagine sull'*Amleto* ci offrono lo spaccato unico di una sperimentazione attorale finora sottovalutata perché si è venuta a trovare nel cono d'ombra della grande regia del tempo (oltre che per la censura ideologica nei confronti di un attore «mistico» che si era salvato con il «tradimento», cioè con l'esilio).

Di grande interesse sono anche le due lettere inedite di Čechov inviate dagli Stati Uniti e dalla Germania rispettivamente a S. M. Ejzenštejn e gli attori di Ivan il Terribile e a un altro collega. Nella prima si parla della recitazione (teatrale e cinematografica) in rapporto al problema del tempo, e quasi straziante è la rivendicazione cechoviana di un'attorialità che non si pieghi agli stereotipi e alla «fretta» che contraddistinguevano il cinema americano. Tutti gli attori americani che ne sono stati allievi hanno testimoniato del suo carisma come interprete e insegnante, nonché come esponente di una metodica assai diversa da quella di Lee Strasberg e dell'*Actor's Studio*. La sua è stata comunque una utopia sconfitta: il suo tentativo di trasmettere i principi di un'arte scenica raffinatissima si è dovuto piegare alle ragioni del cinema industriale hollywoodiano e a un realismo di stretta osservanza. La seconda lettera tratta dell'ultimo incontro tra l'attore e Stanislavskij, improntato all'affetto e al rispetto reciproci, nonostante le divergenze reali o psicologicamente enfatizzate dalle circostanze.

Marija Knebel' non poteva esimersi dall'esprimere alcune considerazioni ideologiche sul Čechov che lascia l'Urss e adotta una terminologia "mistica". Non è dato capire con certezza se e quanto l'autrice esprima la propria riprovazione o si faccia eco doverosa della condanna che pesava sul reprobato anche nell'Urss degli anni Sessanta, ma la sua spiegazione comunque concede a Čechov un'assoluzione, poiché i suoi errori sarebbero stati causati da una «malattia di natura nervosa» e un trattamento non repressivo lo avrebbe potuto trattenere in patria e presumibilmente guarire.

Molti sono gli spunti di riflessione tecnica o culturale che ogni lettore "teatrofilo" troverà in queste pagine e ancora di più saranno quelli offerti dall'intero libro quando – speriamo presto – sarà finalmente pubblicato in italiano.

Claudia D'Angelo

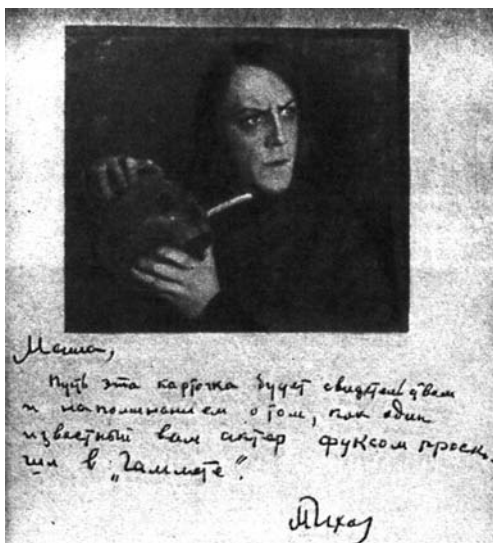


Čechov ha recitato per molto tempo nel *Diluvio* di H. Berger. Queste sono solo tre delle varianti del personaggio di Frazer, in realtà erano molte di più.

[Due pagine tratte da *Tutta una vita di Marija Knebel*, le didascalie sono dell'autrice]



Era un attore geniale. Chlestakov. MCHAT 1921.



Amleto, Secondo Studio. 1924 («Maša, desidero che questa fotografia Le testimoni e Le ricordi il modo in cui un attore a Lei conosciuto è entrato nell'*Amleto* in modo astuto e senza farsi notare. M. Čechov»).



Malvolio. Primo Studio del MCHAT, 1917.



M. A. Čechov.



Skid. *Gli artisti* di Walter e Hopkins; Berliner Teater, Vienna, 1929 («Alla cara murzilka [pasticciona]. Miša. Dicembre»).

Marija Osipovna Knebel' allieva di Michail Čechov

1916. Si avvicinava l'esame di maturità. Avevo deciso di iscrivermi alla facoltà di matematica. Mi avevano convinta i miei genitori. Bisogna studiare ciò per cui si è portati. L'idea del teatro sembrava un sogno infantile. Invece la vita ha capovolto tutto in modo inaspettato (probabilmente questo cambiamento aveva una logica).

Una volta, prima degli esami, ero seduta allo scrittoio di papà e un sole luminoso mi abbagliava. Mi ero avvicinata alla finestra per tirare le tende e avevo visto che sul marciapiede di fronte stava passando la mia compagna di scuola Lidia Gurvič. «Lida, – avevo gridato sporgendomi dalla finestra – vieni da me!». «Non posso, sono di fretta. Sto andando allo Studio». «Quale Studio?», «Frequento lo Studio di Michail Čechov, diventerò un'attrice», aveva gridato lei in mezzo alla strada. L'avevo comunque convinta a fare un salto da me e in cinque minuti mi aveva raccontato, con foga e con orgoglio, parlando e singhiozzando per l'emozione, che studiava con quel Čechov che interpretava Kaleb nel *Grillo del focolare*, che esisteva un «sistema di Stanislavskij», che Čechov insegnava ai propri studenti «gli elementi», che ora non mi poteva raccontare tutto in modo particolareggiato perché era di fretta, doveva andare a lezione, ma tutto ciò che aveva luogo allo Studio era insolito e interessante.

Non so cosa mi abbia preso, ma con una insistenza che non mi appartiene avevo cominciato a cercare di convincerla a portarmi con lei alla lezione. Lei aveva accettato. Avevamo corso in silenzio fino al Vicolo Gazetnyj, dove viveva Čechov. Mi aveva proposto di aspettare nel cortile ed era andata dalla capogruppo. Dopo alcuni minuti era tornata con una bella ragazza, Nataša Tsvietkova, il capogruppo dello Studio. «È d'accordo a farti partecipare alla lezione. – aveva detto Lida [diminutivo di Lidia, *N.d.R.*] – Noi due entreremo per ultime nella stanza e ci siederemo in tre su due sedie. Oggi non ci saranno lezioni di pratica, quindi non ti noteranno». Quando siamo entrate nel corridoio, gli studenti si stavano già sistemando nella stanza. Nataša Tsvietkova dava disposizioni in modo energico e ostentato. Stava disponendo le sedie in modo che rimanessi nascosta in un angolo vicino all'ingresso. Alla fine, dopo aver sistemato tutti, Nataša aveva dato un'occhiata all'ingresso, mi aveva strizzato l'occhio allegramente e noi tre ci eravamo sedute sulle due sedie che ci erano state destinate. Ero talmente schiacciata in mezzo alle altre due che sarebbe stato praticamente impossibile notare la mia presenza. Michail Alexandrovič Čechov era entrato. Tutti si erano alzati in piedi, soltanto io, immobilizzata, non potevo muovermi.

La prima impressione che ho avuto di Čechov è stata incredibilmente forte. Era entrato in modo goffo, si tirava su i pantaloni, era bruttino e insignificante. Improvvisamente avevo incrociato i suoi occhi che guardavano da qualche parte senza guardare nessuno in particolare e che sembravano attendere una risposta da qualcuno. Quegli occhi chiari e profondi mi avevano colpita a tal punto da farmi dimenticare del tutto me stessa, trasmettevano dolore, solitudine e una domanda muta.

Erano tutti in piedi, anche Čechov rimaneva in piedi rivolto verso la sedia pre-

parata per lui. «Oggi non posso raccontarvi di Konstantin Sergeevič, – aveva detto – sono molto malato. Sarebbe meglio per tutti andare via. Ci incontreremo la prossima volta». Tutti quanti erano rimasti in piedi in silenzio. «No, forse non andate via». Era evidente che Čechov avesse capito quale fosse l'umore generale. «Cercheremo di fare un *etud*¹ di gruppo. Immaginate che questa stanza sia un ospedale psichiatrico. Siete tutti chiusi a chiave qui dentro. Io sarò il medico e voi i pazienti. Ognuno di voi ha la propria idea fissa, una propria idea ossessiva». E velocemente, senza riflettere un secondo, aveva iniziato a distribuire le varie malattie ai presenti. Čechov si muoveva tra gli studenti in piedi con rapidità e delicatezza. Gli studenti che avevano ricevuto il proprio compito erano messi da una parte. Il gruppo di coloro che non lo avevano ricevuto si stava riducendo. Avevo cercato invano di avvicinarmi alla porta e alle due amiche che si erano completamente dimenticate di me. All'improvviso, toccandomi leggermente su una spalla e senza guardarmi, Čechov mi aveva detto: «E lei immagini di essere di vetro e di avere paura di rompersi». Ero corsa da Lida e Nataša: «Aiutatemi ad andarmene», avevo sussurrato terrorizzata. «Non pensarci nemmeno, ci tradiresti. – avevano risposto non meno terrorizzate di me – Siamo in tanti, non ti noterà». «Come faccio a fingere di essere di vetro?» Mi ero attaccata a loro, spaventata a morte. «Non devi fingere niente, cerca semplicemente di immaginare che sei fatta di vetro. Per favore, allontanati, ci potrebbe notare!» Era ormai impossibile tornare indietro. Avevo dato un'occhiata intorno e avevo visto uno strano spettacolo. Gli occhi di tutti i presenti avevano perso la propria espressività, era come se ognuno guardasse nel profondo di se stesso e cercasse di capire qualcosa di più di sé. Un giovane era salito su una sedia e guardava come se stesse ascoltando qualcosa. Era I. M. Kudrjavtsev, futuro attore del MCHAT². Čechov gli aveva detto che era Giano bifronte e aveva due paia di occhi, sul volto e sulla nuca. Lo guardavo. Faceva strani movimenti con le mani, mi sembrava che questo movimento fosse rivolto a me e all'improvviso mi tornò in mente che ero di vetro.

Ero letteralmente assalita dalla paura di andare in frantumi. Non so come, ma avevo dimenticato tutto, anche che mi trovavo nello Studio senza autorizzazione e che c'era Michail Čechov in persona. Giravo intorno a tutti facendo attenzione, cercando di camminare in silenzio e con passo felpato. Ricordo ancora la gioia della piena fiducia in ciò che stava accadendo, la gioia della libertà di azione. Alla ricerca di un posto sicuro, ero salita sul davanzale. Čechov mi aveva invitata a scendere e parlavo con lui in piena libertà, con piena fiducia, come avrei parlato con

1. L'*etud* è l'esercizio in cui l'attore, a partire dal testo, utilizza parole proprie. Nel fare un *etud* all'attore era richiesto di dire il proprio testo improvvisato così da prendere coscienza dell'insieme del materiale della pièce e della linea principale. L'*etud* permetteva di mettersi nei panni del personaggio, di trasportarsi all'interno delle circostanze date. In questo modo, secondo Stanislavskij, per l'attore era possibile iniziare a sentirsi nel ruolo e, di conseguenza, sentire il ruolo in sé. *Etud* è anche sinonimo di improvvisazione fatta al momento o preparata.

2. Il MCHAT (Moskovskij Chudožestvennyj Akademičeskij Teatr) è il Teatro d'Arte di Mosca, fondato nel 1897 da K. S. Stanislavskij e Vl. I. Nemirovič-Dančenko.

una persona che mi avesse detto di scendere e che non potesse capire quanto questo fosse pericoloso per me. Čechov mi aveva fatto credere di capire tutto, mi ero rassegnata e con cautela mi aveva aiutata a scendere, mi aveva accompagnata attraverso la stanza e mi aveva fatta sedere sul divano. Mi aveva accompagnato per mano come se fossi di vetro, passando accanto a tutti. Lungo il percorso aveva parlato con quelli che gli stavano intorno, faceva domande, tranquillizzava, ma vedevo che non si dimenticava di me neanche per un secondo. Interpretava il medico e tutti gli si rivolgevano fiduciosi.

All'improvviso aveva battuto le mani, questo significava la fine dell'*etud*. Per me significava anche la resa dei conti per un breve fortunato istante di creatività a cui non avevo diritto. Čechov si era seduto sulla sedia che gli era stata destinata e tutti avevano occupato i propri posti. Ero nuovamente schiacciata dietro le schiene degli altri. Čechov analizzava l'*etud* e faceva alcune osservazioni. Qualcuno era rimproverato per mancanza di concentrazione, qualcuno era elogiato perché si trovava «nel cerchio». Non capivo cosa significasse essere nel cerchio, ma non osavo domandarlo alle mie vicine. Avevo paura di respirare. «E dov'è quella fatta di vetro?», aveva chiesto all'improvviso Čechov. Non potevo rispondere, perché ero nascosta dietro le spalle di una delle ragazze ed ero scoppiata a piangere. Dopo di me avevano iniziato a piangere anche le mie vicine. Piangevano perché avevano capito di avere commesso un atto ignobile e avevano paura di essere cacciate dallo Studio. Io invece piangevo perché per caso ero venuta a contatto con qualcosa di sconosciuto, ora questa felicità sconosciuta mi sarebbe stata tolta e di fronte a me c'era una vita programmata in cui non si trovavano alcun teatro e alcuna felicità...

Čechov aveva congedato tutti gli studenti e aveva lasciato soltanto le due ragazze e me. Non era arrabbiato. Le nostre lacrime lo avevano rallegrato e desiderava che gli raccontassimo perché ero andata lì, se era stata una mia richiesta, se mi stava preparando a entrare a far parte dello Studio. Avevo parlato a lungo e in modo confuso del fatto che ero fermamente decisa a iscrivermi alla facoltà di matematica perché non ero bella, e che in ogni caso i miei genitori non mi avrebbero permesso di frequentare lo Studio. Avevo fatto il mio discorso sulla facoltà di matematica piangendo e singhiozzando, ma questo su di lui non aveva avuto alcun effetto. Aveva congedato le ragazze e appena erano uscite mi aveva detto duramente: «Si calmi, smetta di piangere. Ora le darò un altro *etud*». Aveva invitato un ragazzo ad avvicinarsi, era un ragazzo che metteva a posto le sedie: «Konjus, fermati, ho bisogno di te». Ora non ricordo bene questo Konjus, non ricordo quando e perché avesse poi lasciato lo Studio, ma ricorderò l'*etud* fatto insieme a lui per tutta la vita. «Siete marito e moglie, – aveva detto Čechov – lui la sta abbandonando. Può fare e dire tutto ciò che vuole».

Ricordo che in quei minuti ho vissuto una enorme solitudine, sentimenti complessi, sentimenti che io, in diciotto anni di vita, naturalmente, non avevo mai provato e dei quali avevo una comprensione scarsa. Sopraffatta da tutti questi sentimenti non avevo detto neanche una parola, anche se per tutto il tempo avrei voluto trattenerlo. Anche Konjus non parlava, ma raccoglieva le cose... «Ha già prova-

to nella vita sentimenti simili?», mi aveva chiesto Čechov. «No», avevo risposto sinceramente. «Ricordi sempre ciò che è successo. L'arte è qualcosa di incredibilmente complicato. Nella vita non ha vissuto [*pereživat*]³ questa esperienza, ma l'immaginazione, come un'ape che ha raccolto il miele, ha raccolto qualcosa da tutto ciò che ha percepito, sentito, letto, visto e ora lo manifesta nell'atto creativo. Non appena avrà iniziato a studiare l'arte dell'attore la spontaneità, l'ingenuità e la fede se ne andranno. Ma questo solo per un certo periodo di tempo, poi tutto tornerà in una qualità nuova». Ero rimasta da Čechov alcune ore. Mi aveva raccontato del teatro e di sé. Mi aveva raccontato che la moglie lo aveva lasciato portandosi via la figlia, che per lui vivere era molto difficile, aveva però fiducia nel fatto che l'arte lo avrebbe salvato. Diceva di voler creare uno Studio in cui avrebbe potuto mettere le proprie conoscenze a disposizione di tutti. Poi nella stanza era entrata la madre di Čechov e lui le aveva detto: «Mamma, ti presento la mia nuova allieva...».

