

Uova fatali. II

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

Massimo Lenzi

Il ritorno del MCHAT nel regno di Mejerchol'd (1924-1926)

In sede storiografica, il processo inauguratosi nel MCHAT con l'emancipazione dei suoi due Studi principali risulta talora genericamente appiattito nei termini di una sua generica, progressiva normalizzazione e più o meno pervicacemente perseguita canonizzazione, quasi che, privata degli stimoli, quand'anche provocatori e sinanche "eretici", che le aveva garantito in precedenza l'opera pedagogica di Suleržickij, Vachtangov e Michail Čechov, il teatro avesse inerzialmente e/o volutamente ripiegato su terreni meno ardui, onde riconquistare consensi e crediti presso un'*intelligencija* che, inizialmente sedotta e stregata dalle più o meno mirabolanti imprese mejerchol'diane, trovava sempre più opportuno prendere le distanze dall'egemonia politico-culturale del Maestro di Penza, tuttavia in quel tratto ancora vigente.

In realtà, non poco tortuoso fu il percorso interno che solo nella seconda metà degli anni Trenta avrebbe condotto alla sanzione del MCHAT come unico modello ufficiale del teatro drammatico di regime. Resoconti più capillari e approfonditi di quanto sia possibile e auspicabile proporre in questa sede muterebbero probabilmente in un aspetto intermedio la doppia – ma per molti versi speculare – immagine che la storia tuttora ne rimanda: quella d'origine russo-sovietica, più o meno palesemente volta a sottacere le contraddizioni e i compromessi del collettivo e dei due patriarchi; l'altra, da noi più diffusa, che ci mostra una china d'ineluttabile decadenza conformista, in una sorta d'involontaria parodia del *Romanzo teatrale* dedicato al MCHAT da Michail Bulgakov, che di quella vicenda – com'è noto e come peraltro avremo fra poco modo di ricordare – sarebbe stato sovente partecipante.

Ora, la teatrologia più avvertita non ha mai mancato di rilevare come, sin dal primissimo Teatro-Studio di via Povarskaja, che Stanislavskij aveva voluto affidare all'inesperto "figliol prodigo" Mejerchol'd onde accelera-

re il processo di rinnovamento e adeguamento del teatro (peraltro fresco orfano di Anton Čechov) al tumultuoso *Zeitgeist* corrente nei giorni rivoluzionari del 1905, un rapporto organico diretto fra Studi e produzioni del MCHAT fosse stato sempre problematico, e avesse sortito effetti continuamente e positivamente tangibili solo tra il 1906 e il 1912. Né si è mancato di notare come proprio al termine di quella fase si debba retrodatare l'inizio del processo di standardizzazione delle produzioni del MCHAT, che dopo il 1912 non aveva più saputo proporre produzioni d'impatto innovativo paragonabile a quelle che, dal *Gabbiano* ad *Amleto*, avevano punteggiato la fulgida traiettoria del teatro moscovita nel firmamento dell'arte scenico-drammatica russa e mondiale.

Se dunque il MCHAT mai ripiegò sulle posizioni acquisite dal retaggio esclusivo delle proprie, autonome ricerche, ciò era avvenuto almeno un lustro prima dell'Ottobre. E rimarrebbe poi da chiedersi cosa fosse “conformista” nel 1924, ovvero (come si è detto) all'apice della *mejerchol'dščina*... Vero è piuttosto che l'emancipazione di TIV e MCHT-2 venne a coincidere con un periodo di rinnovato vigore del MCHAT: fu proprio tra 1926 e 1927 che il teatro seppe e volle infatti – per scelte e volontà stilistico-creative indipendenti (quand'anche, certo, magari non scevre da considerazioni tattiche) – integrare il proprio repertorio con produzioni vitali e innovative, tali da fargli riconquistare nel panorama scenico-drammatico una centralità che di fatto aveva perduto da circa quindici anni, affiancandosi al TIM in tale posizione egemone. Tutto ciò si dovette soprattutto a tre spettacoli, dalle premesse e dagli esiti peraltro assai diversi.

Il 23 gennaio 1926, presentando la propria versione dell'ostrovskijano *Gorjačee serdce* (Cuore ardente), Stanislavskij aveva forse inteso apporre sugli atti delle celebrazioni ostrovskijane della stagione 1923-1924 il proprio tardivo sigillo, accanto a quelli, così eterogenei, di Tairov, Mejerchol'd ed Ejzenštejn.¹ Ansioso forse di inserirsi nel nuovo *mainstream* coniato dalla

¹ Per un'analisi degli esiti scenici talora paradossali epperò massimamente emblematici a cui, nell'ambito di un tentativo di ricomposizione sintetica della polemica tra “accademici” e “sinistristi”, aveva allora condotto l'appello di Lunačarskij: «Indietro tutta, a Ostrovskij!», rimando al mio precedente lavoro *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 10-14. Nella fattispecie, i tre allestimenti a cui ci riferiamo nel testo e con i quali Mejerchol'd, Tairov ed Ejzenštejn avevano allora risposto all'appello del Narkompros, erano stati rispettivamente *Les* (La foresta), *Groza* (Luragano) e *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (Anche il più saggio si sbaglia); quest'ultimo, peraltro, aveva preceduto di qualche mese l'inizio ufficiale della “campagna” ostrovskijana promossa da Lunačarskij.

«maschera sociale» mejerchol'diana,² il regista rinunziò sostanzialmente al proprio consacrato retaggio stilistico, adottando criteri affatto inediti per il MCHAT.³ Così, anziché muovere dall'analisi minuziosa delle intime motivazioni di ciascun personaggio, egli volle attribuire loro la funzione di carattere-emblema d'ipotizzate essenze psico-sociali del notabilato mercantile-provinciale della vecchia Russia dipinta da Ostrovskij, quali (dai nomi dei protagonisti) il «kuroslepovismo», il «gradoboevismo» e il «chlynovismo». Volgendo a tal fine l'arsenale di caratterizzazioni peculiare a qualsiasi interprete del MCHAT, Stanislavskij ricorse però a inedite *mizansceny* grottesche e ad una veste scenica palesemente ispirata a quella del furoreggiante *Les* di Mejerchol'd, ove i tipici oggetti delle case di mercanti erano presentati «in forme rese iperbolicamente grossolane», nonché correlati da un segno di «ironica derisione» al lirismo paesaggistico della «natura russa»⁴ invalso negli allestimenti tradizionali della *pièce*.

Accanto al mostro sacro Ivan Moskvina e a veterani come Vladimir Gribunin (che nella parte di Kuroslepov attinse qui il vertice di una carriera attoriale sino ad allora avara di grandi occasioni), Stanislavskij presentò per la prima volta al pubblico moscovita Michail Tarchanov, fratello di Moskvina e stella provinciale ingaggiata dal MCHAT alla vigilia della tournée in Occidente, e si avvalse di un pugno di allievi del Secondo Studio (la «tremante cerbiatta»⁵ testé ricondotta nel patriarcale recinto), per tre

² Questa definizione critica, allora già corrente, era stata coniata dall'autorevole teatrologo Boris Alpers, che l'avrebbe poi recata nel titolo del proprio classico *Teatr social'noj maski* [Il teatro della maschera sociale], Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1931.

³ Un'indubbia funzione di ricordo tra le nuove ricerche e le gloriose tradizioni del MCHAT nell'ambito della commedia classica aveva peraltro avuto nel 1925 una nuova edizione di *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno), il classico di Aleksandr Griboedov con cui nel 1906 Stanislavskij aveva acquisito al repertorio del MCHAT anche l'ambito sino ad allora pressoché inusitato della commedia patria, ottenendo in quest'impresa un indiscusso successo che era stato definitivamente sancito dal *Revizor* del 1908. Nell'occasione Stanislavskij aveva chiamato al suo fianco Nikolaj Gorčakov, neo-laureato regista al Terzo Studio, affiancando al Čackij di Jurij Zavadskij giovani talenti e futuri maestri come Ol'ga Androvskaja, Vladimir Eršov e Boris Livanov.

⁴ Cfr. *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], 2 voll., Prosveščenie, Moskva 1984; vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 136. (Più oltre citeremo questo lavoro con la sigla IRSDT, seguita dal numero del volume e della pagina).

⁵ Così nel luglio 1924 Stanislavskij aveva definito il Secondo Studio in una lettera a Nemirovič-Dančenko: cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I*, «Mimesis Journal», 9. 2 (2020), p. 123 (n. 38).

dei quali (Boris Dobronravov,⁶ Klavdija Elanskaja⁷ e Nikolaj Chmelëv⁸) *Gorjačee serdce* segnò il punto di svolta di una lunghissima e fulgida carriera, nonché dell'esordiente Aleksej Gribov,⁹ a cui venne affidata la parte di Sidorenko.

«Autenticamente monumentale e autenticamente teatrale»,¹⁰ lo spettacolo

afferrava lo spettatore e lo trascinava implacabile con sé nel baratro della vecchia Rus' di provincia. (...) Sì, era quella la Rus' stordita dal sonno, quella

⁶ Ammesso per concorso al MCHT come collaboratore nel 1915, sino al 1918 Dobronravov era stato impegnato esclusivamente al Primo Studio. Nel 1919-1920 aveva organizzato un teatro autoattivo presso l'Armata Rossa, e dopo una breve permanenza al Secondo Studio era stato aggregato alla *troupe* del MCHAT per la *tournee* del 1922-1924.

⁷ Entrata al Secondo Studio nel 1920, quattro anni dopo Elanskaja era confluita nella *troupe* del MCHAT, dove sarebbe rimasta per tutta la vita (conclusasi nel 1972) creandovi l'ultimo *obraz* nel 1967.

⁸ Figura ricca e complessa di attore, regista e pedagogo, Chmelëv avrebbe tra l'altro cercato sin dagli anni Trenta di riprendere un'esperienza laboratoriale autonoma, fondando un proprio Studio (1932), poi fatto confluire d'autorità nel 1937 con il Teatr imeni M. N. Ermolovoj (TIE; Teatro drammatico Ermolova) – attualmente denominato Moskovskij dramatičeskij teatr imeni M. N. Ermolovoj (Teatro drammatico Ermolova di Mosca), che anche grazie al suo influsso sarebbe diventato nel dopoguerra una delle scene principali del Paese. Dal 1943 al 1945, anno della sua morte, avrebbe altresì assunto la direzione stessa del MCHAT.