Nella mia vita tutto era crollato. Camminando verso casa, non vedevo né le strade, né le case, né le persone. «Allieva di Čechov, allieva di Čechov», tutto nel mio cuore cantava. Per la prima volta mi trovavo in difficoltà a casa mia. Qui tutto era come prima e io avevo un segreto. Capivo che raccontare l'accaduto a casa non avrebbe avuto senso, nessuno mi avrebbe capita. Cosa fare con l'iscrizione alla facoltà di matematica? Mi ero rimessa a studiare. Erano trascorsi alcuni giorni. Non ero andata allo Studio, ma avevo il desiderio di tornarci. Avevo deciso di andare da Čechov e raccontargli delle mie esitazioni. Mi aveva accolta con allegria e gentilezza, come se mi conoscesse da molto tempo, dall'infanzia. Si era messo sul divano, in ginocchio, mi aveva fatta sedere accanto a sé e si era rivolto a me dandomi del «tu»: «Raccontami tutto, tutto», sussurrava. In palcoscenico era capace di trasformare questo suo difetto in una caratteristica multiforme, ma nella vita questo gli dava un'aria infantile. Gli avevo parlato dei miei genitori, di mio padre, di quando Čarin mi aveva detto che avrei dovuto calcare le scene, della conversazione con papà che mi aveva dimostrato che con il mio aspetto fisico e la mia timidezza morbosa avrei dovuto abbandonare qualsiasi pensiero sul teatro. Gli avevo anche raccontato che in quel momento non potevo pensare a nulla che non fossero le sue parole: «Questa è la mia nuova allieva» e che nonostante tutto continuavo a vivere come prima e che tutti pensavano che mi sarei iscritta alla facoltà di matematica.

«Sai cosa ti dico? – mi aveva detto Čechov dopo avermi ascoltata con molta attenzione – Non bisogna dare dispiaceri ai genitori. A me ad esempio nessuno è più

3. *Pereživat* è la forma verbale del sostantivo *pereživanie*. Si tratta di un termine fondamentale nel linguaggio teatrale di Knebel' e Stanislavskij. La parola *pereživanie* è composta dalla radice «vivere» e da un prefisso che indica un movimento di trasformazione, passaggio, superamento. Nella scelta di Stanislavskij *pereživanie* si riferisce all'esperienza vissuta. È un termine privo di una traduzione esatta e univoca; si traduce con termini appartenenti al campo semantico del sentimento, delle sensazioni e soprattutto dell'esperienza (ted. *Erlebnis*). *Pereživanie* è sensazione vissuta, vita vissuta, vita nel processo, vita in movimento. Una delle possibili traduzioni del termine *pereživanie* è «reviviscenza», così tradotto soprattutto per sottolineare il legame con la memoria emotiva, ma si tratta di una interpretazione desueta e sbagliata.

caro di mia madre. Ma la facoltà di matematica, secondo me, è una delle cose più sciocche. Naturalmente non posso garantire che da te verrà fuori un'attrice. Il fatto che tu non sia bella non mi preoccupa, interpretare ruoli di carattere è decisamente più interessante. Hai fatto bene i due *etud.* Può darsi che questo sia accaduto per caso, può darsi che il tuo arrivo segreto allo studio abbia provocato in te una particolare concentrazione psichica. In ogni caso tu sei in grado di indirizzare la tua attenzione e hai una buona immaginazione. Secondo me hai scelto la matematica imponendoti una forzatura». Avevo ascoltato e credevo a ogni sua parola, ricordavo la pittura, la letteratura, la musica, il teatro che avevano colmato la mia infanzia e sentivo che non avrei voluto fare nient'altro. «Sai qual è la cosa più importante? – aveva detto infine Čechov – Potrai amare il teatro al punto da dedicare tutto a esso senza alcuna riserva? Ecco, Stanislavskij dice che non bisogna amare se stessi nell'arte, ma l'arte in se stessi. Questo è molto difficile. Se questa difficoltà non ti fa paura, vieni e prova. Quando studiavo a Pietroburgo, uno degli studenti, durante un esame, aveva detto a Pievtsov che voleva calcare le scene soltanto se aveva davvero talento. Pievtsov gli aveva risposto che se la pensava davvero così, sarebbe stato meglio che non facesse teatro, perché presto sarebbe diventato inutile per il teatro. In teatro sono necessarie soltanto le persone che lo amano così tanto da essere disposte a diventare suggeritori, tecnici delle luci, qualunque cosa pur di vivere nel teatro e per il teatro». Avevamo deciso che sarei andata allo Studio di sera, che non mi sarei iscritta alla facoltà di matematica ma alla facoltà di storia dell'arte e che dopo un anno Čechov mi avrebbe detto se valeva la pena che studiassi ancora presso lo Studio. «Ti prometto che sarò molto severo», aveva detto al momento del congedo.

Michail Čechov, il mio primo maestro di teatro, mi ha dato così tanto che il sentimento di riconoscenza che provo nei suoi confronti non è mai venuto meno. Scrivere di lui non è facile. Non è un caso che finora la sua arte non sia stata studiata (e nessuno pare abbia l'intenzione di farlo). Ha commesso un atto che sarebbe rimasto la sua tragedia e che per molti anni avrebbe reso difficile valutare i meriti della sua arte: Michail Čechov era emigrato, aveva abbandonato la patria. [...]

Ricordo che durante le prove del *Revisore*, Stanislavskij, senza staccare gli occhi dalla scena, aveva allungato una mano in segno intimidatorio, perché qualcuno in sala aveva fatto frusciare le pagine della propria parte. Konstantin Sergeevič temeva che questo fruscio avrebbe potuto disturbare l'arte di Čechov. Ricordo che, appena entrati in teatro, Stanislavskij ci aveva detto: «Studiate il sistema seguendo Miša Čechov, tutto ciò che vi insegnerò è già contenuto nella sua personalità artistica. È un grande talento e non vi è alcun compito artistico che non sarebbe in grado di eseguire in scena». [...]

A tutti coloro che venivano ammessi diceva che lo Studio era a pagamento, ma non ha mai preso soldi. Lo Studio era diventato, fino dalle prime lezioni, la cosa più importante della sua vita, tanto che poi avrebbe dichiarato di essere guarito grazie al lavoro che aveva svolto con noi. Penso sia stato davvero così. Aveva bisogno del contatto con persone giovani, sane e innamorate della sua personalità ar-

tistica. Dallo studio di Čechov, però, non è nato e non sarebbe potuto nascere un teatro. Per esempio, confrontando il suo destino con quello dello Studio di Vachtangov, ci si rende conto che Čechov, al contrario di Vachtangov, non aveva un reale desiderio di creare una compagnia. Non si sforzava neanche di fare di ognuno di noi un attore, non si sentiva responsabile del nostro destino. Semplicemente, in un determinato momento della sua vita, aveva sentito il bisogno di persone a cui avrebbe potuto trasmettere tutto ciò che sentiva il suo cuore e la sua anima. Era colmo di idee creative, di dubbi, aveva bisogno di persone che "assimilassero" il processo delle sue ricerche artistiche. [...]

Un giorno ci aveva comunicato che Vachtangov sognava di mettere in scena il Vangelo. Ce lo aveva raccontato, come sempre a proposito di Vachtangov, con interesse e curiosità, come se cercasse di indovinare cosa si nascondesse dietro le parole di Evgenij Bogrationovič. Poi all'improvviso si era rivolto a noi: «Che ne pensate? Potrebbe darsi che Vachtangov voglia che io interpreti Cristo?».

Da questo momento si era appassionato all'idea di allestire il Vangelo nello Studio. Erano stati assegnati i ruoli. Si esaminava quali fossero i passi del Vangelo più teatrali. Improvvisamente era apparso un problema imprevisto. Una delle frequentatrici dello Studio aveva confessato a un'amica di non credere in Cristo. Alla lezione successiva, l'amica, che risultava essere l'artefice della "congiura", si era alzata e aveva annunciato con tono tragico: «Miša (Čechov voleva che lo chiamassimo per nome e dandogli del tu), Miša, lo sai che Ella non crede in Cristo?!». Tutti si erano voltati con aria spaventata e interrogativa verso l'apostata. Čechov l'aveva guardata con molta severità e aveva chiesto se fosse vero. Ella Stain, pallida come un lenzuolo, aveva coraggiosamente confermato di non credere assolutamente in Cristo. Si era creato un silenzio pesante, poi Čechov si era voltato e si era fatto pensieroso. «E in Amleto ci crede? E in Lear? E in Faust? Pensavo che allo Studio avremmo cercato una via per realizzare il sogno di Vachtangov, ma ora...». Michail Aleksandrovič era uscito e noi eravamo rimasti in uno stato di totale confusione. Alcuni criticarono la coraggiosa studentessa, altri si sentivano turbati perché la fede in Lear o in Faust non era proprio la stessa cosa che Čechov aveva proposto con il concetto di «fede in Cristo». Eravamo ancora troppo giovani e innamorati del nostro maestro per discutere con lui. Alla lezione successiva Čechov aveva invitato tutti a riflettere sulla serietà con cui ci si doveva rapportare all'adattamento teatrale del Vangelo. Ora non era offeso con la "ribelle". Ci aveva poi recitato alcune scene improvvisate. Pensandoci, mi sembra che nella figura di Cristo cercasse più o meno ciò che in lui cercava Kramskoj, ovvero profondità di pensiero, concentrazione e umanità.

Ci aveva suggerito di studiare l'immagine di Cristo nelle opere di grandi pittori e ognuno di noi doveva riferire su ciò che lo aveva maggiormente impressionato. Dopo tutte le analisi era emerso che la maggior parte di noi si era concentrata sulla testa di Cristo nell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci. Ricordo che avevamo persino "recitato" questo quadro. Čechov interpretava Cristo. In questo studio ognuno doveva trovare una giustificazione interna della posa di una delle figure del quadro. Durante il lavoro su questo studio, Čechov ci aveva "rivelato" l'opera di Leo-

nardo da Vinci, la composizione, il ritmo e la costruzione di ogni figura. Più di tutto ricordo l'espressione del volto di Čechov-Cristo, lo sguardo pieno di attenzione rivolto ai discepoli. Presto però Čechov avrebbe perduto l'entusiasmo per l'idea di un adattamento teatrale del Vangelo. Era già preso da altri pensieri, che come sempre riguardavano il perfezionamento della psicotecnica dell'attore. Era anche interessato alla presenza d'animo dell'attore nei diversi generi, nel fantastico, nell'iperbole scenica, nella tragicommedia e più di tutto nello stato d'animo favorevole all'improvvisazione, che considerava come la base e il culmine della maestria attoriale. Credo che nel Teatro d'Arte non vi fosse nessun attore che si occupasse così tanto e così fervidamente dei sogni di Stanislavskij sull'improvvisazione. [...]

«Ma ora assegnami l'*etud*», si era interrotto Čechov. Il mio *etud* prevedeva che Čechov raccogliesse alcuni frutti da un albero e che all'improvviso scoprisse un serpente velenoso. Chiese agli studenti chi volesse fare questo *etud* prima di lui. Tutti avevano acconsentito. (Čechov ci aveva abituati molto in fretta a essere attivi nell'eseguire qualunque esercizio. Si rapportava con gli allievi in modo freddo e quasi sprezzante, e ognuno di noi, senza pensare se l'esercizio sarebbe riuscito oppure no, si lanciava coraggiosamente a eseguirlo.) Qualcuno aveva portato uno sgabello dalla cucina e in piedi su di esso aveva iniziato a raccogliere i frutti immaginari. Si era sentito un grido terribile. Cercando di salvarsi dal serpente, lo studente era corso nell'altra stanza. Era tornato dopo alcuni secondi con un'espressione abbastanza confusa sul viso. Uno dopo l'altro, tutti erano saliti su quello sgabello, nella loro immaginazione l'albero, sempre nel punto in cui lo aveva posto il primo studente. La differenza stava soltanto nel fatto che alcuni erano stati morsi dal serpente e, in modo abbastanza innaturale, erano morti, e alcuni, gridando o allontanandosi in punta di piedi, erano riusciti a salvarsi. «Dove avete preso tutti questi cliché?», aveva chiesto inorridito. «Konstantin Sergeevič dice giustamente che i cliché sono assimilati con il latte materno! E cos'è questa carenza di immaginazione?». Non riusciva a calmarsi. Il primo aveva inventato una situazione standard e tutti lo avevano seguito. Il fatto di scappare dal serpente in punta di piedi era veramente una perla. Peccato che nessuno gli avesse detto: «Mi scusi, sono di fretta!», rideva con gusto.

Avevamo capito di aver eseguito male l'*etud*, ma attribuivamo la causa di ciò soltanto alla nostra imperizia. In effetti Čechov, ora mi è chiaro, aveva commesso un errore pedagogico, esigeva da noi sentimenti forti fin da subito, ma così si potevano sviluppare soltanto affettazione e isteria. Non era capace di mettersi al nostro posto, perché provando i suoi esercizi su di sé sentiva di riuscirci splendidamente. Čechov aveva eseguito l'«*etud* del serpente» in diversi modi. Ne citerò due che avevo annotato.

«Ora interpreterò questo *etud* come una fiaba», aveva detto. (Riteneva che la fiaba avesse enormi possibilità di sviluppo del talento dell'attore e che sviluppasse l'immaginazione. Poiché in essa si intrecciano spesso il tragico e il comico, secondo lui la fiaba sviluppava il sentimento dello stile e richiedeva una forma precisa. Ci occupavamo spesso di fiabe allo Studio. Per esempio c'era stato l'*etud* detto «Il tappeto volante», che facevamo tutti i giorni. Cresceva gradualmente, erano apparsi nuovi avvenimenti, nuovi dettagli e personaggi. «Il serpente» è stato la prima fia-

ba che Čechov abbia recitato per noi e con noi.) «Per prima cosa, togliete lo sgabello. Seconda cosa, prestate attenzione. Forse mi servirà il vostro intervento, non esitate neanche un secondo». Ci eravamo seduti vicino alla parete per lasciargli il maggiore spazio possibile. Era uscito in corridoio ed era tornato molto vecchio. Si appoggiava a un bastone e sembrava stanco morto. Le gambe si muovevano appena, gli occhi si socchiudevano per la luce intensa. Aveva molto caldo, gli mancava l'aria. Entrando, si era guardato intorno e cercava l'ombra. Cercava di sistemarsi sotto un albero, poi sotto un altro, controllando dove ci fosse più ombra. Aveva già quasi deciso di appoggiare il suo bastone a terra, quando il pensiero che in un altro posto ci fosse più ombra lo costringeva a raddrizzarsi e a trasferirsi verso un altro albero. Rideva della propria indecisione e dalle sue labbra secche uscivano suoni incomprensibili: potevano essere risate o parole. Alla fine si era sistemato. Dal modo in cui si era sdraiato, da come aveva rilassato tutti i muscoli, dal modo in cui aveva allungato le gambe e chiuso gli occhi era possibile immaginare che questo vecchietto avesse fatto un lungo viaggio e che ora si sentisse molto bene. Stava sdraiato completamente immobile e sembrava dormire. All'improvviso avevamo notato che, senza aprire gli occhi, senza fare alcun movimento, si era messo ad ascoltare. Aveva avvicinato un po' di più l'orecchio a terra. «No – aveva poi detto beatamente – mi era sembrato che...». Si era sistemato ancora più comodamente e aveva cercato di riaddormentarsi, ma l'impressione di aver sentito un fruscio aveva già allontanato il sonno. La sua attenzione però era stata totalmente attratta dalle mele che pendevano fitte dai rami piegati sopra di lui. «Quante mele!», aveva sussurrato con un certo entusiasmo infantile. Il corpo stanco era immobile, soltanto gli occhi e le labbra secche erano protesi verso i frutti freschi. Alla fine aveva afferrato il bastone e, da seduto, aveva provato ad afferrare un ramo e a piegarlo verso di sé. La varietà di questi movimenti era enorme. Ecco che il ramo si era avvicinato e lui arrivava quasi a raggiungere la mela, all'improvviso il ramo gli sfuggiva e risaliva. Aveva dovuto cercare un ramo più docile, aveva nuovamente cercato di afferrarlo e di piegarlo verso il basso con tutta l'attenzione possibile. Una mela era apparsa sopra di lui e il vecchietto, scatenandosi, aveva deciso di non strapparla con la mano ma di morderla con la bocca sdentata. Finalmente poteva appagare la sete. All'improvviso si era rannicchiato tutto, aveva iniziato a guardarsi intorno e aveva chiesto con terrore: «Chi ha detto che le mele sono magiche e che non bisogna toccarle?». «L'ho detto io», aveva risposto Nataša Tsvetkova. Čechov si era girato dalla sua parte: «Chi sei tu?», «Non chiedermelo», gli aveva risposto lei. «Aspetta, non andartene», Čechov si era diretto verso di lei con malinconia, ma la studentessa aveva capito che sarebbe stato meglio non continuare il discorso e lasciarlo solo. Čechov la seguiva con lo sguardo, come se lei si stesse gradualmente allontanando. Il suo sguardo era nuovamente catturato dalle mele. «Voglio bere, ho tanta voglia di un frutto», aveva sussurrato in modo appena percettibile, lottando con la tentazione. I rami lo colpivano sul volto, questo lo si capiva da come allontanava le mele con la testa e con le mani, le mele andavano verso la sua bocca. Tutto questo era toccante e divertente. Aveva portato il suo desiderio di una mela