⁹ Di umili origini, Gribov aveva preso a frequentare diciottenne l'amatoriale Studija im. Gor'kogo (Studio Gor'kij), dando poi gli esami per l'ammissione al Secondo Studio del MCHT, e passando nel 1922 alla scuola istituita presso il Terzo Studio, dove si era diplomato nel 1924 recitando Mr. Craggs nel dickensiano *The Battle of Life* diretto da Gorčakov. Con la *troupe* di questo spettacolo era entrato subito a far parte del MCHAT, dove sarebbe rimasto sino alla morte (1977), creando decine di *obrazy* del nuovo repertorio e rilevando dai maestri della precedente generazione molte parti-chiave della storia di quel teatro: fra tutte, il Foma Opiskin di *Selo Stepančikovo*, anche nella versione televisiva curata dal MCHAT nel 1973, il Sobakevič di *Mërtvye duši*, il Chlynov di *Gorjačee serdce*, il Luka di *Na dne* e, nelle nuove edizioni čechoviane degli anni Quaranta, l'Epichodov di *Il giardino dei ciliegi* e il il Čebutykin di *Tre sorelle*, da molti ritenuto suo capolavoro assoluto. Non meno prolifica la sua carriera cinematografica, perlopiù condotta in produzioni *mainstream* di grande successo popolare, ma occasionalmente intrecciata anche all'opera di cineasti come Iosif Čejfic, Michail Ciaureli, Michail Romm, Trauberg (nell'eccellente edizione di *Mërtvye duši* del 1960, che annoverò anche l'altro "cerbiatto" Viktor Stanicyn, Livanov, Boris Smirnov e Anastasija Zueva, meritandosi dieci *nominations* all'Oscar) ed El'dar Rjazanov, allievo di Kozincev.

¹⁰ Pavel Markov, *V Chudožestvennom teatre. Kniga zavlita* [Al Teatro d'Arte. Registro di bordo del direttore letterario], Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1976, p. 285.

era la sbronza Rus', la Rus' delle nere baldorie, della malinconia, dell'inconscia crudeltà, delle lacrime liriche e delle canzoni ubriache.¹¹

Secondo Vasilij Sachnovskij, peraltro in procinto di firmare le proprie prime regie al MCHAT,¹² nello spettacolo il teatro aveva attinto «la posizione più coraggiosa che si è mai arrischiato ad occupare»,¹³ mentre Markov in retrospettiva avrebbe ricordato come Gorjačee serdce avesse procurato al MCHAT la nuova identità tanto a lungo cercata, spazzando via dal pubblico l'idea che a quel teatro fosse congenita «un'artefatta attenuazione nel tono degli allestimenti».¹⁴ Di fatto lo spettacolo, annoverabile a buon diritto tra le massime creazioni di Stanislavskij, tenne il cartellone per più di un decennio, uscendone in significativa sintonia con la chiusura del TIM.

Il 28 aprile 1927 il MCHAT consolidò questa linea di attualizzazione della commedia classica presentando *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*, produzione di cui Stanislavskij assunse la direzione artistica, associando alla regia Elizaveta Teleševa e Boris Veršilov.¹⁵ L'azione della

¹¹ *Ibid.*

¹² Autore di saggi d'argomento teatrale sin dal 1907, nel 1912 Sachnovskij era stato assunto come lettore da Fëdor Komissarževskij nel proprio prestigioso Studio. Nel 1914, allorché il titolare decise di emanciparlo in impresa di produzione legata al nome della celeberrima sorella prematuramente scomparsa, fondando così il Teatr imeni V. F. Komissarževskoj (TIK; Teatro Komissarževskaja [attualmente denominato Akademičeskij dramatičeskij teatr imeni V. F. Komissarževskoj; Teatro drammatico accademico Komissarževskaja]), Sachnovskij ne era divenuto regista-pedagogo e aveva co-firmato la sua prima regia allestendo con Komissarževskij la tragedia storica di Vladislav Ozerov *Dmitrij Donskoj*. Nel 1919 Sachnovskij aveva fondato e diretto un Gosudarstvennyj pokazatel'nyj teatr (Teatro statale dimostrativo) che sarebbe durato una sola stagione. Nel 1922 era stato regista e direttore artistico del Moskovskij dramatičeskij teatr (Teatro drammatico di Mosca), com'era stato ribattezzato il Teatr Korša [Teatro Korš], maggiore tra i teatri privati moscoviti, dopo la nazionalizzazione (da non confondersi con l'omonima scena preottobresca affidata a Komissarževskij dagli impresari Suchodol'skie). Dopo un effimero tentativo di rifondare il TIK in regime NEppiano (1924-1926), nel 1926 Sachnovskij era stato reclutato dal MCHAT, dove nel 1932 avrebbe assunto la carica di vicedirettore artistico e nel 1937 quella di dirigente del settore artistico. Alla morte di Nemirovič-Dančenko (1943), entrò nel collegio direttivo registico-artistico del MCHAT e fu direttore artistico della nuova Škola-studija MCHATA (ŠSM; Scuola-Studio del MCHAT) intitolata al padre fondatore. Dal 1933 fu titolare di una cattedra di regia del GITIS e decano della facoltà registica. Morì, come Chmelëv, nel 1945.

¹³ Vasilij Sachnovskij, *“Gorjačee serdce” v Chudožestvennom teatre* [“Cuore ardente” al Teatro d'Arte], in *“Krasnaja Niva”*, 1926, n. 8, p. 18 (cit. da IRSDT, I, p. 138).

¹⁴ P. Markov, *V Chudožestvennom teatre...* cit., p. 285.