al punto che sembrava non esistesse forza che potesse fermarlo. Per qualche secondo, prima di riuscire ad afferrare una mela, aveva gettato con timidezza infantile alcune occhiate verso un punto da cui si sentiva risuonare una voce. Non vedendo nessuno, sorrideva furbescamente, si sentiva nuovamente attratto dalla mela, e di nuovo la paura del divieto terribile faceva sì che ricominciasse a guardarsi intorno. Adesso cercava di superare in furbizia colui che gli aveva imposto il divieto e che lui temeva. Aveva iniziato a guardarsi intorno velocemente, spostandosi nel fitto bosco verso gli alberi più lontani, per raccogliere la mela dove nessuno avrebbe potuto vederlo. «Dove stai andando?», lo aveva fermato la voce inaspettata di un altro studente. Era stato un grido potente e feroce. Čechov era rimasto come pietrificato. Ci aspettavamo che si sarebbe spaventato, rassegnato, ma il vecchietto all'improvviso si era arrabbiato, aveva puntato i piedi e aveva iniziato a minacciare con il bastone e a borbottare parole incomprensibili. Si era rivolto al punto da cui era risuonato il grido terribile, verso quella parte da cui era giunto il divieto la prima volta. «Ma io la mangerò, la mangerò, – ripeteva con diversi toni – la mangerò». In questo piccolo, esile e debole essere erano maturati determinazione, coraggio e forza! Desideravamo che non ascoltasse nessuno, che raccogliesse finalmente la mela e appagasse la sua sete. Ecco, lo aveva fatto. Mangiava con avidità, velocemente, allegramente, asciugandosi il succo che gli colava sul mento. Facendo questo movimento probabilmente aveva sentito di avere la barba. Davanti a noi c'era un vecchietto con una buffa barba corta. Dopo aver mangiato la mela, aveva evidentemente provato una beatitudine così rara che si era persino messo a fare alcuni passi di danza. All'improvviso si era nuovamente spaventato e ascoltava qualcosa dentro di sé. I suoi occhi erano sgranati e si erano immobilizzati. Poi aveva aperto la bocca, il suo sguardo si era mosso fulmineo seguendo qualcosa. Non c'era stato il tempo per riaverci dalla sorpresa, ed ecco che aveva afferrato con la mano il serpente che cercava di fuggire dalla sua bocca aperta. Con un movimento rapido aveva avvolto il serpente intorno a una mano e con l'altra gli teneva la testa, poi lo aveva lanciato lontano da sé. Tutto questo era stato fatto con uno humour così straordinario, con movimenti così precisi, che avevamo applaudito. Ma l'*etud* non era ancora finito. «Il bastone, dov'è il mio bastone?», ci aveva gridato senza distogliere lo sguardo dal serpente. Qualcuno gli aveva passato rapidamente il bastone. «Il serpente crescerà, ci attende una lotta. Tenetevi pronti. Non fate alcun movimento fino a quando non ve lo dirò io», aveva ordinato il vecchietto che nonostante la gracilità manifestava un'autorità eroica.

La lotta era cominciata. Čechov maneggiava il bastone con fantasia raffinata. Disegnava un cerchio, senza dare al serpente la possibilità di strisciare via, faceva girare il bastone sopra la sua testa, emanava strani suoni con le labbra serrate, attirando il serpente verso il bastone e lanciandolo poi in aria. All'improvviso la sua voce era suonata tragica: «Guardate, sta crescendo, non mi obbedisce. Com'è buio, soltanto i suoi occhi scintillano, si sta avvicinando a noi», aveva detto, continuando a lottare con l'enorme serpente. Capivamo che il serpente era diventato enorme dall'ampiezza dei movimenti del bastone. «Si sta sollevando, non ce la faremo

a raggiungerlo. – aveva gridato – Mi mancano le forze. Salvatemi!...». A noi era bastata questa prima richiesta di aiuto per lanciarci verso di lui. Čechov si trovò sulle spalle dello studente più alto. «Ora siamo insieme. – la voce di Čechov suonava giovanile e fiduciosa – Ora dobbiamo decapitarlo tutti insieme». Ci muovevamo in direzione del serpente. «Guardate, – aveva detto felice – sta scappando...».

Ho visto molti vecchietti interpretati da Čechov, in *L'affare giudiziario* interpretava magistralmente Muromski e in *Pietroburgo* era Ableuchov. Forse perché il nostro vecchietto era saltato fuori dal nulla, non da una pièce né da un disegno drammaturgico, ma interamente dalla fantasia dell'attore, mi aveva molto impressionata. «Ora reciterò un vaudeville. – aveva continuato Čechov – Il vaudeville, a dire il vero, richiederebbe canzoni e balli, senza la musica è difficile farlo. Ma voglio che capiate questo: l'intera struttura, sia interna che esterna, di un vaudeville è particolare». Aveva preso lo stesso bastone, ma ora sembrava un leggero bastone da passeggio. Si era guardato intorno fischiettando, aspettava qualcuno. Il suo sguardo felice e ingenuo si spostava da un posto all'altro, cercando di prevedere da che parte sarebbe arrivata "lei". Ma poiché questa "lei" non arrivava, aveva cominciato a fare alcune cose, aveva sistemato la cravatta con un grosso nodo (riusciva a simulare molto bene i movimenti senza avere gli oggetti), si era fatto la riga in mezzo ai capelli e aveva iniziato a immaginare come l'avrebbe incontrata. Per questo aveva assunto diverse pose. Le sarebbe andato incontro con un sorriso felice, togliendosi l'invisibile cappello, facendo ruotare nella mano il bastone da passeggio. Aveva notato di avere una scarpa slacciata e aveva cominciato ad allacciarla. Gli dava fastidio il bastone da passeggio, ma non poteva in alcun modo immaginare di poggiarlo a terra. Allora aveva iniziato a escogitare i modi più incredibili per tenerlo in modo che non gli desse fastidio. Lo faceva passare da una mano all'altra, e dalla mano in cui si trovavano sia il bastone da passeggio che il laccio dello stivale si faceva scappare il bastone o il laccio. Lo stringeva tra le gambe incrociate e questo gli impediva i movimenti. Aveva cercato di mettere il bastone sopra la testa e, con uno sguardo incredibilmente stupido ma assolutamente serio, non era riuscito a capire quale delle due gambe incrociate fosse la destra e quale la sinistra. L'ansia di mostrarsi a "lei" con una scarpa slacciata continuava ad aumentare. Il ritmo delle sue azioni cambiava in continuazione, perdeva la speranza di riallacciarsi la scarpa e cercava di riallacciarla a una velocità incredibile. Alla fine si era fermato. Gli era venuta un'idea geniale. Si era sdraiato supino, aveva messo il bastone sotto la testa, aveva alzato una gamba e, tenendola quasi all'altezza degli occhi, si era allacciato la scarpa. Dopo aver fatto un nodo elegante, senza cambiare la posizione delle braccia e delle gambe, si era rapidamente voltato su un fianco e aveva cominciato a guardarsi intorno spaventato. Molto presto si era tranquillizzato. "Lei" non lo aveva visto, non c'era ancora. Si era guardato soddisfatto, aveva dato un'occhiata all'orologio e all'improvviso... si era offeso. L'avrebbe incontrata assumendo l'espressione di una persona offesa. Aveva messo il bastone sotto di sé, e dopo aver allargato le gambe per appoggiarsi, si era seduto sull'impugnatura, aveva incrociato le braccia e aveva alzato la testa. Dopo essere stato seduto per alcuni secondi, aveva visto

una mela. Con un rapido movimento della mano aveva piegato il ramo, aveva morso la mela e in un attimo l'aveva divorata. Le sue mandibole lavoravano con energia violenta. Dopo aver mangiato la mela aveva sputato il torsolo. Mentre sputava, la mano aveva già inclinato un altro ramo e Čechov con i denti aveva afferrato un'altra mela, mentre la mano assumeva nuovamente la precedente posa "napoleonica". La precisione, la velocità, l'abilità dei movimenti erano accompagnate da un'assoluta tranquillità e scioltezza del corpo. Il bastone sembrava conficcato nel suolo perché l'attore ci stava seduto sopra liberamente e con disinvoltura.

Nonostante l'eccentricità di ogni episodio, non aveva dimenticato neanche per un istante che tutte le sue azioni erano legate a colei con cui aveva appuntamento. Per questo il colore di queste azioni era psicologicamente molto vario. Čechov sembrava offeso a morte, poi trionfalmente indifferente, poi spensieratamente allegro. All'improvviso aveva visto il serpente. Lo aveva visto nello stesso momento in cui la mano afferrava nuovamente un ramo. Senza cambiare posizione, lo aveva seguito con rapidi movimenti degli occhi, il serpente si stava allontanando. Non provava la minima sensazione di paura, solo una intensa curiosità. Aveva deciso di acchiapparlo. Aveva fatto alcuni passi, ma il serpente continuava ad allontanarsi senza fargli caso. All'improvviso si era fermato, evidentemente il serpente si era arrotolato su se stesso. Allora, dopo aver afferrato velocemente una mela, l'aveva fatta rotolare con cautela verso il serpente. Il serpente l'aveva finalmente notata. Čechov aveva esultato, stuzzicava il serpente con il cappello, con il bastone, e si era messo a cantare una canzonetta. Improvvisamente aveva iniziato a tremare. «Non mi mordere! Non osare mordermi», aveva quasi sussurrato, aveva perso la voce per la paura. Con il piede aveva lanciato via il serpente e poi, in modo del tutto inaspettato, lo aveva afferrato con il cappello, come in una retina, aveva gettato il cappello a terra e ci si era seduto sopra. Aveva vinto! Dopo le emozioni che aveva vissuto, si era sistemato il nodo del papillon, la pettinatura, e di nuovo, come se non fosse successo nulla, si guardava intorno e fischiettava aspettando l'amata. Sedeva sul suo cappello immaginario con grazia, gli occhi brillavano di innocente soddisfazione. Non era possibile trattenersi dal ridere, avevamo riso fino alle lacrime...

Confrontando i nostri *etud* con ciò che stava facendo Čechov, avevamo capito che a ostacolarci era stato soprattutto l'estremo schematismo della concezione e dell'esecuzione. Non eravamo capaci di fantasticare sul soggetto, per questo, seguivamo soltanto lo schema logico dell'azione, ma questo, naturalmente, implicava anche uno schematismo dei sentimenti. Čechov invece, quando gli era stato assegnato l'esercizio, lo aveva messo in secondo piano. La cosa più importante per lui erano le circostanze date, da cui la sua immaginazione aveva tratto il soggetto dell'*etud*. «“Cogli i frutti e vedi il serpente” sono parole vuote». Analizzava il risultato del proprio studio. «Se in me non fosse nato il “sentimento dell'intero”, non avrei potuto fare assolutamente niente. Ho bisogno di sentire l'inizio e la fine dell'*etud*, per me è indispensabile decidere lo stile, il genere nel quale si sviluppa il soggetto che mi è stato assegnato. Così, nel primo caso ho deciso che sarebbe stata una fiaba, nel secondo un vaudeville. Ma la cosa più importante era che avevo

bisogno di sentire *chi* avesse visto il serpente. Da tutto ciò è nato il “seme”, il carattere. Allora ho potuto, senza essere più limitato dal soggetto ma arricchito dal tema che rivela il soggetto, lanciarmi con coraggio nell'improvvisazione».

Čechov diceva di rapportarsi in questo modo a ogni ruolo e che questo era proprio ciò che Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko e Vachtangov esigevano da lui. Per questo voleva insegnarcelo. [...]

Lo spettacolo del Teatro d'Arte *Il revisore* potrebbe essere definito come un evento scandaloso. Il grande successo di pubblico che Čechov aveva ottenuto era stato accompagnato da una critica velenosa da parte della stampa, che criticava Čechov e Stanislavskij. Una recensione di quel tempo è stata raccolta in un libro (è anche vero che i libri di quell'edizione erano rimasti invenduti). Il libro si intitola *Il revisore di Stanislavskij e Gogol'*. L'autore V. Gurskij esprimeva la propria forte indignazione nei confronti di Stanislavskij e di Čechov. Il critico riportava una lettera di Gogol' molto conosciuta, scritta dopo la prima del *Revisore*, in cui Gogol' aveva scritto: «Diur non ha capito proprio niente di Chlestakov». Il critico sosteneva lo stesso a proposito di Čechov. Senza remore, si rivolgeva anche a Stanislavskij. Lo criticava come fosse un ragazzino che non ha studiato, che non è stato capace di riflettere su una commedia geniale. Il critico non poteva neanche immaginare cosa significasse per Stanislavskij riprendere il lavoro sul *Revisore*, che nella precedente messa in scena non gli aveva dato molta soddisfazione. Il critico non sapeva che per Stanislavskij ogni prova era un'esplorazione, a volte felice e a volte sofferta, dei misteri dell'arte di Gogol'. Non sapeva che Stanislavskij era «consumato» da Gogol', travolto dal desiderio di trovare finalmente strumenti di scena degni del genio di Gogol'. Non fosse stato per la personalità di Michail Čechov che, come pensava Stanislavskij, era l'unico che potesse sperare di trovare questo fantasmagorico personaggio di Gogol', che «agisce senza alcuna riflessione», non credo che Stanislavskij sarebbe mai tornato sul *Revisore*.

È interessante che altri critici avessero fatto un'apologia del Chlestakov di Čechov, ritenevano che Stanislavskij stesse rinunciando ai principi del Teatro d'Arte, permettendo che nel *Revisore* Čechov si comportasse come un attore di routine. Uno dei critici era favorevole a questo modo di recitare. Riteneva che non solo Čechov fosse il migliore Chlestakov, ma che fosse il primo e l'unico. «Non si tratta di alcun confronto o imitazione, – scriveva il critico – Lefevre, quando gli facevano la domanda “Chi sono i tuoi antenati?” rispondeva “Sono antenato di me stesso”. La stessa cosa si può dire di Čechov-Chlestakov». Questo articolo era interessante perché esprimeva un'opinione molto diffusa in quegli anni. Čechov-Chlestakov era nato da se stesso. Esisteva anche una versione secondo cui Čechov distruggeva la teoria di Stanislavskij. L'articolo a cui mi riferisco si intitolava proprio *La “teoria” di Stanislavskij e la “pratica” di Čechov*. «Alla fine dello spettacolo, il pubblico applaudiva molto “Čechov-attore girovago”», scriveva il critico. «Anche il grande e grigio Stanislavskij ha applaudito il Chlestakov grottesco e fantastico. Non ha capito che la pratica di Čechov ha distrutto la sua teoria, oppure lo ha capito e ne era felice».