¹⁵ Allievo di Vachtangov allo Studio Mansurov (poi Terzo Studio), nel 1919 Veršilov era

pièce di Beaumarchais, frazionata in una partitura registica di quadri-episodio dalle cadenze rapide e dal ritmo lieve e volatile, venne trasposta dalla Spagna alla Francia versagliese del 1789, effigiata con il consueto pittoresco splendore dalle scene e dai costumi sgargianti di Aleksandr Golovin – altro pezzo di storia mejerchol'diana reclutato in quello scorcio dal MCHAT – perfettamente immersi nelle musiche pseudoclassiciste appositamente composte da Rejngol'd Glier. Alle tonalità recitative grottesche di *Gorjačee serdce* subentrò un calcolato, incessante crescendo di *mizansceny*, destinato a culminare in una metafora scenica finale degna delle più ardite soluzioni convenzional-costruttiviste: «Sotto gli occhi dello spettatore la scena girevole si metteva in moto sempre più vertiginosamente, e tutti gli ameni cantucci e chioschetti del parco salpavano dinanzi al pubblico. Il girotondo della costruzione di Golovin, mutatasi d'un tratto in carosello, pareva condensare in sé, dandole una reiterazione metaforica, la corsa vertiginosa degli accadimenti della *journée folle*».¹⁶

passato al Secondo Studio, completando la propria formazione registica sotto la guida di Il'ja Sudakov. Qui aveva debuttato nel 1923 applicando a *I masnadieri* di Schiller i dettami dell'espressionismo scenico (allora propugnato da Lunačarskij come ambito alternativo ma convergente al richiamo ostrovskijano nella sua proposta di superamento sintetico della diatriba tra "accademici" e "sinistristi"; cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 15, 110-112). Rimasto nei ranghi del MCHAT fino al 1930, Veršilov avrebbe cercato di perseguirvi la prassi "trasversale" del suo primo maestro, impegnandosi contemporaneamente in altri teatri di diverso orientamento e struttura, primo fra tutti l'Opernyj teatr imeni K. S. Stanislavskogo (Teatro d'Opera Stanislavskij), del quale sarebbe stato componente in pianta stabile nei periodi 1926-1931 e 1937-1939. In particolare, nel 1925 aveva curato due allestimenti per lo Habima, lo Studio già profondamente segnato dal retaggio vachtangoviano, inaugurando così un'assidua (e prevalente) attività nel teatro ebraico di lingua yiddish e russa, proseguito con la fondazione (1926) del moscovita Evrejskij teatr-studija "Freikunst" (Teatro-Studio Ebraico "Arte libera", attivo fino al 1930), e la collaborazione con due teatri di Kiev, dove si trasferì negli anni Trenta: il "Kunstwinkel" e il Gosudarstvennyj evrejskij teatr (Teatro Ebraico di Stato). Rientrato al MCHAT nel 1944, pur continuando a dedicarsi anche ad altre minoranze etnico-linguistiche – come nel lavoro condotto presso il Cyganskij teatr "Romen" (Teatro Zigano "Romen") – Veršilov vi avrebbe svolto in prevalenza un'attività pedagogica, ricoprendo dal 1945 al 1957 (anno della sua morte) l'incarico di docente di Arte dell'attore presso la nuova Scuola-Studio del MCHAT intitolata a Nemirovič-Dančenko.

¹⁶ IRSDT, I, pp. 139-140.

Il Figaro di Nikolaj Batalov¹⁷ e la Susanna della consorte Androvskaia¹⁸ furono letti come immagini della salute spirituale del popolo, corifei di una folla plebea irta di fanciulli che «li sosteneva con ardore spingendo, agitandosi, insorgendo», salvo erigersi a protagonista assoluta nelle grandi scene di massa del tribunale e delle nozze. Bersaglio concentrico di tanta incontenibile vitalità era l'Almaviva del vachtangoviano Zavadskij,¹⁹ effigie di despota falso e arrogante nel suo costume «follemente sfarzoso».²⁰

Fu questo l'ultimo lavoro che Stanislavskij diresse dall'inizio alla fine delle trecento e più sessioni di prova. Il grave attacco cardiaco che lo colse nel 1928 lo avrebbe costretto, per il decennio che gli restava da vivere, a rinunciare per sempre ad esibirsi come attore, alternando lunghi periodi di cura e riposo a meno intense fatiche registiche e organizzative, nonché a una mai intermessa attività pedagogico-sperimentale.²¹

¹⁷ Iscritto già nel 1915 alla “scuola dei tre Nikolaj” (Aleksandrov, Podgornij e Massalitinov, gli attori della troupe cui nel 1913 era stata affidata la direzione della Škola dramatičeskogo iskusstva MCHT, ovvero Scuola d'arte drammatica del MCHT) da cui lo Studio sarebbe sorto l'anno successivo, allorché fu altresì nominato collaboratore della casa-madre, Batalov aveva accompagnato la “cerbiatta tremante” in tutta la sua infanzia e adolescenza. Membro attivo ed entusiasta degli organismi di direzione politica interni al MCHAT in quello che i teatrologi russi definiscono il suo «processo di sovietizzazione», Batalov fu con Sudakov il principale ispiratore e promotore del TRAM di Mosca (sul movimento dei TRAM, sigla per Teatry rabočej moloděži [Teatri della gioventù operaia], si veda M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, p. 123 e n. 37). Negli stessi anni fu regolarmente coinvolto nelle creazioni del grande cinema sovietico, prendendo parte a tre capolavori assoluti come *Aelita* di Protazanov (1924), *Mat'* (La madre, 1926) di Pudovkin e *Put'evka v žizn'* (Il cammino verso la vita, 1931) di Nikolaj Ekk. Al MCHAT Batalov rimase per i pochi anni che gli restavano da vivere (nel 1937 si arrese alla tubercolosi che già aveva interrotto la sua carriera nel 1923), comparendovi per l'ultima volta il 18 febbraio 1935 proprio nei panni di Figaro.

¹⁸ Androvskaia aveva iniziato l'attività professionale nel 1918 al Teatr Korša, iscrivendosi parallelamente alla Studija Šaljapina. Nel 1919 era entrata al Secondo Studio. Dopo l'accorpamento, l'attrice sarebbe rimasta sulla scena del MCHAT per tutta la sua lunghissima carriera, collaborando con le generazioni registiche di tutto il Novecento, da Stanislavskij all'esordiente Anatolij Vasil'ev, che coadiuvato da Oleg Efremov l'avrebbe diretta nel 1973 nell'epocale *Sólo pre bicie (hodiny)* (Solo per battiti [d'orologio]) di Osvald Zahradník.

¹⁹ Zavadskij era stato fra coloro che nel 1924 aveva accettato di passare dalla compagine vachtangoviana al MCHAT, dove avrebbe militato come attore sino al 1931. Qui, come si è visto, Stanislavskij lo aveva fatto esordire nella parte del protagonista di *Gore ot uma* (1925). Pur avviato tanto precocemente ad assumere un ruolo di primo piano nella troupe del MCHAT, ben presto Zavadskij vi rinunciò, concentrandosi sull'attività del proprio Studio e sulla carriera registica già intrapresa al Terzo Studio: cfr. M. Lenzi, *Obrazy. I. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1 (2012), 1, pp. 72-85.

²⁰ IRSDT, I, 140.

²¹ In particolare, fu in quella fase che Stanislavskij riprese decisamente in mano gli sviluppi

Dai classici di Ostrovskij e Beaumarchais il regista aveva dunque saputo trarre, con umiltà da scolaro, l'occasione per aggiornare il proprio linguaggio al vocabolario fissato da Mejerchol'd in *Les*, allestimento tenuto allora per ineludibile pietra di paragone quanto a virtù di sintesi tra immediatezza espressiva e spessore innovativo. Merita semmai rilevare come, in entrambi i casi, a informare questo aggiornamento fu l'assimilazione di un principio, per così dire, carnevalesco, declinato sul duplice versante del grottesco lunare e dell'esotica solarità mediterranea; principio che, pur con tutti i suoi tratti originali, nonché organici alle radici naturalistiche del MCHAT, poteva ben considerarsi debitore sia dell'utopia vachtangoviana della «teatralità festante» che della coreusi panica del *Fuenteovejuna* presentato da Konstantin Mardžanov il 1° maggio 1919 nella Kiev riconquistata e assediata,²² e che qui inoltre consentiva di acquisire al trattamento del repertorio classico quella nuova concezione delle scene di massa che – avendo tratto per l'appunto dall'anima meiningeriana del primissimo MCHT i propri antecedenti storico-teatrali – Aleksej Popov e altri stavano associando inscindibilmente alla nuova tipologia scenica del dramma eroico-rivoluzionario.²³

Non per questo Stanislavskij aveva nel frattempo rinunciato al tentativo di restituire dignità all'altra, ben più recondita anima del suo teatro, quella čechoviana, apparentemente tanto inattuale nella temperie post-rivoluzionaria, e per di più caduta assai in disgrazia sin dagli espliciti attacchi del secondo *Misterija-Buff* di Majakovskij e Mejerchol'd.²⁴ All'uopo il MCHAT, su iniziativa di Veršilov,²⁵ si rivolse a Bulgakov, affiancandogli il proprio

del "sistema", già variamente articolati dai suoi allievi, rivedendone e sinanche sovvertendone alcune premesse basilari (fondate su un principio di "esteriorizzazione" delle emozioni), e portandolo ad ulteriore maturazione nel cosiddetto "metodo delle azioni psico-fisiche".

²² Per il significato generale di questi due allestimenti e le loro caratteristiche ivi richiamate, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 12-13, 76-78, 115-118.

²³ Cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, pp. 114-117.

²⁴ L'8 novembre 1920 Mejerchol'd aveva inaugurato con *Les Aubes* di Émile Verhaeren la prima stagione del suo Teatr RSFSR-I (Primo teatro della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa). Ultima produzione di quella stagione avrebbe dovuto essere una ripresa attualizzata del dramma di Majakovskij; per l'occasione, l'autore ne aveva redatto una nuova stesura, nel cui prologo si sosteneva che per i teatri "accademici" (con evidente allusione al MCHAT) «la scena è un buco della serratura. [...] Ci guardi e vedi che sul divano sbirgnaulano la zia Manja e lo zio Vanja. Ma a noi non interessano né zie né zii, gli zii e le zie ce li troviamo anche a casa. Anche noi mostreremo la vita autentica, ma una vita che nello spettacolo il teatro in misura straordinarissima trasfigura» (cit. da IRSDT, I, p. 68).

²⁵ La vicenda è riferita da Bulgakov nel *Romanzo teatrale*, dove Veršilov è adombrato nel personaggio di Ksaverij Il'čin.