A quei tempi purtroppo si pensava che nell'arte il nuovo dovesse comportare il

farla finita con i “vecchi” fenomeni come il Teatro d'Arte e Stanislavskij. Per questo motivo tutto ciò che era recente, luccicante, geniale e che nasceva tra le mura del MCHAT era considerato un fenomeno eccezionale e che non aveva niente a che fare con il MCHAT. Su tutto ciò influiva il potente carisma di Čechov. Accanto a lui, altri interpreti come Leonidov, Moskvina, Gribunin, Lilina restavano nell'ombra. Tra le varie recensioni che ho letto, soltanto in un articolo Čechov non era contrapposto a Stanislavskij e si riconosceva il fatto che nello spettacolo «il genio di Stanislavskij si è aperto in tutta la sua importanza artistica ed è comparso l'attore che da molto tempo mancava sulla scena russa». Ora metto in ordine i ritagli di giornale e delle riviste e mi viene da pensare alla responsabilità della critica teatrale, i cui voti, a volte molto soggettivi o dettati da riflessioni al di là dell'arte, spesso rimangono quasi l'unico “monumento” a un artista e alla sua creazione scenica. Se non fossi stata spettatrice del *Revisore*, se in quel periodo non avessi avuto rapporti con Čechov, se infine non avessi conosciuto quale fosse la relazione artistica tra Čechov e Stanislavskij, dalla stampa non avrei capito nulla del *Revisore* e neppure da chi fosse stato creato il migliore Chlestakov di Gogol' dell'intera storia del teatro russo. L'anno di prove per *Il revisore* era stato l'anno del lavoro più attivo di Čechov allo Studio. Era un periodo in cui viveva prodigandosi con la stessa generosità con cui lo faceva Vachtangov. Al mattino aveva le prove di Chlestakov con Stanislavskij, poi correva alle prove del Primo Studio e, insieme a Vachtangov, creava il re pazzo Erik XIV, poi o andava a fare uno spettacolo o veniva allo Studio. A volte veniva allo Studio dopo uno spettacolo. Ovviamente era segnato dalle esperienze di lavoro con Stanislavskij e Vachtangov e ogni giorno le condivideva con noi. Sentivamo sempre: «Stanislavskij vuole», «Stanislavskij si arrabbia», «Stanislavskij oggi ha riso».

C'erano stati anche periodi difficili, quando a Čechov sembrava che Konstantin Sergeevič non credesse in lui. Non riusciva in alcun modo a cogliere ciò che l'immaginazione di Stanislavskij vedeva in Gogol'. Ricordo che una volta aveva puntato il pollice sul tavolo, aveva chiuso le altre dita nel pugno e aveva fatto un movimento veloce con la mano per disegnare un cerchio. Il cerchio ovviamente non gli era riuscito, il movimento era abbastanza buffo e insensato. Con la bocca un po' aperta, gli occhi da tonto, concentrati su questa prova, per un attimo avevamo sentito che davanti a noi c'era Chlestakov. Glielo avevamo detto: «Ma cosa dite? – si era stupito – Stanislavskij dice che Chlestakov deve essere come il dito su cui mi appoggio, come un baccello! Per questo mi ha detto di fare questo esercizio. Ma forse – aveva cominciato a ridere – Konstantin Sergeevič ha inventato questo esercizio del dito per sviluppare in me la spontaneità». Da questo momento i nostri *etud* erano stati dedicati alla ricerca di un'innocenza infantile, della spontaneità e dell'immediatezza nel percepire tutto ciò che ci circondava. «Non imitate i bambini, – ci fermava lui – si deve imparare a trovare la giusta reazione infantile». Costruivamo castelli di carte, saltellavamo su una gamba, ci scambiavamo le cose. (Ricordo che mi era stato assegnato l'*etud* «Pollicina». Dovevo nascere dentro un fiore e, aprendo i petali, guardare il mondo per la prima volta. Molti di noi avevano fatto questo *etud*.) Ma la cosa più importante che Čechov cercava di ottenere

da noi nel periodo degli *etud* infantili era l'abilità tipica dei bambini nel passare velocemente da un oggetto a un altro. Facevamo esercizi per migliorare l'attenzione visiva e uditiva, quasi gli stessi con cui avevamo iniziato i nostri *etud* del sistema. Ma questi esercizi ora erano fatti da "bambini" e ognuno di noi cercava il «seme» di un bambino.

Čechov nominava gli oggetti intorno a noi e noi dovevamo studiarli con rapidità e attenzione. Ci faceva ascoltare diversi suoni, poi ognuno doveva ricordare il proprio giocattolo, poesia o canzoncina e nuovamente guardare un oggetto. Cambiava gli oggetti velocemente ed esigeva una grande attenzione da bambini. Dovevamo passare da un oggetto all'altro in modo non meccanico, perché il nuovo oggetto, come succede ai bambini, faceva dimenticare il precedente. Osservando il modo in cui Čechov faceva questi esercizi, capivamo che sotto i nostri occhi stava nascendo Chlestakov. Spesso gli chiedevamo di farci vedere qualche frammento del personaggio, ma rifiutava sempre. Mentre eseguiva con piacere gli *etud* sul «seme» e diceva che Stanislavskij esigeva che lui sviluppasse un grande interesse «da scimmia» verso tutto. Un interesse che, come diceva Gogol': «Non sarà in grado di concentrare l'attenzione su un pensiero». Čechov iniziava questi *etud* facendo schioccare le labbra. Per lo schiocco la bocca rimaneva un po' aperta, gli occhi si spalancavano con aria un po' tonta. Ciò era seguito da una sequela di stupidità. Scriveva con il dito nell'aria una lettera a qualcuno di noi e impaziente aspettava la risposta. Quando qualcuno di noi si accorgeva di rispondergli lui era già occupato a contare le piastrelle del pavimento per tutta la stanza, oppure ci diceva di chiudere gli occhi e indovinare il colore degli occhi degli altri. Poi smetteva di fare l'impertinente e diventava triste: «Ecco, se voi sapeste quanto è difficile il testo di Gogol', quanto è difficile adeguarsi al suo linguaggio! Che sofferenza!». Ci raccontava di come Stanislavskij martellasse, tenendo per ore, su una frase non solo lui, ma anche tutti i bravi attori, esigendo chiarezza di pensiero, segni caratteristici, segni di interpunzione, sottotesto e comunicazione corretta.

C'era stato un periodo in cui era caduto in una profonda depressione. Una volta aveva il naso chiuso, ma era andato alla prova e, proprio in questo giorno, Stanislavskij era stato contento di lui. «Bravo Miša! – gli aveva gridato dalla platea – Ha trovato un timbro perfetto per la voce di Chlestakov, come se avesse il naso un pochino bloccato e respirasse dalla bocca». «Konstantin Sergeevič, – aveva risposto Čechov – non ho trovato nulla, sono solo raffreddato!». Ma quello era uno dei giorni in cui non si poteva contraddire Stanislavskij. «Lascia che sia il raffreddore. – aveva detto forte – Questo non interessa nessuno. Bisogna "fissare" questo timbro perché è la sfumatura migliore, che mancava nel parlare». Non ho mai visto una persona che avesse così tanta paura di guarire: creava correnti d'aria, non abbottonava il cappotto uscendo all'aperto e cose del genere. Il raffreddore si faceva più forte. Čechov quasi non riusciva più a parlare. Questo lo aveva portato a una totale confusione. «Non le chiedo di fare una caricatura» lo aveva interrotto Stanislavskij dalla platea dopo la prima battuta. E quando Čechov, con voce nasale, aveva cercato di spiegargli cosa gli era successo, si era scatenata una forte rabbia.

«Ragazzotto! – aveva gridato Stanislavskij – A lei è stato affidato un ruolo importante, dal modo in cui lo interpreta dipende il futuro del teatro e del suo personale! Lei non capisce quanta fiducia le sia stata data!». Čechov tirava su con il naso, comunque aveva tentato di difendersi: «Konstantin Sergeevič!», aveva detto con voce nasale. Come risposta, Stanislavskij aveva detto che la sua caricatura lo preoccupava da un po', che nel *Diluvio* e nella *Dodicesima notte* Čechov aveva usato alcuni «trucchi», che a Stanislavskij lo avevano comunicato per telefono e che era il momento di farla finita. Sfuriate di questo genere erano note a tutti gli artisti del Teatro d'Arte. Raramente qualcuno osava reagire. Questa volta Čechov aveva fatto pena a Moskvín. Senza farsi notare, era sceso dal palcoscenico e si era seduto vicino a Stanislavskij: «Konstantin Sergeevič, Čechov è malato. Potrebbe contagiarsi, dobbiamo mandarlo a casa immediatamente». «Perché non me lo ha detto?», aveva chiesto smarrito Stanislavskij. «Ha cercato di farlo, Konstantin Sergeevič, ma lei non ascoltava». «Davvero?», aveva chiesto Stanislavskij un po' intimidito e aveva mandato Čechov a casa.

Era andata ancora peggio quando Čechov era guarito. Né Čechov né Stanislavskij erano riusciti a dimenticare la prova andata bene e questo ricordo li intralciava. Una volta Stanislavskij aveva fermato Čechov a una prova e gli aveva detto che se non avesse smesso di ricordare il *modo* in cui parlava allora, avrebbe rovinato il ruolo. Arrivando allo Studio, Čechov si era seduto, aveva guardato tutti con occhi tristi e aveva detto: «È finita. Sono inciampato in un ostacolo, non avrò la parte di Chlestakov». Andò avanti così per molto tempo. Čechov soffriva moltissimo. Non si presentava alle lezioni dello Studio. Una volta mi avevano chiesto di andare da lui per convincerlo a venire a lezione. Il mio tentativo non aveva avuto successo, ma il discorso con Čechov era stato interessantissimo. Mi aveva parlato di Chlestakov come di una persona molto cara che lo aveva abbandonato per sempre. Parlava delle sue qualità stupide, buffe, di quanto fosse affamato, di quando la sua vita improvvisamente era cambiata. Non parlava di un ruolo ma di una persona che amava, anche se questa persona era assolutamente irreale. Molti anni dopo, L. M. Leonidov mi aveva parlato allo stesso modo dell'Amleto che non ha mai fatto, e così O. L. Knipper-Čechova parlava di Maša in *Le tre sorelle*. Quello di Čechov era stato per me il primo racconto su un ruolo che entra nella vita di un attore, che nella sua vita trova una dimora, che si lega all'attore con fili più resistenti di quelli che ci sono tra persone reali.

Passato ancora un po' di tempo, una volta Čechov era entrato di corsa alla lezione e aveva cominciato a ballare il valzer e la polka: «Ho trovato! – canticchiava – Ho trovato! Ho trovato!». Da questo momento avrebbe smesso del tutto di occuparsi dello Studio. Nessuno di noi riusciva a ricevere da lui una risposta seria alle domande che gli facevamo. Si comportava come Chlestakov in tutto. Per noi Čechov era sparito. Ogni discorso legato allo Studio, alle nostre lezioni e attività era trasformato in materiale per Chlestakov. Ridevamo e piangevamo, supplicandolo di parlarci seriamente almeno un'oretta, perché la vita allo Studio era diventata difficile, ma Čechov non solo non voleva, probabilmente non ci riusciva. Molte altre

volte ho incontrato situazioni simili, in cui un ruolo coinvolgeva totalmente la persona e le cambiava la vita. Čechov-Chlestakov, Čechov-Amleto, Chmel'jov-Duca nel *Sogno dello zio*, e Chmel'jov-il Terribile, Gribov-Globa e Gribov-Lenin, Smirnov-Ivanov e Smirnov-Lenin. È un elenco che si potrebbe allungare. Comunque non ho mai visto un'ombra così imponente come quella che il ruolo gettava sulla vita e sul carattere di Michail Čechov. Probabilmente su Čechov agiva anche il suo malessere mentale. La dipendenza dell'attore dal ruolo, il cambiamento del suo carattere e della sua psicologia nel processo di creazione del ruolo è uno dei fattori più interessanti della creatività.

La cosa che mi impressionava di più nel Chlestakov di Čechov era la *leggerezza*. La leggerezza nei movimenti, i passaggi alla velocità del fulmine da un oggetto di attenzione a un altro, la leggerezza con cui si adeguava alle situazioni più inverosimili, la leggerezza con cui sorgevano e si spegnevano in lui sentimenti diversi. Mai, né prima né dopo Čechov ho avuto l'occasione di vedere in uno spettacolo un attore capace di impressionare con questa assenza di gravità. Sembrava che bastasse soffiare e Chlestakov sarebbe sparito come una polverina. Čechov diceva sempre che l'interpretazione dell'attore non deve essere pesante perché la pesantezza in scena deve essere concentrata sul tema, sulla caratteristica, non sull'interpretazione. Tutti sapevano che la leggerezza nell'interpretazione dei compiti attoriali più complicati era una delle qualità di Čechov. La leggerezza cui era giunto con Chlestakov conquistava, però, anche perché era una delle caratteristiche originali e irripetibili progettate da Gogol'. Gogol' aveva attribuito a Chlestakov una stupidità innocente, una sete di vita e una infantile mancanza di principi morali, così che questo personaggio richiedeva all'attore un misto molto raro di *spontaneità naturale* e di *tecnica raffinata*. Normalmente una esclude l'altra. Nelle repliche del *Revisore* il più delle volte era come se Chlestakov interpretasse un ruolo doppio. Scambiato per un'altra persona, aveva cominciato a comportarsi come quell'altra persona. Anche se questo fatto veniva interpretato benissimo, il progetto di Gogol' non veniva realizzato, perché questo conferiva una certa razionalità al personaggio, cosa estranea al testo di Gogol', e ciò distruggeva il tratto essenziale di Chlestakov, la sua infinita stupidità, che non può coesistere con una furbizia razionale.

L'interprete di Chlestakov necessitava di una tecnica virtuosa, in primo luogo per poter riuscire in un ruolo che ha un testo estremamente difficile. Gogol' aveva personalizzato in modo geniale il modo di parlare del suo personaggio. Nei suoi appunti per gli attori, di Chlestakov scrive: «Il suo modo di parlare è spezzettato e le parole gli escono dalla bocca improvvisamente». Impossessarsi di questa meravigliosa chiacchiera a cui manca l'autocontrollo, impossessarsi di un modo di parlare che esce dalla bocca «improvvisamente» è un obiettivo estremamente difficile che richiede una tecnica superiore. Il grande dono di Čechov, l'improvvisazione, si manifestava in Chlestakov in modo diverso rispetto ad altri ruoli. Nel *Diluvio* oppure nella *Buona speranza* i confini della sua improvvisazione erano più ampi. Nel *Revisore*, l'improvvisazione era dettata dal progetto di Gogol'. Qui tutto era completamente diverso. Lo stesso progetto dell'autore presupponeva l'improv-

visazione come un tratto del carattere. Puškin parla di due tipi di parlantina un po' storta, una dovuta alla ricchezza del pensiero e l'altra alla limitatezza. Gogol', dando a Chlestakov il dono di improvvisare, ha dimostrato che ogni qualità umana può essere colma di stupidità o di intelligenza. Nel suo Chlestakov, Čechov seguiva l'autore. Forse in nessun altro ruolo Čechov era così profondamente devoto all'autore, così scrupolosamente preciso nella realizzazione del progetto dell'autore e contemporaneamente così libero negli adattamenti. Senza dubbio, a portarlo a questo era stato il lavoro con Stanislavskij, carico di entusiasmo e di fiducia. In quel periodo, Čechov credeva fermamente nel percorso di trasformazione creativa a cui lo portava Stanislavskij. Aveva in sé le qualità interiori ed esteriori che appartenevano alla creatura di Gogol'. Dando alla luce il suo Chlestakov si sentiva libero come un uccello che si alza in volo senza paura.