*zavlit*²⁶ Markov per una riduzione scenica del romanzo *Belaja gvardija* (La guardia bianca), che aveva già suscitato scalpore e polemiche per la scarsa propensione a semplificazioni propagandistiche nella scelta e nel trattamento del suo materiale umano: non solo non vi compariva neanche un rivoluzionario, e men che mai un proletario, ma la sua vicenda era intieramente circoscritta all'ambito di una famiglia borghese di controrivoluzionari "bianchi" durante la guerra civile, e ciascuno dei suoi personaggi era fornito di tratti psicodinamici, per l'appunto, inconfondibilmente čechoviani (i dubbi, le ansie, gli scoramenti, gl'impeti di speranza inconsulta), nonché di «ricchezza spirituale, finezza umana e fascino».²⁷

Nonostante gli sforzi di Markov – peraltro volti unicamente a situare quei personaggi in una struttura diegetico-drammaturgica consona alle innovazioni "centrifughe" e alla frammentazione paracinematografica che avevano contraddistinto i pionieristici allestimenti eroico-rivoluzionari di *Štorm e Ljubov' Jarovaja*²⁸ – e malgrado il romanzo avesse ricevuto il via libera dagli organismi di censura editoriale, la decisione del MCHAT di allestire *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin),²⁹ destò grande turbamento all'interno del Glavrepertkom.³⁰ Recentemente istituito presso il Narkompros in rinnovata continuità con l'analoga struttura governativa ecclesial-zarista, questo epifenomeno della nascente iperfetazione burocratica si trovava allora – come qualsiasi altra istituzione – a doversi confrontare con la piattaforma dell'opposizione di sinistra, che stava raggruppando una quota cospicua dei massimi dirigenti e dei quadri intermedi, conducendo la lotta interna al partito a toni di un'asprezza senza precedenti dai giorni della guerra civile. Dopo una lunga e accesa discussione, il capo di gabinetto rispose infine di rimettere la decisione a Lunačarskij, che – a sua volta timoroso di opposte strumentalizzazioni – dette il nulla osta per lo spettacolo solo alla vigilia della prima (5 ottobre 1926), riservando peraltro al MCHAT l'esclusiva scenica dell'adattamento, quasi a scongiurarne preventivamente ogni possibile virtù "epidemic" in quel delicato panorama politico-culturale.³¹

Su un terreno tanto spinoso, Stanislavskij si riservò la funzione di

²⁶ Sigla per "direttore della sezione letteraria", funzione sostanzialmente equivalente a quella del *dramaturg* di tradizione germanica che in quegli anni Markov svolgeva presso il MCHAT.

²⁷ IRSDT, I, p. 89.

²⁸ Cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, pp. 114-117.

²⁹ Così fu "neutralmente" e prudentemente reintonolato, con il cognome della famiglia protagonista, l'adattamento scenico del romanzo di Bulgakov.

³⁰ Sigla stante a designare il Sottocommissariato per il repertorio teatrale.

³¹ Cfr. IRSDT, I, pp. 87-88.

supervisore e garante in qualità di direttore artistico, dando a questo allestimento il significato di una definitiva promozione sul campo del Secondo Studio: la regia fu così affidata a Il'ja Sudakov,³² nelle parti principali gli ex-«cerbiatti» Vera Sokolova, Mark Prudkin, Michail Janšin e Viktor Stanicyn³³ si affiancarono a Chmelëv e Dobronravov, mentre i vari Moskvin, Tarchanov, Gribunin con altri insigni veterani dell'*ensemble* come Vasilij Kačalov, Leonid M. Leonidov, e Marija Lilina (per non parlare, ovviamente, di Ol'ga Knipper-Čechova), furono lasciati a riposo, quasi a voler scongiurare ogni richiamo subliminale alle loro fulgide creazioni čechoviane e tacitare così preventivamente le scontatissime accuse di voler retrodatare l'agenda stilistica del teatro e mettersi viceversa nelle condizioni migliori per proclamare un'attualizzazione “neosovietica” di quelle acquisizioni.

Riallacciandosi più alle tradizioni impressionistico-realistiche di Aleksandr Benua che a quelle etno-naturalistiche di Viktor Simov, attivo cocreatore dei capolavori čechoviani (primo fra tutti, *Tre sorelle*), – lo scenografo Nikolaj Ul'janov rinunciò a qualsiasi tentativo di generalizzazione metaforica o unitarietà allegorizzante, predisponendo per i numerosi luoghi d'azione ambientazioni “quotidianiste” neutre. Ciò stante, lo spettacolo si rese unicamente sulle virtù attoriali della giovane *troupe*, ciascun componente della quale «la mattina successiva alla *première* si svegliò famoso».³⁴ Le prevedibili reazioni burrascose della critica³⁵ (che, contumelie ideologiche a parte, non avrebbe comunque mancato di evocare retrospettivamente, con paradosso scarsamente fantasioso, proprio «i migliori spettacoli čechoviani del MCHAT [...] quanto a finezza e armonia d'ispira-

³² Attore e regista del Secondo Studio sin dalla sua fondazione, Sudakov ne aveva seguito le sorti confluendo nel MCHAT, ove sarebbe rimasto fino al 1937 dirigendo in parallelo anche il TRAM di Mosca (1933-1937). In seguito primo regista e direttore artistico del Malyj (1937-1944), passò poi per un biennio alla guida del Teatr-studija kinoaktëra (Teatro-studio dell'attore cinematografico). Dopo un ulteriore interludio al MCHAT (1946-1948), Sudakov fu assegnato ad altre scene di Mosca e Minsk. Fu docente del GITIS dal 1930 al 1956.

³³ Cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, pp. 124 (n. 39).

³⁴ IRSDT, I, p. 89.

³⁵ Merita sottolineare come tra gli aspri detrattori dello spettacolo, accanto a critici e letterati più o meno ufficiali come l'immane Platon Keržencev, *boss* del Proletkul't teatrale, Aleksandr Bezymenskij e Leopold Averbach, vi fossero anche – a testimonianza della perdurante e forse anacronistica ostilità del fronte teatrale “sinistrista” verso l’“accademico” MCHAT – Majakovskij e Viktor Šklovskij. Peraltro, lo stesso Bulgakov avrebbe redatto un singolare resoconto delle reazioni suscitate dalle varie riprese dello spettacolo nei dieci anni successivi, in cui registrò 298 recensioni contrarie e solo 2 favorevoli (cfr. Evgenij Gromov, *Stalin. Vlast' i iskusstvo* [Stalin. Il potere e l'arte], Respublika, Moskva 1998, p. 103).

zione» dell'*ensemble* attoriale)³⁶ e di parte del pubblico non impedirono a *Dni Turbinyč* di tenere il cartellone del MCHAT a più riprese sfiorando le mille repliche.³⁷

Sino ad allora il teatro avrebbe prodotto spettacoli diseguali, forzando oltremisura i contorni del proprio repertorio in una sorta di ossessione “generalista”, e impantanandosi alcune volte per mesi o anni interi in imprese laceranti,³⁸ condotte in situazioni di violento contrasto intestino ed esterno, a cui tutta l’equilibrata e raffinata intelligenza del *zavlit* Markov non sempre sapeva sopperire. Inoltre, Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko si sarebbero dedicati sempre più spesso ad altre imprese (prima fra tutte la cura dei teatri sorti dai rispettivi Studi musicali),³⁹ e il criterio della regia collettiva o a rotazione, mostratosi tanto inefficace al MCHAT-2, divenne

³⁶ Cfr. IRSDT, I, pp. 89-90.

³⁷ Nella situazione politica ancora fluida di quegli anni, il successo di pubblico della *pièce* destò ricorrenti preoccupazioni negli apparati di regime, che organizzarono campagne di stampa sempre più feroci, sinché nell’aprile 1929 il MCHAT decise di togliere *Dni Turbinyč* dal repertorio. Ma Stalin, che già nel 1928 aveva difeso Bulgakov in un’altra ingarbugliata vicenda teatrale (relativa stavolta a una tardiva interdizione della sua commedia satirica *Zojkina kvartira* [L’appartamento di Zojka], già presentata al TIV da Popov appena tre settimane dopo il *Dni Turbinyč* del MCHAT), e aveva assistito una ventina di volte allo spettacolo del MCHAT (cfr. Evgenij Gromov, *Stalin. Vlast’...* cit., p. 101), dopo avere inizialmente assecondato le critiche (si è serbata almeno una dichiarazione pubblica del 1929 in cui il segretario generale del PCUS ebbe a definire «antisovietico» quel lavoro di Bulgakov, ma già dopo la prima esclusione della *pièce* dal repertorio del MCHAT Stalin scrisse al drammaturgo «raccomandandogli» di fare formale richiesta per essere ammesso nel teatro in qualità di regista), nel 1931 ordinò personalmente ai vertici del teatro la ripresa di *Dni Turbinyč*. Lo spettacolo tornò sulle scene del MCHAT il 16 febbraio del 1932, e – nonostante nel 1936 Bulgakov fosse stato licenziato dal teatro in seguito all’ulteriore tormentata vicenda legata all’allestimento del suo *Mol’er (Kabala svjatoš)* (Molière [La cabala dei bigotti]) – sarebbe sopravvissuto al suo autore, uscendo dal cartellone solo il 22 giugno 1941, giorno dell’invasione nazifascista. Nondimeno, la misura “prudenziale” di Lunačarskij fu revocata solo negli anni Cinquanta, e sino allora *Dni Turbinyč* rimase un’esclusiva scenica del MCHAT (che peraltro sin dal reintegro in repertorio del 1932 fu autorizzato a portare lo spettacolo in *tournée*).

³⁸ Ci riferiamo soprattutto all’*Otello* del 1930 e a *Mėrtvye duši* (Le anime morte): in particolare, Bulgakov stesso redasse un adattamento scenico del romanzo di Gogol’ che fu cestinato da Stanislavskij nel 1930, a prove quasi concluse, e rifatto radicalmente da Nemirovič-Dančenko per l’allestimento del 1932.

³⁹ Sin dal 1918 Stanislavskij aveva preso sotto le proprie cure la Opernaja studija del Bol’šoj di Mosca, mentre nel 1919 Nemirovič-Dančenko aveva istituito presso il MCHAT un’apposita Muzykal’naja studija (Studio musicale), anch’essa prevalentemente dedicata alla formazione di cantanti lirici. Negli anni Venti entrambi gli Studi avrebbero ottenuto la qualifica di teatri statali, fondendosi infine (1941) nel Moskovskij akademičeskij muzykal’nyj teatr

allora – quand’anche con risultati forse meno perniciosi – una norma anche per il MCHAT almeno sino al 1934, allorché Nemirovič-Dančenko (analogamente a quanto si era verificato negli anni del *mainstream* prerivoluzionario) prese a firmare regolarmente le nuove produzioni.

Il regno di Mejerchol’d: ultimi fasti (1925-1926)

Per il momento, il trittico con cui il MCHAT aveva saputo riconquistare in soli quindici mesi l’attenzione generale venne a interpolarsi con tre spettacoli del TIM nei quali Mejerchol’d intraprese nuove sperimentazioni che misero in gioco tutto il prestigio acquistato nella lunga marcia avviata sin dai primissimi giorni dell’Ottobre per conquistare la piazza moscovita e l’egemonia della cultura teatrale russa: *Učitel’ Bubus* (Il maestro Bubus), *Mandat* (Il mandato) e l’epocale *Revizor*.

Nei primi due il regista puntò a far refluire le proprie sopraffine competenze satiriche nell’alveo di materiali drammaturgici più robusti e unitari di quanto non avessero consentito le «riviste» *Zemlja dybom* (La Terra in subbuglio) e *D. E. (Daš’ Evropu!)* (Dacci l’Europa).⁴⁰ Inoltre, presentan-

im. Stanislavskogo i Nemiroviča-Dančenko (Teatro Musicale Accademico Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko di Mosca).