Alcuni criticavano Čechov per la sua interpretazione caricaturale, considerandola addirittura come una patologia. Anche nel libro di O. Litovskij, l'autore sosteneva che con Chlestakov Čechov interpretasse uno schizofrenico. Non posso assolutamente essere d'accordo. Čechov interpretava Gogol' con una particolare vivezza, immediatezza e con un iperbolico umorismo. La creatività di Čechov in questo ruolo era piena, come l'arte di Gogol' ai tempi del *Revisore*. Non a caso Stanislavskij, a tutti coloro che volevano capire cosa significasse l'«io sono», consigliava di guardare Čechov in Chlestakov. La sua prima apparizione in palcoscenico disorientava. Questo Chlestakov non somigliava ai Chlestakov tradizionali. Lentamente, entrava dalla porta un giovane mediocre, con il naso all'insù, magrolino. Era stanco, triste, e senza guardare Osip, gli passava il suo cilindro e il bastone. Era molto affamato. Dal modo in cui interpretava questo momento, Čechov faceva credere che stessimo assistendo a qualcosa di autentico in palcoscenico, vera fame, vera sete, vero caldo o freddo. Negli ultimi anni della sua vita, Vl. I. Nemirovič-Dančenko era giunto alla convinzione che lo stato fisico sia uno degli elementi alla base della creatività. Quando si facevano le prove del *Revisore*, non esisteva ancora l'espressione «stato fisico», ma all'autenticità delle sensazioni fisiche si attribuiva già grande importanza. Čechov padroneggiava molto bene lo stato fisico. Quando gli chiedevamo come riuscisse a interpretare la fame in modo così preciso, Čechov rispondeva: «Semplicemente immagino di avere una gran voglia di mangiare, richiamo in me l'atmosfera della fame. Così, le ghiandole salivarie cominciano a funzionare diversamente e l'idea di una bistecca appetitosa non mi esce dalla testa. Ho la sensazione che tutta la stanza sia piena di meravigliosi profumi di cibo». Se considerava veramente una cosa, la desiderava fino alla nausea, fino all'estremo. Questi suoi comportamenti [*pereživanija*] erano molto sinceri, provocavano immediatamente la risata. Si rideva della persona affamata, la persona che ha perso tutto a carte, che non ha più niente. Anche se in questa scena Čechov era modesto nell'uso dei mezzi espressivi, trasmetteva con precisione l'essenza del «ghiacciolo», soprannome che nello spettacolo gli dà il Prefetto.

Mi permetto di riportare alcune righe di una recensione il cui autore, Dodonov, secondo me, descrive in modo corretto il carattere dell'interpretazione di Čechov:

«Non uomo ma omino, non funzionario ma funzionario di basso livello. Ragazzotto. Per sculacciarlo bisogna tirargli su la camicetta, non una camicia ma una camicetta. Tutto ciò che lo riguarda fa pietà, è misero. Anche il frac non è un frac ma una giacchetta. Quando Chlestakov se ne va e la sua vera identità viene scoperta, il Prefetto arrabbiato gli affibbia un soprannome molto chiaro, che si associa bene a “un Prefetto di basso livello” ed è tra i più brutti, *smarciok*. La limitatezza mentale, il suo essere miserevole, ecco l’aspetto principale di Chlestakov. Proprio questo aspetto era enfattizzato da Čechov nella sua interpretazione». Dunque a essere affamato non era un uomo ma un omino, il cui cervello di gallina cerca nel panico l’uscita da una situazione. Ricordo che, mandando Osip a chiamare il padrone, con la speranza di un pranzo, si avvicinava alla finestra cercando di distrarsi dalla fame che lo torturava. Recitava il testo osservando i passanti dalla finestra. Fischiettava e canticchiava le melodie della canzone *Robert* e della canzone *Non cucire, madre* e poi, come scrive Gogol’: «né l’uno né l’altro». Fischiettava e canticchiava tristemente. Poi finalmente trovava un’occupazione che lo distraeva per un po’. Cercava di sputare su qualcuno dei passanti. Faceva questa assurdità divertendosi come i bambini. La platea cominciava ad applaudire.

Realizzando *Il revisore*, i registi e gli attori incontrano una grande difficoltà. Dalla sua soluzione dipende la verità interiore dello spettacolo. Gogol’ aveva creato una situazione quasi irrealistica, perché nessun altro personaggio in città scopre Chlestakov. A nessuno viene in mente che questo tizio non sia un revisore. La cecità interiore, l’assenza di razionalità, la leggerezza con cui il falso viene preso per vero, fanno sì che *Il revisore* sia una delle pièce più difficili del repertorio mondiale. La scatola di carta che il Prefetto vuole mettersi sulla testa al posto del cappello quando sa del revisore è la chiave dello sconvolgimento che Gogol’ esige dagli attori.

In molte scene del *Revisore* Stanislavskij era riuscito a realizzare il temperamento di Gogol’ e la giustificazione della situazione fantastica. In scena, al primo incontro tra Chlestakov-Čechov e il Prefetto-Moskvin si creava un’atmosfera di reciproca e autentica paura, di codardia e di studio reciproco. L’essenza del progetto di Gogol’ diventava evidente. Čechov-Chlestakov era convinto che sarebbe finito in galera: «Sbiancava e si rimpiccioliva», «all’inizio balbettava, ma alla fine parlava forte», «si faceva coraggio, ma poi diventava insolente»; per questo «batteva il pugno sul tavolo» e implorava: «Fatemi un prestito! Saldo subito il debito con il proprietario del ristorante. Avrei bisogno soltanto di duecento rubli o anche di meno». Non faceva pause prima di dire la cifra duecento. Non pensava a lungo alla cifra. Gli era venuta in mente in quel momento e probabilmente era il massimo dei suoi desideri. Ricevendo i soldi non si stupiva, non ci pensava su, non era neanche contento. Si tranquillizzava e diventava sincero come si può esserlo soltanto con una persona che ti ha reso felice. Con gentilezza invitava Moskvin-Prefetto a sedere e lo ringraziava di cuore perché lo aveva tirato fuori dai guai, si lamentava che il padre lo volesse a casa. Čechov interpretava questa scena in modo sincero e semplice. Più Chlestakov era sincero, meno Moskvin-Prefetto gli credeva. In ogni parola di Chlestakov, il Prefetto vedeva una sottile bugia, «un nodo ben

fatto». In questa scena c'era una verità autentica, buffa, terribile su ciò che può fare un pregiudizio. Moskvín era l'unico Prefetto, tra tutti quelli che ho visto, che aveva una tale paura di Chlestakov da tremare davvero. L'intero testo che il Prefetto, come chiedeva Gogol', pronunciava rivolgendosi da un lato era detto con la certezza e la verità di cui era capace solo Moskvín. Questa è un'affermazione assoluta, davanti a lui c'era questa bestia venduta, e lo portava a una conclusione: «Vuole essere considerato in incognito. Bene, faremo il suo gioco: fingiamo di non sapere che persona è». Ed ecco che Moskvín-Prefetto lusingava Chlestakov mettendogli i soldi nelle tasche, era molto gentile con lui. Čechov-Chlestakov lo lasciava fare senza pensare e senza prestare attenzione. Chlestakov dava l'impressione di essere un ragazzo che aveva la pelle d'oca prima di entrare nell'acqua e che poi, entrando, si lasciava trascinare dalle onde che lo portavano sempre più in alto e lui lasciava andare il proprio corpo tra le onde senza pensare. Non pensava affatto che potesse morire travolto da queste onde o che potessero gettarlo a riva. Chlestakov era beato, ubriaco del trionfo. Si presentava in modo così semplice da fare pensare che non esistesse una situazione tale da metterlo in imbarazzo. Anche il sentimento nei confronti della figlia e della madre, anche questa situazione gli era molto chiara, travolto dalla passione si buttava sull'una poi sull'altra, le scambiava, amando la donna che si trovava di fronte a lui in quel momento. Čechov interpretava questa scena meravigliosamente. L'evidenza e il coraggio dei suoi adattamenti erano molto audaci, il pubblico rimaneva a bocca aperta.

Nemirovič-Dančenko sosteneva che sul palcoscenico non ci può mai essere «qualcosa di troppo» se non ha giustificazioni. Stanislavskij raccontava di un attore comico che in scena, arrabbiato con la suocera, si toglieva i pantaloni per picchiarla con i pantaloni e a nessuno veniva in mente che fosse indecoroso, tutti osservavano soltanto se il genere riuscisse a realizzare il proprio intento. Čechov-Chlestakov, per la passione, mordeva la gamba della sedia, si nascondeva sotto la gonna della moglie del Prefetto quando il Prefetto appariva. Stanislavskij lo applaudiva, perché tutto questo era dettato da vero sentimento. Le soluzioni di Čechov-Chlestakov erano *alogiche*, questa alogicità sembrava il suo elemento naturale. Una volta, nella scena in cui Chlestakov racconta di un'anguria servita durante uno dei balli a Pietroburgo, Čechov aveva disegnato in aria la forma di questa anguria ma, al posto di fare un cerchio, aveva fatto un quadrilatero. Era qualcosa di inaspettato e aveva provocato una risata anche in palcoscenico. «Miša, non puoi fare ridere così!» gli aveva detto Moskvín nell'intervallo, «Come ti è passato per la testa che l'anguria fosse quadrata?». «Quando ho detto: "sul tavolo ad esempio c'è l'anguria da settecento rubli", ho improvvisamente capito che l'anguria da settecento rubli non può avere una forma ordinaria». «E chi lo sa com'era veramente?» aveva replicato Ivan Michailovič.

Ho visto *Il revisore* molte volte, ma non ho mai avuto la sensazione che l'attore-Čechov avesse inventato qualche nuovo trucco, in palcoscenico era Chlestakov che ogni volta si adattava a ciò che accadeva intorno a lui. Spinto a volte dalla paura, a volte dal successo, a volte dall'innamoramento o dall'ubriachezza, reagiva in

modo molto vivo agli eventi e in questa reazione spontanea nascevano i colori più inaspettati. Il Chlestakov di Čechov, come esigea Gogol', «si evolveva in modo inaspettato anche per lui». Non immaginava neanche che nel suo animo si conservasse l'immagine di Pietroburgo. I ricordi erano molti e la loro abbondanza influiva sulle persone. Riusciva a partecipare ai discorsi da salotto con abilità, scherzava con i funzionari. A un certo punto, aveva fatto una smorfia e questo aveva entusiasmato. Non camminava più, volava, saltava, ballava, sentendo che tutto ciò che faceva era originale, raffinato, attraente. Čechov-Chlestakov non immaginava che i soldi sarebbero arrivati in modo così generoso. Addormentandosi dopo il lauto pranzo, sentendosi molto bene all'idea che lo aspettassero tante cose divertenti, riceveva il magistrato-Leonidov con inusuale gentilezza. Non sapendo di cosa parlare con lui, con curiosità infantile cominciava a studiare la sua spilla dell'ordine Vladimir. Ovviamente a Pietroburgo aveva visto questa spilla, ma da lontano. Qui poteva vederla meglio, senza timore, poteva anche toccarla, e Čechov la studiava affascinato, con delicatezza e desiderio sfiorava il sogno di tutti i funzionari. All'improvviso notava che il magistrato aveva qualcosa nel pugno. «Che cos'ha nella mano?», chiedeva con grande stupore. Non capiva che erano soldi, ma il pugno in una posizione innaturale lo stupiva. «Niente», rispondeva Leonidov e, smarrito, faceva cadere le banconote. Con forza Čechov si gettava dal suo posto, andava sotto il tavolo e da lì tornava sorridente: «Ma sono soldi». Lo diceva come se questa fosse una scoperta inaspettata sia per il giudice che per sé. Il desiderio di chiedere un prestito nasceva spontaneamente. Come si può non chiedere quando si hanno in mano i soldi che erano spuntati come funghi in un bosco? Quando il giudice andava via, arrivava il capo dell'ufficio postale; inizialmente Čechov era ancora preso dal successo. Chiacchierava con il capo dell'ufficio postale della vita dei nobili, del *bon ton* della capitale, delle oche della provincia, ma continuava a vivere dell'evento accaduto. Nella tasca aveva un pacchetto di banconote! All'improvviso, aveva questo pensiero: «Chiedo a questo capo dell'ufficio postale un prestito!». Per un attimo questa idea lo spaventava, ma subito dopo, senza troppi dubbi e preamboli, chiedeva trecento rubli. Successo! Di nuovo successo! Con il custode della scuola giocava come un furbo gattone. Proponendo a Chlopov un sigaro, gli porgeva una candela, poi la toglieva quando voleva accendere, rideva quando Luca Lukitč teneva il sigaro al contrario e con soddisfazione osservava come il vecchio andasse in confusione per il discorso frivolo sulle bionde e le brune. La richiesta di soldi ora gli veniva automatica. La frase che usava per raccontare la «strana cosa che gli era capitata» non conteneva una richiesta diretta, ma non aveva dubbi, avrebbe ricevuto i soldi. La forza d'inerzia si sviluppava potente in lui. Una volta che gli era andata bene, l'azione si ripeteva senza timore. Chiedeva prestiti con l'azzardo di uno che gioca a carte, che ha iniziato ad avere fortuna. Senza troppi pensieri, doveva sfruttare l'attimo per non perdere la fortuna. Čechov era l'unico, tra i Chlestakov visti, il cui testo, alla fine della scena delle mazzette, era come una conseguenza naturale di ciò che era accaduto prima. «Oh, più di mille. Allora, adesso vediamo chi vince!», Čechov era decisamente pestifero ed era molto chia-

ro a proposito di perché gli servissero questi soldi! Davanti a noi, in tutti i dettagli, appariva molto chiara quella bestia di capitano che a Penza l'aveva fregato!

In genere Čechov vedeva tutto ciò che si diceva in scena in modo molto chiaro. Il «vedere» in quegli anni non aveva ancora un posto nel sistema di Stanislavskij. Già allora, però, esisteva il termine «pellicola delle visioni» e l'esigenza di creare un testo che fosse abbinato alle «illustrazioni» era molto presente nelle prove. A Čechov, che per natura aveva un modo di pensare immaginifico, questa parte del sistema era la più cara. «Vedere, vedere, vedere ciò che dici in scena. Questa è la chiave di tutto. – diceva – Non si può sostituire con nulla l'immagine che deve stare dietro alle parole». Gogol' scrive che Chlestakov imbrogliava in modo non freddo, non fanfarone, imbrogliava con sentimento, i suoi occhi esprimono godimento: «Questo è l'attimo migliore e il più poetico della sua vita. È ispirazione». Čechov riusciva benissimo in questo sentimento di ispirazione poetica di Chlestakov finalmente sazio e ubriaco. A lui interessava sempre l'interpretazione dell'ubriaco. Affermava che era uno di quei fenomeni di solito interpretati in modo schematico. Čechov confessava che una volta beveva molto, ma nei tre anni di attività dello Studio nessuno di noi l'aveva mai visto minimamente ubriaco. Invece, quando era di buon umore, interpretava gli ubriacconi con una fantasia rara, durante le lezioni, alle feste di capodanno o al compleanno di qualcuno. Diceva che il proverbio «Quello che da sobrio si pensa, da ubriaco si dice» andasse inteso in modo ampio. Le qualità e le abitudini buone o cattive che nelle persone allo stato normale non si manifestano, vengono fuori quando sono ubriache. Il grado di ubriachezza, quando la persona cade o barcolla, non è però più interessante per l'arte, è interessante quando cammina ancora stabile, ma la sua attenzione è dispersiva e i suoi obiettivi cambiano ogni minuto. La persona si pone un obiettivo e si dirige verso di esso, ma qualcosa la distrae e l'obiettivo cambia in un lampo, e anche la persona cambia la propria direzione.

Čechov ci mostrava ubriachi allegri e tristi, ubriachi filosofi e ubriachi frivoli. Mostrava ubriachi delle tragedie e dei vaudeville. Gli ubriachi descritti da Čechov, Gor'kij, Tolstoj e Ostrovskij. L'ubriaco che, piangendo, cantava molto tristemente: «Pantaloni, pantaloni, a che cosa mi servite?», un ubriaco buffo che all'inizio era allegro per ogni minima cosa e poi decideva che ciò era indecoroso e cercava di reprimere la propria incontenibile allegria. Questo era però difficile e gli veniva ancora di più da ridere. Per non ridere iniziava a contare fino a dieci, facendo questo conteggio ogni volta in modo diverso. Prima chiudeva gli occhi e cercava lentamente di dividere le lettere e di dire chiaramente le cifre, poi cominciava a contare con attenzione le dita delle sue mani, poi decideva di contare fino a dieci il più velocemente possibile. Il risultato era lo stesso. Alla parola quattro era travolto dalla risata che non riusciva più a trattenere. [...]

In questo Chlestakov unico e irripetibile in ogni esempio è presente l'arte incomparabile del vivere nel personaggio. Ma poiché si tratta del modo di recitare di Michail Čechov, vorrei riportare il brano di una lettera che ho trovato. Čechov aveva inviato questa lettera alla sezione Cinema del VOKS, dopo aver visto in America il film di S. M. Ejzenštejn *Ivan il Terribile*. Aveva apprezzato molto l'arte del regista e

la scuola russa degli attori. Riporto solo la parte della lettera che riguarda il modo di parlare. Tutto ciò che scrive riflette il suo modo di parlare in modo meravigliosamente preciso e la conoscenza delle leggi della comunicazione scenica che aveva appreso alla scuola di Stanislavskij e che lo hanno accompagnato per tutta la vita. Riconoscendo che: «Nessun attore al mondo ha sentimenti così forti, calorosi, toccanti, come l'attore russo», Čechov rimprovera Ejzenštejn per il fatto che nel film questi sentimenti non si manifestassero con vera forza a causa del modo di recitare.

Voi dite il pensiero, – scrive Čechov riferendosi alla recitazione del protagonista e degli altri attori – accentuando le parole importanti e allungando le frasi con pause ingiustificate tra le parole. Questo modo di parlare è più o meno il vostro. Dite tutta la frase in modo freddo, direi morto, sperando nella parola accentata. Da questo modo di parlare, innaturale per l'uomo, il sentimento non può uscire fuori. L'accento sulla parola importante e sulla frase è necessario, ma la domanda è in quale modo e con che cosa fare questo accento. Voi, per lo più, lo fate con la voce, sforzando, forzando l'intenzione. L'accento però si può dare con il sentimento e questo è il tipo di accento migliore. Nella vostra interpretazione invece il sentimento si incontra troppo raramente. Dagli accenti continui di voce-intento, il vostro parlare diventa molto presto monotono, difficile da seguire. Separando le parole nella frase e ponendo l'accento della voce sulla parola importante, voi non lasciate un posto al sentimento, un luogo in cui esso possa riempire il vostro parlare di sfumature e renderlo vario e toccante. Il sentimento nella comunicazione attira l'attenzione del pubblico e lo obbliga ad attendere con trepidazione: cosa verrà dopo? Il parlare senza sentimento (senza metrica) indebolisce l'interesse del pubblico. Infine, se l'intento e la voce non sono accompagnati dal sentimento, l'impressione che lasciano diventa meccanica e sono convinto che questo non possa essere il vostro obiettivo artistico.

Solo la frase intera (non spezzata da pause artificiali tra le parole) potrà essere riempita di sentimento e trasmessa al pubblico. La frase è un organismo vivo, se però le parole vengono separate e perdono la vita, come può essere salvato il legame vivo tra tante frasi? Può darsi che la mia impressione sia errata, ma è questa: facendo molte pause tra le parole, voi pensate che queste pause trasmettano al pubblico l'effetto del sentimento che il vostro personaggio deve vivere in quell'attimo. Può darsi che, in modo parzialmente conscio, vi aspettiate che in questo momento di silenzio e tensione (mezzo secondo) il sentimento possa nascere in voi e che lo trasmetterete al pubblico con la parola successiva. Infine, può darsi che voi (essendo parzialmente consci anche di questo) speriate che il sentimento possa nascere nel pubblico in questo mezzo secondo. Succede però il contrario. A causa di queste pause trattenute, il pubblico perde l'attenzione e a voi tocca richiamarla nuovamente. La vostra tensione, che dura mezzo secondo, viene vissuta dal pubblico come tempo vuoto, privo di contenuto.

La tensione non è sentimento e non sarà mai sentimento. Al contrario: come ogni tensione, trattiene e paralizza il sentimento. L'energia di questa tensione è centripeta, si dirige verso l'interno. Il sentimento invece si dirige sempre all'esterno, è centrifugo e quindi non può essere associato a momenti di tensione che spezzano il vostro testo. Probabilmente, allungando il vostro discorso, avete il desiderio di dargli importanza. Se è così, allora anche qui un modo di parlare privo di un grande sentimento produce un effetto di *pathos* ingiustificato, che rende tutti i personaggi simili tra loro. Tale modo di

parlare è dannoso non solo per l'attore, ma anche per il regista, lo priva di uno dei più potenti strumenti dell'espressività: lo priva della pausa. Il pubblico non lo percepisce più, stanco di decine e di centinaia di piccole pause nel discorso.

Infine, il vostro modo di parlare metrico e pesante esclude la possibilità di cambiare i tempi. La vostra interpretazione diventa lenta, monotona. Nel film ci sono molti momenti che non fluiscono secondo i tempi progettati dal regista, ma questo flusso è spezzato spesso dalla lentezza del modo di parlare degli attori. Senza questo cambio di tempi, l'argomento si fa lungo, poco importante e alcuni momenti diventano ripetizioni, i dettagli passano in primo piano e il pubblico perde la connessione con ciò che è più importante. Senza un cambiamento dei tempi anche l'attore non può vivere i sentimenti forti necessari alla tragedia. Ai nostri giorni, il tempo è un problema forte e importante. Ho incontrato qui una persona che ha lavorato nel film, appena arrivata da Mosca. Mi ha detto: «L'attore russo vuole imparare il tempo del film americano». Ho risposto: «L'attore russo non deve imparare il tempo americano. Nel film americano non c'è un tempo, c'è fretta. Con questa fretta, nella maggior parte dei casi, il regista e l'attore tentano di riempire il vuoto e la mancanza di contenuto di ciò che accade sullo schermo». Escludo ovviamente alcuni film di grande importanza. Gli attori hanno il timore di tacere anche per mezzo secondo: perché si potrebbe scoprire il nulla assoluto e quindi si deve parlare, parlare, parlare e il più velocemente possibile. Questo non è tempo. Il tempo vero dipende da due condizioni: la prima è l'eliminazione dei prolungamenti inutili (nel parlare, nell'interpretazione e nella regia) e la seconda è il sentimento vivo e mutevole dell'attore. Come sapete, il tempo può essere di due tipi: esteriore e interiore. Il primo consiste nel cambio veloce o lento dei mezzi esteriori dell'espressività di cui dispongono il regista e l'attore (i movimenti, il parlare, la messa in scena, il montaggio di ogni tipo di effetti scenici e così via), il secondo consiste nel cambio veloce o lento di stati d'animo del personaggio interpretato in scena. Se il tempo del primo tipo (esteriore) può essere realizzato dal regista con gli strumenti di regia, il montaggio e altro, il secondo dipende esclusivamente dall'attore. L'attore russo deve imparare questo, non il tempo "americano", un cambio veloce ma preciso di immagini, desideri, sentimenti e emozioni di ogni tipo. Faccio notare inoltre che il tempo interiore e quello esteriore possono anche non coincidere durante l'interpretazione. Spesso questo produce effetti straordinari, perché inattesi e forti...

La lettera mi sembra molto interessante non solo per la profondità dell'analisi artistica e della recitazione, ma perché vi si rivela la personalità del grande attore, che pensa, sente e parla (forse solo con se stesso) in russo. Guardando il film viveva insieme agli attori russi, pensava e sentiva con loro. Lui, che una volta aveva provato Ivan il Terribile, si era nuovamente immerso nel flusso della lingua e dell'arte russa. Questa lettera è la voce chiara e pura di un attore geniale che vive con tutto il cuore i problemi del teatro russo, che condivide l'interesse per il teatro russo, che è molto stanco e, infine, che si sente oppresso dall'"americanizzazione" dell'arte.

Amleto

[...] L'interpretazione di Čechov aveva sollevato fiere discussioni. Molti non avevano accettato questo Amleto. Non voglio giudicare chi avesse ragione. Io ne ero

rimasta molto colpita. Dopo di lui ho visto diversi altri bravi Amleti (tra cui anche Moissi), ma non sono mai riuscita a trarne molta soddisfazione artistica. Ognuno ama Amleto a modo proprio. G. Gejne scrive: «Conosciamo questo Amleto come conosciamo il nostro volto, che vediamo così spesso nello specchio e che comunque conosciamo meno di quanto pensiamo». È proprio così. Io invece ho amato l'Amleto di Čechov per tutta la vita, perché mi ha rivelato la *complessità* del carattere del personaggio di Shakespeare. Permetteva di passare insieme a lui tra le sofferenze, i dubbi, i traumi che il destino aveva riservato al principe di Danimarca. Nell'*Amleto* colpiva per la forza con cui percepiva l'accaduto, per la gamma di pensieri e sentimenti che nascevano in lui come risposta agli eventi di Elsinore. La realtà di questi eventi era così bruciante che, nonostante l'uso di un'attrezzatura scenica imponente, nello spettacolo Čechov-Amleto la trasmetteva come una realtà vera. Amleto era un ruolo le cui qualità esteriori erano tutte opposte rispetto alle caratteristiche dell'attore. Čechov non possedeva né la voce, né la dizione, né l'aspetto richiesti all'interprete di Amleto, eppure l'interpretazione di Čechov è stata una delle più eccezionali e delle più coraggiosamente contraddittorie rispetto alle distribuzioni tradizionali.

Non stupisce che non sia stato accolto pacificamente. Il famoso attore tragico M. P. Rossov scrisse un articolo intitolato *Il famoso Amleto*. La rivista su cui è apparso l'articolo lo definiva «autentico urlo di un gusto offeso». Rossov accusava Čechov di avere riportato questa figura a se stesso: «Non mi interessa ciò che pensa e sente un Čechov che prende i sentimenti e i pensieri del principe di Danimarca per ricamare su di essi i propri disegni», scriveva l'autore, e continuava: «Questo principio è assolutamente amatoriale e dopo tanto lavoro e una infinità di prove sarebbe risultato accessibile a chiunque». Rossov rimproverava Čechov perché il suo talento era «basato sulla psicologia della quotidianità»:

Oh! Mi viene da pensare che Čechov, in quanto attore dotato, sia perfettamente consapevole di ciò che manca al suo Amleto. L'accentuata semplicità dell'abito è dovuta a questo. L'abito di corte del Rinascimento costringe a una bellezza plastica e a una gestualità regale, mentre con una parrucca troppo lunga la sua piccola statura è sottolineata. I metodi dell'interpretazione sono estremamente realistici, realistici fino al naturalismo e fanno sì che diventi impossibile trasmettere la finezza di questo ruolo classico.

Secondo me, tutte queste critiche derivavano da un preconcetto, ovvero dal rifiuto da parte di un tragico della vecchia scuola di accettare la personalità di Čechov. In questo ruolo Čechov si contrapponeva a troppe cose accettate dai più, come il concetto di *emploi*⁴ e molte altre convenzioni teatrali. Al posto di tutto ciò,

4. Termine francese che in russo è utilizzato per indicare una tipologia dei ruoli adatti alle caratteristiche esteriori e interiori dell'attore e per suddividere gli attori in categorie. Il termine è entrato in uso all'inizio del xx secolo. Stanislavskij e Čechov erano contrari all'uso degli *emploi* teatrali poiché vi creavano cliché teatrali e favorivano la routine, essendo dunque ostacoli per lo sviluppo dell'individualità attoriale. Favorevole al sistema dell'*emploi* era Mejerchol'd, che lo considerava un modo tea-

come unico principio di interpretazione, proponeva la *verità*. La verità non era soltanto ciò che caratterizzava lo stile dell'interpretazione dell'attore. La tendenza alla verità era il tratto predominante del carattere di Amleto. Questa tendenza coinvolgeva tutto, era passionale e autentica, sembrava che il cuore umano non sarebbe stato in grado di sopportare una tensione del genere. La distinzione tra i sentimenti veri e quelli apparenti costituiva il filo rosso dell'intero ruolo.

Quando ripenso a ciò in cui l'Amleto di Čechov si differenziava dagli altri mi sembra che fosse per il suo essere un *uomo silenzioso*. Probabilmente i lunghi monologhi ricchi di immagini, di battute cariche di pensieri metaforici profondi erano percepiti come inseparabili dal modo in cui Čechov ascoltava, dal modo in cui stava in silenzio e pensava. Il momento in cui nasceva un monologo o una battuta era impercettibile. Parlava perché non riusciva a tacere, chiedeva perché, aveva bisogno di risposte come dell'aria. Per questo i difficilissimi monologhi di Amleto apparivano chiari e trasparenti. La capacità di portare le situazioni psicologiche alla più limpida chiarezza era una delle particolarità del talento di Čechov. Senza inciampare nell'alogicità degli accenti, nella comunicazione interrotta, evitando che i passaggi psicologici mancassero di chiarezza, questa sua capacità accendeva l'immaginazione del pubblico, dava la possibilità di toccare le creazioni di Čechov e di vivere le stesse emozioni.

Dando ascolto alle richieste del re e della madre, Amleto rimaneva a Elsinore. «Vi obbedirò come saprò meglio, signora», diceva rassegnato. In questa rassegnazione risuonava una nota tragica. Non voleva più andare a Wittenberg, non insisteva più. Sembrava che avesse perso il senso del futuro. Poiché Amleto aveva accettato, la corte, il re e la regina se ne andavano. Amleto era solo. Calmo e triste, Čechov-Amleto li seguiva con lo sguardo. Senza cambiare posizione, si voltava e guardava davanti a sé, iniziando a parlare. Si liberava della necessità di stare in mezzo agli estranei. Emetteva un gemito per lungo tempo trattenuto. «Ah, se questa troppa solida carne potesse sciogliersi, svaporare e tramutarsi in rugiada, o se l'Eterno non avesse fissato il suo castigo contro l'uccisione di sé medesimi!». Non voleva vivere, una disgrazia terribile. Il tradimento della madre non gli era chiaro, la sua mente non poteva accettare l'accaduto. Il primo monologo di Amleto contiene la frase: «Debbo io richiamarlo alla memoria?». Proprio questa forza che dà ricordi vivi, chiari, sofferenti e autentici, aveva messo tutto in ombra e aveva paralizzato la sua voglia di vivere. Qui Čechov-Amleto era ancora lontano dall'idea del delitto. Semplicemente il matrimonio della madre che aveva appena avuto luogo e la sepoltura del padre erano tragicamente incompatibili con la sua idea della vita. L'Amleto di Čechov aveva un *ideale umano* meraviglioso e grandioso, che illuminava tutto intorno a lui. L'incompatibilità dell'accaduto con ciò che era degno di essere definito umano lo riempiva di sofferenza e odio. I sentimenti dell'Amleto di

Čechov erano così vivi anche perché, per lui, l'ideale umano non era astratto, ma coincideva con l'immagine dell'amatissimo padre. Amleto amava infinitamente il padre. L'amore filiale diventava una grande forza morale, un impulso attivo all'azione. La notizia dell'apparizione del fantasma del padre lo eccitava molto. In lui cambiava tutto, il ritmo, la plasticità, la voce, lo sguardo. Al posto di un uomo che portava il proprio lutto rassegnato e privo di speranza, di fronte a noi compariva un ragazzo emozionato, che esigeva impaziente una risposta. Credeva che Orazio, Marcello e Bernardo non si fossero sbagliati e che davvero avessero visto il defunto re. Alla fine del racconto di Orazio aveva esclamato: «Strano», allungando la "a" come un lungo gemito. La parola «strano» ricordava il rumore del mare agitato, con questa parola non esprimeva l'impossibilità di credere ai propri amici, esprimeva un presentimento e il desiderio di avvicinarsi a un segreto. Amleto voleva conoscere tutti i dettagli e faceva molte domande a Orazio: «Ma dov'è successo?», «E gli avete parlato?», «Armato, avere detto?», «E allora non avete potuto vederlo in faccia!», «Aveva l'aspetto corrucciato?», «Pallido o acceso?», «E teneva gli occhi fissi su di te?», «La sua barba era striata di grigio, non è vero?». L'energia interiore di Čechov era incredibile. Sembrava che in lui tutto stesse tremando, ma in questa tensione non vi era alcun elemento di tensione fisica. Il fantasma cercava lui, Amleto, il padre aveva bisogno di lui. L'Amleto di Čechov maturava una sicurezza delle proprie forze e della propria volontà che lo avrebbe portato a scoprire il mistero che ora percepiva. La scena con il fantasma era realizzata in modo interessante. Il fantasma non compariva in scena. Non si può dire che tale soluzione sia giusta per tutte le tragedie, ma nello spettacolo in cui Amleto era interpretato da Čechov questo era un elemento assolutamente organico. L'immaginazione e la capacità di coinvolgimento di Čechov erano immense. Il pubblico credeva a ogni sua parola e l'immagine del re dell'Amleto, «armato», si disegnava nella nostra immaginazione esattamente come la vedeva lui.

In questa scena Čechov-Amleto si innalzava verso profondi significati filosofici. Era come se in lui si fossero risvegliate forze dell'anima che lo ispiravano nella lotta contro un mondo cattivo e perfido. Nonostante il terrore che lo possedeva nel vedere l'amato padre, ne era attratto. L'immensa felicità provata nel vederlo ancora una volta lo riempiva di gioia e di paura. Ma questi sentimenti contraddittori erano vinti dal desiderio di scoprire ciò che questa misteriosa apparizione nascondeva. La volontà e la scoperta del mistero rendevano l'Amleto di Čechov libero dalla paura. Lottava con il proprio sentimento nei confronti del padre: «tu vieni in un aspetto che par così di buon grado offrirti di rispondere alle domande, ch'io vorrò parlarti. E ti chiamerò Amleto, re, padre, regal danese!». Sembrava che in queste definizioni volesse mettere tutta la propria tenerezza e amore. Ma reprimeva questi sentimenti, ora voleva sapere perché il re avesse lasciato la tomba. Nella scena in cui Orazio e Marcello non permettono ad Amleto di seguire il fantasma, Čechov rivelava qualità di Amleto senza le quali l'uomo del Rinascimento è inimmaginabile. Sì, questo Amleto tirava di scherma, andava a cavallo, lo si poteva immaginare a leggere un libro ma anche su un campo di battaglia. Il desiderio di sen-

tire ciò che il fantasma gli poteva raccontare solo in segreto lo riempiva di forza leonina e di destrezza.

Ecco iniziare la scena rimasta per me una delle più forti impressioni della vita. Attraversando le nuvole dense, la luce della luna arrivava a illuminare il volto e le mani di Amleto. Tutto il resto era al buio. In scena non vi era alcun attore che interpretasse il fantasma, non c'era neanche la sua voce: Čechov pronunciava le parole del fantasma e quelle di Amleto. Sullo sfondo di una nota musicale, dal fondo della scena provenivano colpi precisi di gong e di tamburo, che evocavano i passi del fantasma. Lo scopo di questa soluzione era che Čechov trasformasse il discorso di Amleto con il fantasma in un monologo interiore. I pensieri del padre vivevano in Amleto, era come se Amleto esprimesse ciò che non era ancora chiaro neanche a se stesso.

In lui coesistevano la tesi e l'antitesi, una grande tensione che aspirava alla sintesi. All'inizio osservava il fantasma e la distanza tra loro sembrava enorme, poi sentiva le parole del padre come se fossero dentro di sé. Ascoltava e, per ricordare bene ogni pensiero, ripeteva le parole del vecchio re Amleto. Non diceva tutto il testo. Vi erano alcune parti in cui ascoltava soltanto e dal suo volto, dagli occhi e dai gesti, con poche parole il terribile mistero che gli era piombato addosso si chiariva. Tale soluzione aveva radici sceniche definite. Ora non ci rendiamo conto del grande significato che ha avuto l'interpretazione di Kačalov-Ivan nei *Fratelli Karamazov*. La scena di Ivan con il diavolo non solo aveva colpito i contemporanei, ma ha lasciato un segno profondo nell'arte scenica russa, nella drammaturgia e persino nelle teorie. La decisione di Kačalov di interpretare Ivan e contemporaneamente il diavolo nella scena "Incubo" aveva inizialmente spaventato perfino Nemirovič-Dančenko. Ma questa idea creativa di Kačalov aveva comportato che in scena non ci fossero i due personaggi di Ivan e del diavolo. In scena c'era soltanto Ivan, ma dentro di lui si trovavano due "io". Il diavolo era il lato misterioso di Ivan. Di fronte al pubblico c'era una persona che faceva tra sé e sé un discorso carico di tensione. Čechov non poteva ignorare l'esperimento di Kačalov, attore per il quale provava grande entusiasmo e affetto. Penso che fosse a conoscenza anche del sogno irrealizzato di Kačalov di interpretare Amleto senza il fantasma. La straordinaria bontà di Vasilij Ivanovič, il suo attivo desiderio di aiutare e di condividere le proprie idee con i giovani attori mi hanno portata a pensare che Čechov avesse saputo di queste idee da Kačalov in persona.

O. V. Gzovskaja nelle sue memorie racconta di un discorso tra Kačalov e Stanislavskij. «Io, Konstantin Sergeevič, non credo ai fantasmi, devo vivere concretamente e in modo reale sentimenti vivi e per questo, per me, le parole dell'ombra del padre di Amleto sono le parole di Amleto stesso. Amleto risponde ai propri pensieri, ai propri sentimenti, solo allora potrò vivere questa scena. Questa scena per me non è un dialogo, è un mio monologo interiore». Vasilij Ivanovič aveva interpretato Ivan Karamazov nella stagione 1910-1911, Amleto in quella successiva. Nel lavoro su Ivan era riuscito a trasformare lo scontro tra l'uomo e il diavolo, tra le forze dell'aldilà e l'uomo in tutti i complessi conflitti interiori che dilanano l'essere umano, con-

flitti in cui alla fine vince la forza della mente umana. Non voglio affermare che Michail Čechov nel lavoro sull'*Amleto* fosse stato influenzato dalle posizioni materialistiche di Kačalov, ma il Čechov artista non condivideva le idee mistiche che in quel momento professava. In ogni caso, nella scena con il fantasma aveva seguito Kačalov. Il monologo interiore era stato una decisione fondamentale.

Nel periodo del lavoro di Čechov su *Amleto* lo Studio di Čechov non esisteva più, ma Čechov cercava comunque di radunare intorno a sé persone interessate alle sue ricerche creative. Questo gruppo era costituito in gran parte da giovani attori di vari teatri. Non aveva promesso né lezioni sul sistema di Stanislavskij, né di organizzare un nuovo teatro in futuro, né lavori su ruoli o frammenti. «Esistono domande che mi interessano e mi tormentano. – diceva – Mi sembra che queste domande abbiano un valore anche per il teatro. Se volete, cercheremo, proveremo e rifletteremo insieme. Lo scopo delle lezioni è quello di sviluppare in se stessi uno sguardo più attento sul processo creativo dell'attore. Il percorso è fatto di ricerche pazienti. Risolveremo diversi problemi scenici. Il tempo non è mai sufficiente a causa della tipica fretta della vita teatrale». Aveva insistito in modo particolare perché la partecipazione di ognuno fosse disinteressata. Bisognava che fosse chiaro che nessuno avrebbe ricevuto beni, ruoli o tantomeno possibilità di fare carriera in teatro. I membri di questo nuovo Studio ovviamente non erano fissi. Qualcuno lo aveva lasciato quasi subito e spesso arrivavano persone nuove. Alle lezioni a volte eravamo molti, altre volte eravamo pochi. Racconterò ancora del lavoro di questo nuovo Studio, perché secondo me, proprio in questo periodo, Čechov ha maturato le idee sull'arte che hanno avuto un ruolo decisivo nel suo allontanamento da Stanislavskij.

Amleto si era impossessato di Čechov molto più di quanto era successo con i ruoli precedenti. Parlava molto di Amleto. Aveva provato alcuni momenti del ruolo. Una volta ci aveva raccontato di come vedesse la scena con il fantasma. Qualcuno aveva iniziato a discutere con lui perché il fantasma raccontava ad Amleto ciò di cui non era a conoscenza, gli raccontava del tradimento della madre e dell'omicidio compiuto da Claudio. Amleto non sapeva nulla. Aveva senso rifiutare la possibilità che Shakespeare offriva e nella quale avrebbe potuto manifestarsi il tratto più forte del talento di Čechov, ovvero l'immediatezza della percezione? Čechov doveva aver sentito parlare di queste contraddizioni anche in teatro, questo lo rendeva nervoso e impaziente. «Perché la percezione delle parole del fantasma è più profonda, più espressiva della supposizione che illumina l'anima? – domandava – Perché Amleto ha già sentito prima che c'è qualcosa di nascosto, anche prima dell'incontro con l'ombra diceva: "Qualcosa non va bene. Mi viene il dubbio che si stia tramando qualcosa di turpe". Dopo le parole del fantasma che gli raccontava del delitto diceva: "O profetica anima mia! Mio zio?". Il suo pensiero era arrivato molto vicino, non era ancora maturo». Čechov interpretava la scena in questo modo. I misteriosi passi del fantasma erano una soluzione tradizionale. Il teatro non aveva avuto il coraggio che a suo tempo aveva avuto Kačalov nella scena "Incubo".

Čechov aveva interpretato magistralmente la scena successiva alla scomparsa

del fantasma. «Addio, addio, Amleto. Ricordati di me!», il fantasma diceva queste parole in modo appena percepibile, come se le ripetesse per memorizzarle lui stesso. Dopo queste parole silenziose, in cui le vocali erano allungate: «Addio, addio...», che suonavano come una eco lontana, era come se Čechov-Amleto entrasse in una nuova epoca della propria vita: «e nel libro, nel volume del mio cervello, unico vivrà il tuo comandamento, purgato d'ogni scoria». Le parole scorrevano come un flusso bollente. Čechov-Amleto in questo momento stava davvero rompendo con il passato, dedicando se stesso a una missione grandiosa. Aveva anche una propria interpretazione dell'atteggiamento di Amleto nei confronti di Ofelia. Affrontava spesso questa parte del ruolo nei discorsi che faceva con noi. «Io, Amleto, amavo Ofelia, – rifletteva – ma questo è il passato. Dal momento in cui nella mia vita è entrato un grande obbiettivo, ovvero unire il legame rotto del tempo, non c'è posto per l'amore. Non confido il mio segreto neppure al carissimo amico Orazio, né tantomeno alla molto educata fanciulla figlia di Polonio». Čechov riteneva che Amleto avesse deciso di apparire pazzo a tutti, inclusa Ofelia, ma non andava da lei per spaventarla o per mettersi alla prova nel ruolo di pazzo, ma per dire addio a colei che una volta aveva amato. Interpretava questo addio al proprio amore in modo meraviglioso. A Čechov piaceva molto il resoconto che faceva Ofelia di questa scena. Lo conosceva a memoria insieme alle altre parti in cui si descriveva il comportamento di Amleto. Spesso leggeva il racconto di Ofelia a voce alta. Gli piaceva soprattutto il modo in cui Ofelia descriveva il sospiro di Amleto. Amleto aveva messo alla prova Ofelia. La prova consisteva nel rendersi conto se lei fosse in grado di capire i suoi nobili obbiettivi e seguirlo. Aveva però sentito che gli era estranea. Estranea come tutti, e l'aveva respinta. Il rifiuto dell'amore, l'addio all'amore erano un'ennesima ferita al cuore. Čechov-Amleto era spietato. Sembrava che ora il suo sentimento nei confronti di Ofelia fosse quasi odio. Non le credeva, ogni parola di Ofelia lo infastidiva come una nota falsa. M. Durasova, interprete di Ofelia, mi raccontava che non riusciva mai a trattenere le lacrime per l'offesa e l'umiliazione.

Čechov-Amleto provava un sentimento complesso anche nei confronti della madre, responsabile di tutti i guai. Non la detestava soltanto, la amava anche. La amava immensamente, con sofferenza e con vergogna, rimproverandosi il proprio sentimento. Più si rendeva conto della colpa della madre, più il desiderio di non amarla si indeboliva. Le parole dell'ombra: «Ma in qualsiasi modo tu intenda punir quest'atto, non scondiare l'animo tuo; né permetter che nel tuo spirito venga tramandato alcunché ai danni di tua madre», sembravano parole sue, era come se vietasse a se stesso di avvicinarsi a ciò che dall'infanzia era stato sacro. Durante il lavoro su Amleto, a casa di Čechov era appesa la litografia di Delacroix *Amleto e la madre*. La costruzione della scena, il ritmo dei movimenti, le linee degli abiti, il disegno energico e preciso esprimevano l'intensità del conflitto, la forza delle emozioni. Sembrava che la regina si fosse lasciata cadere sulla poltrona, abbattuta dalle accuse del figlio. La sua posizione era priva di stabilità, un piede poggiava su uno sgabellino, l'altro era a terra, le mani tentavano di allontanare il figlio, di respinge-

re il ritratto del padre che Amleto le mostrava, la testa si poggiava sulla spalla di lui. Respingeva il figlio e si difendeva. Guardava il ritratto del padre: Amleto non era alto né bello. La gestualità delle mani esprimeva smarrimento. Il movimento del corpo era tutto scatti. Si avvicinava alla madre come per rispondere a una richiesta della madre di essere difesa da stessa.

Čechov era rimasto colpito dal fatto che probabilmente il pittore provasse i suoi stessi sentimenti. Tutto ciò che faceva nella scena di Amleto con la madre era molto lontano dallo stereotipo del "figlio che punisce", perché era immediato, forte, carico di passione umana. La madre lo aveva chiamato a sé e lui, subito dopo avere rinunciato al proposito di uccidere Claudio, era andato. Aveva rimandato il momento della vendetta ma non era stato trattenuto dalla debolezza né da un cuore troppo tenero. Nelle parole: «Questa medicina non fa che prolungare i tuoi giorni di malattia» si sentivano volontà e certezza. Era andato all'appuntamento con la madre in queste condizioni. Composto, estraneo, come uno che sia riuscito a sconfiggere in se stesso l'amore per la propria madre. «Andiamo, siediti. Tu non ti muoverai, e non uscirai di qui prima ch'io t'abbia messo davanti uno specchio nel quale potrai vedere la parte più segreta di te stessa». Čechov pronunciava queste parole con autorità. In esse vi era grande forza interiore, era naturale che la regina fosse spaventata a morte. Dopo l'urlo che chiedeva aiuto si era sentito il grido di Polonio che origliava. Amleto diceva: «Come? Un topo?», rapidamente sguainava la spada. Era convinto che sarebbe riuscito ad acchiappare il re. Vedendo Polonio rimaneva deluso. L'omicidio di Polonio gli era indifferente. Provava persino pietà per Polonio, ma era come se l'avesse ucciso qualcun altro. Il suo cuore restava in silenzio, la coscienza non lo tormentava.

Ricordo l'intonazione che aveva quando parlava con la regina, stupiva per la spontaneità e per la verità: «E tu, cessa dal torcerti le mani. Sta' zitta, siediti!». Dopo avere urlato i propri sentimenti sembrava esausto. Sembrava che Amleto non potesse più vivere fisicamente in mezzo a quel chiasso falso e che desiderasse il silenzio, e che la madre fosse costretta ad ascoltare i propri veri sentimenti di madre, che guardasse in se stessa. Solo un amore immenso per la propria madre poteva far sorgere tale varietà di movimenti interiori. In questa scena Čechov-Amleto era crudele, tenero, impaziente, odioso, irascibile, dolce. A volte sembrava che in scena non ci fosse un figlio in dialogo con la madre, ma un padre con una figlia, perché l'Amleto di Čechov era esperto in modo approfondito, saggio e sottile delle complesse problematiche della vita. La sua coscienza provava un dolore insopportabile per la crudeltà che lo circondava. Questo Amleto capiva che il peccato della madre era legato all'«epoca di corruzione» cui lui aveva dichiarato guerra. Per questo motivo, anche se Amleto aveva una profonda esperienza di ciò che provava, sentivamo sempre che tutto ciò che accadeva era percepito da lui su un'ampia scala temporale. La soluzione del problema «io e la realtà» aveva un ruolo fondamentale in ogni scena.

Nella scena di Amleto con gli attori l'idea di Shakespeare è di solito ridotta. Amleto vede l'arrivo degli attori solo come occasione per creare una trappola e smascherare Claudio. Anche Čechov seguiva questa linea, ma oltre a questo, mostrava

al pubblico che Amleto aveva un grande amore per il teatro. Mostrava un Amleto convinto che il teatro possa fare miracoli e possa avere una forte influenza sulle persone. Il modo in cui diceva «amici», il modo in cui salutava gli attori esprimevano una forte attrazione per le persone. La sua solitudine a corte diventava evidente. Ascoltava il racconto di Enea sull'omicidio di Priamo come se si fosse trattato della vera storia della sua vita. Il monologo successivo era realizzato per dare il senso che Amleto, ricevendo il consenso da parte degli attori a mettere in scena *L'omicidio di Gonzago*, abbandonasse questa idea ed entrasse in una profonda autoanalisi. Confrontava la propria passività con l'immaginazione attiva dell'attore. Čechov aveva una meravigliosa percezione della struttura di questo monologo.

Non è mostruoso che quell'attore, solo per celia, in un sogno di passione, potesse così forzar l'anima sua a seguirlo tutt'intero il costrutto delle sue parole, al segno che il suo volto fu sbiancato, le lacrime spuntaron sul ciglio, il suo aspetto apparve smarrito, rotta la voce, e insomma tutti gli atti suoi s'accordarono alle forme del pensiero del poeta? e tutto questo per nulla? per Ecuba? Che cosa rappresenta Ecuba per lui, o lui per Ecuba? E che cosa farebbe mai, se avesse le ragioni e le occasioni per la passione che in me divampa?

L'attore Čechov, con le parole di Shakespeare, cantava un inno all'attore. Questa apparente deviazione rivelava la profondità e la finezza della natura di Amleto, che capiva molto chiaramente quali fossero le qualità interiori che gli impedivano di compiere il proprio dovere. Čechov faceva dipendere la riflessione di Amleto a proposito degli attori dal tema della propria debolezza. A differenza dell'attore, non era capace di sottomettere il proprio "corpo" al pensiero. «Eppure io, stupida canaglia impastata di fango qual sono...», diceva Čechov con grande sofferenza, con un odio per se stesso tale che l'intensità di questa esplosione di disperazione colpiva per la tragicità autentica di Shakespeare.

Per lo spettacolo si erano fatti grandi tagli al testo, molti dei quali ovviamente erano dannosi per la regia. Per esempio, nello spettacolo mancava Fortebraccio. Mancava la scena in cui Amleto dà agli attori le sue magnifiche indicazioni. Personalmente questo fatto mi aveva molto intristito: un attore come Čechov aveva particolarmente diritto a spiegare in scena come avrebbe dovuto essere l'interpretazione. Čechov aveva eliminato questa scena perché aveva deciso che essa avrebbe rallentato l'azione. A parte questo, la posizione di insegnante per attori gli sembrava una grande responsabilità. «Temo che in questo momento tutti dimenticherebbero Amleto e penserebbero: ma Čechov, come sta interpretando? Fa anche lui ciò che pretende dai suoi attori oppure no?». Pur avendo escluso questa scena, però, la utilizzava comunque. Prima della trappola aveva luogo la pantomima in cui Amleto sembrava fare una prova. Čechov sedeva in poltrona mentre gli attori (erano tre) provavano l'omicidio del re. La scena aveva un accompagnamento musicale. Uno degli attori aveva in mano il pugnale. Si dirigeva verso il re che dormiva, per ucciderlo. Čechov, in questo momento, con un battito di mani, fermava l'azione e mostrava all'attore il modo in cui questo momento doveva essere interpretato. L'o-

micidio doveva essere realizzato non con un pugnale ma con il veleno, che si sarebbe dovuto versare nell'orecchio del re. Čechov interpretava questa scena in modo brillante. Si avvicinava con passo leggero, silenziosamente, con una plasticità rara. Nessun movimento era calcolato per avere un effetto, ma tutto era meravigliosamente ritmico ed espressivo. Bisognava fare in modo che tutto il veleno finisse nell'orecchio. Il contenuto dell'azione determinava l'utilità dei movimenti. L'espressività plastica stupiva, perché aveva una libertà quasi animale. L'attore interpretato da A. I. Blagonravov ripeteva rapidamente i movimenti che Amleto gli suggeriva. Anche lui era molto plastico e in questa ripetizione immetteva una dose di improvvisazione che rivelava lo spirito, l'essenza del teatro shakespeariano.

Il tema principale dell'*Amleto* di Čechov era la *preservazione dell'umano*. Questo argomento si rivelava in modo particolarmente chiaro nel finale. Nel duello Amleto è costretto a lottare in modo animalesco. Questo era dovuto alla crudeltà dell'epoca. Falsificava la lettera del re, sostituendo il suo nome con quello dei traditori Guildenstern e Rosencrantz, così che fossero loro a subire l'esecuzione al suo posto. Aveva ucciso Polonio e, nonostante questo, la necessità dell'*umano* risuonava in lui come un appello nobile e passionale. Faceva sì che gli spettatori si guardassero dentro. Čechov-Amleto insultava Laerte perché durante i funerali di Ofelia Laerte si arrabbiava per la retorica della sua tristezza. Colpivano il pentimento dovuto a un'offesa non meritata, il desiderio di comunicare con Laerte e il modo in cui chiedeva perdono a tutti. Sembrava che potesse partecipare al duello solo se Laerte lo avesse del tutto perdonato. Poi si gettava nella lotta dimenticando completamente il male. Irradiava luce dall'interno. In questa capacità di dimenticare il male si rivelava l'anima pura, chiara e aperta al bene.

Ricordo un momento in particolare. La regina si avvicinava ad Amleto per asciugargli il volto accaldato nella lotta. «Grazie», diceva Čechov con il viso illuminato da un sorriso infantile. Il gesto di attenzione da parte della madre sembrava resuscitare in lui l'infanzia, la felicità dell'amore materno, l'armonia dei sentimenti. Tutto ciò durava un secondo ma restava impresso nella memoria. Sembrava che soltanto io avessi notato questo sorriso, ma lo avevano visto tutti, solo che ognuno pensava di essere stato l'unico. Questa era la leggendaria tecnica attoriale di Čechov. Poi c'era la morte della madre dovuta a una spada avvelenata e il finale. Le parole con cui Čechov-Amleto accompagnava il re ucciso erano estremamente incolori. Amleto aveva fatto il proprio dovere. Non aveva soltanto ucciso il re Claudio, aveva ucciso il male.

Conosco teoricamente la catarsi, ma l'ho vissuta in teatro una sola volta, nel momento in cui moriva l'Amleto di Čechov. La tecnica teatrale era molto semplice. Durante il duello il palcoscenico era poco illuminato. La luce cadeva soltanto su alcune figure. Dopo il ferimento di Amleto, il palcoscenico si illuminava tutto di una luce bianca. Čechov cadeva, ma i servi fermavano la caduta e lui si ritrovava su un enorme scudo. In questo modo, con la schiena poggiata sullo scudo, si rivolgeva a Orazio e gli chiedeva di raccontare al mondo la vita di Amleto. Senza cam-

biare postura diceva: «Il resto è silenzio». Poi i servi trasportavano il cadavere di Amleto sullo scudo posto in alto sopra i loro capi, al suono della fanfara.

Tra tutte le recensioni dell'epoca mi trovo pienamente d'accordo con il commento fatto da Pavel A. Markov. Markov difendeva Čechov nonostante non accettasse lo spettacolo nel suo complesso per mancanza di concentrazione da parte della regia, per la mescolanza tra i metodi di Vachtangov e l'opera lirica, mescolanza che aveva caratterizzato *Erik XIV*. «Di Čechov dirò che non è Amleto. Comunque la sua interpretazione possiede una capacità di contagio enorme e immediata», scriveva Markov. «Priva Amleto della debolezza di carattere e di razionalità. Il suo Amleto è integro, non riflette ma sente. La sua filosofia è diventata parte dell'essenza dell'uomo Amleto, il pensiero si è fatto sentimento, dolore e volontà. Il motivo principale del ruolo è la "rottura del collegamento temporale". La percezione di un mondo che va in frantumi è diventata la nota predominante nell'interpretazione musicale. Il personaggio di Amleto non è limitato, ma in questa percezione vivono l'amore, la rabbia, l'odio e il disprezzo di Amleto. Dal momento in cui gli eventi cominciano a precipitare, Amleto-Čechov si trova di fronte alla necessità di agire. È arrivato al limite estremo. Il personaggio appare quasi lirico, turba il pubblico, è tagliente e toccante». Markov termina così l'articolo: «Čechov promette una soluzione di Amleto unica, che giustifica la rumorosità dello spettacolo, l'abbondanza della sua pienezza interiore e una verità rigorosa». Penso che per definire questa interpretazione non si possano trovare parole migliori di «pienezza interiore e verità rigorosa». [...]

La cosa più stupefacente era che le idee teoriche di Čechov erano in netto contrasto con la sua stessa arte recitativa. Né ciò che definiva «imitazione», né la «legge delle tre coscienze», né l'«oggettività», né l'«osservazione di se stessi» nel corso dello spettacolo, niente di tutto ciò a quel tempo avrebbe potuto intralciare Čechov, attore geniale. Spesso dichiarava che per l'attore è difficile soltanto ciò che è difficile fisicamente: il salto mortale, camminare sul filo e così via. Era realmente capace di realizzare interiormente qualunque genere di compito complesso. Il realismo era l'essenza del suo talento. Poteva iniziare da una postura formale e, dopo pochi secondi, davanti a noi si trovava una persona viva, con un preciso carattere, un destino e un mondo interiore propri. Gli si poteva proporre una breve battuta e immediatamente inventava una persona viva e reale. Non era stato quindi il Čechov attore, ma il Čechov teorico ad allontanarsi da Stanislavskij, decidendo, accompagnato dagli applausi dei propri ammiratori, di essere colui che avrebbe capovolto le tradizioni, che avrebbe scoperto le verità mistiche dell'arte scenica. La personalità di Čechov era così contagiosa da essere seguito dal teatro intero. Sono sicura che nessuno degli attori del MCHAT⁵ fosse davvero interessato alle sue verità

5. Nato nel 1924 dal Primo Studio del Teatro d'Arte, il "Teatro d'Arte Secondo" (MCHAT2) è attivo dal 1924 al 1936. Dal 1924 al 1926 il Teatro d'Arte Secondo è diretto da Michail Čechov. Vi sono messi in scena l'*Amleto* nel 1924, *Pietroburgo* nel 1925 e molti altri spettacoli che lasceranno il segno. Nel 1928, anno dell'emigrazione di Čechov, molti degli artisti che vi lavoravano abbandonarono il teatro.

teoriche. La prassi delle prove, in cima alle quali Čechov poneva le «imitazioni», aveva avuto effetto. L'aspetto creativo del teatro diretto da Čechov era repentinamente cambiato. Malgrado gli attori fossero tutti dotati e avessero alle spalle un lungo elenco di ruoli meravigliosi, il MCHAT2 era diventato un teatro di personaggi non più all'altezza, l'interpretazione era diventata esteriore e non era più incentrata sul carattere vissuto [*perežitaja charachternost'*]. Lo stesso Čechov sembrava un attore di routine.

Voglio riportare un frammento di una sua lettera scritta all'estero, in cui descrive l'incontro con Stanislavskij che ebbe luogo a Berlino nel 1928 ed esprime la propria comprensione del suo sistema.

Abbiamo confrontato i nostri sistemi, abbiamo trovato molti punti in comune ma anche molte divergenze. Le differenze, secondo me, sono essenziali. Io però non mi sono soffermato molto su di esse, perché non è corretto criticare il lavoro e il significato della vita intera di un simile gigante. Personalmente ne ho tratto una colossale utilità teorica e un attaccamento ancora più grande per il mio sistema. Sarebbe perfetto se Kostia fosse d'accordo con alcune modifiche del suo, avremmo potuto collaborare. Forse insieme avremmo fatto molto di più che separatamente.

Di ciò mi dispiace. Tra l'altro, il mio sistema è più semplice, più adatto all'attore. Secondo il mio metodo, per esempio, dall'inizio alla fine del lavoro l'attore è molto oggettivo nei confronti del personaggio che sta creando. Secondo me, in K. S. ci sono molti momenti in cui l'attore forza e sprema dall'interno i propri sentimenti. Questo è difficile, doloroso, brutto e non è profondo. Per esempio, secondo K. S., alla nostra contemplazione del personaggio e alla sua successiva imitazione, corrisponde la contemplazione delle circostanze date. Al posto del personaggio c'è il contemplatore stesso, il cui obiettivo è rispondere alla domanda: «come reagirebbe il mio personaggio (in questo momento: io) nelle circostanze date?». Questo punto cambia l'intera psicologia dell'attore e secondo me lo costringe a cercare all'interno della propria povera animetta. L'animetta di chiunque è povera in confronto a quelle che il mondo dei personaggi fantastici ci offre. Non voglio dire nulla di umiliante sull'anima dell'uomo, faccio solo un confronto. Un altro esempio: secondo il sistema di K. S., l'attore inizia dal compito fisico, lo esegue da sé personalmente: preparare il tavolo, spostare una sedia, accendere un fiammifero e così via. Tutto ciò per suscitare il sentimento di verità. Secondo la mia concezione, l'attore possiede il sentimento di verità che è implicato dal personaggio e questi due sono fusi insieme. Il mio attore può sviluppare il proprio sentimento di verità a casa, è affare suo, ma iniziare la prova da questo non è possibile. Perché? Perché "preparare il tavolo" è una via diretta verso uno stato d'animo naturalistico, orrendo, e verso un attirare l'attenzione sulla propria personalità non creativa...

Sono riuscita a leggere questa lettera solo dopo avere già scritto tutto ciò che pensavo di Čechov artista. Essa è un'amara conferma dei miei pensieri. L'ultima volta che ho visto Čechov è stato a Berlino. Dopo un difficile intervento chirurgico mi ci avevano mandata per curarmi. Stavo male e mi era permesso uscire raramente dal convalescenziario. Ecco che una volta, per strada, ho incontrato Michail Aleksandrovič. Mi aveva chiamata: «Sapevo che oggi ci saremmo incontrati». Non

avevo chiesto il perché, non c'era alcuna probabilità che questo incontro avesse luogo. Ma eravamo abituati alle sue stranezze e ai suoi scherzi misteriosi. Eravamo andati al giardino zoologico. Siamo stati lì seduti per molto tempo. Guardavamo gli animali. Come una volta allo Studio, mi insegnava. Mi mostrava i diversi ritmi degli orsi, delle foche, delle aquile. Parlava di arte molto seriamente, o scherzando. Questa volta era molto serio. Diceva di avere nuovamente bisogno di uno Studio, che il lavoro in teatro, la regia e le questioni organizzative lo intralciavano nella comprensione di qualcosa di più essenziale nella creatività. Diceva che, come all'uomo si rinnova la pelle, anche nell'arte è necessario essere in grado di rinnovare la percezione dei sentimenti. Chiedeva di Stanislavskij. A quel tempo vedevo spesso Konstantin Sergeevič. Il MCHAT2 era diventato un teatro autonomo.

Eravamo poi andati a casa sua. Con la seconda moglie, Ksenja Karlovna, si era fermato da alcuni amici di lei che avevano un piccolo negozio a Berlino. Nell'appartamento era tutto molto pulito e ordinato. Le tende erano di tulle, i cuscini ricamati. Čechov parlava un tedesco orribile. Il suo aspetto stonava con quell'appartamento, con quella pulizia e con la comodità tedesca. Era però molto amato e ciò probabilmente lo gratificava. Raccontava, ridendo forte, che quando doveva andare in un caffè tedesco o in un ristorante preferiva dire l'unica frase in lingua straniera che conosceva: «Merci, madame». «Anche se è in francese e anche se è rivolto a una signora, so molto bene come legare queste lettere!».

Potevo immaginare allora che non ci saremmo mai più incontrati?