⁴⁰ I due spettacoli erano stati presentati al TIM rispettivamente il 4 marzo 1923 e il 15 giugno 1924. Per il primo l’arguto e prolifico LEFiano Sergej Tret’jakov aveva redatto un rifacimento (in guisa di «azione combattente rivoluzionaria dedicata all’Armata Rossa») della *pièce* espressionista di Marcel Martinet *La nuit*, già oggetto della produzione inaugurale del Teatr Revoljucii (TR; Teatro della Rivoluzione), andata in scena il 19 ottobre 1922 (allorché Mejerchol’d aveva affidato la regia ad Aleksandr Veližev riservandosi la mansione implicitamente sovraordinata di «autore dell’allestimento»), nonché del coevo tributo di Nikolaj Petrov alla *vague* espressionista sulla scena del GosDrama. Da canovaccio del secondo funse invece un «montaggio letterario» che Michail Podgaeckij trasse da testi di Bernhard Kellerman, Upton Sinclair e Il’ja Erenburg (il quale peraltro elevò vibranti proteste per l’uso dei suoi materiali: cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a cura di K. L. Rudnickij, p. 108-40 [più oltre citeremo quest’opera con la sigla ISDT, seguita dal numero del volume e della pagina]; Vjačeslav Popov, “*Daš’ Evropu*”, in «Peterburgskij teatral’nyj žurnal», 1995, n. 8), operazione volta a dare forma scenica all’idea di un imminente disfacimento della civiltà occidentale. Oggetto della satira erano dunque le varie manifestazioni dell’«Europa foxtrottolante» sull’orlo del baratro, verso cui si voleva rivolgere «una collerica profezia di morte e rovina» (ISDT, II, p. 109.). Il ruolo delle due «riviste» del TIM nell’affermazione del progetto di egemonia mejerchol’diana è stato forse sottovalutato e solitamente ricondotto a una mera esplicazione sperimentale in chiave minore di nuovi stilemi (come la “circhizzazione”, terreno sul quale il Maestro di Penza pagò allora un indubbio tributo ai ben più radicali eventi performativi escogitati nei mesi precedenti dall’allievo Ejzenštejn).

do (29 gennaio 1925) il nuovo lavoro di Fajko, *Učitel' Bubus*, Mejerchol'd intendeva estendere alla platea più raffinata del TIM il successo clamoroso ottenuto l'8 novembre 1923 con *Ozero Ljul'* al TR,⁴¹ scena rivolta precipuamente all'*élite* operaia e sindacale. Stavolta però il giovane drammaturgo, per dirla col maldisposto Ripellino, aveva redatto «una “tragicommedia” o piuttosto un intruglio di schemi cartellonistici e ingenuità da operetta, ambientata *somewhere* in Europa, in un fittizio paese, sconvolto dalla guerra civile, [...] [*ove*] attorno a Bubus, un irresoluto intellettuale idealista, desideroso di conciliare i borghesi col proletariato e immerso nella caligine d'una fraseologia-vaniloquio, anfanava la cerchia equivoca e putrida della *high life*».⁴²

Costretti in quei panni feuilletonistici, nessuno degli interpreti dette gran prova di sé, fatta eccezione per Nikolaj Ochlopkov, che dall'arsenale delle stilizzazioni à la Commedia dell'Arte, peculiari di ogni attore mejerchol'diano, seppe cavare un Berkovec tipizzato sull'esotica iconografia dei Capitani.⁴³

Nondimeno, Mejerchol'd sperimentò anche in *Učitel' Bubus* nuovi moduli scenotecnici e attoriali. Abbandonati i pannelli mobili di *D. E. (Daëš' Evropu!)*, Il'ja Šlepjanov predispose sul palcoscenico, ricoperto da «un verde tappeto ovale dagli orli color granato», «un compatto semicerchio di canne di bambù penzolanti da anelli di rame» sovrastate da «un tremolio di *elektoréclames* a scorrimento» che, come in *Ozero Ljul'*, «suggeriva il paesaggio notturno d'una metropoli occidentale».⁴⁴ Imperturbabile, uno strepitoso e chagalliano «pianista in coda di rondine e scarpe di lacca» eseguiva «dentro una conchiglia dorata sospesa sopra i bambù vacillanti» un intero, impeccabile programma di Liszt e Chopin, in contrappunto a una *jazz band* che, posta a lui diametralmente, «modulava ballabili»⁴⁵ nella buca d'orchestra.

Su questi e altri tratti salienti dei due spettacoli, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 111-112, 124-125.

⁴¹ Cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 113-115, laddove si sottolinea il ruolo decisivo che gli equilibri reperiti da Mejerchol'd in questo spettacolo ebbero per l'imminente trionfo di *Les*.

⁴² Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974, pp. 312-313.

⁴³ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., p. 313; Vladimir N. Solov'ëv, *O tehnike novogo aktëra* [Sulla tecnica del nuovo attore], in AA. VV., *Teatral'nyj Oktjabr'. Sbornik*, [L'Ottobre teatrale. Un'antologia] 2 voll., s. e., Moskva - Leningrad 1926, vol. I, p. 45.

⁴⁴ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., pp. 313-314.

⁴⁵ *Ibid.*

In quell'ambientazione, che liberata dalle *konstrukcii* riecheggiava invero le concezioni del «convenzionalismo tridimensionale» perseguita – né mai potute compiutamente attuare – da Mejerchol'd quasi vent'anni prima al Dramatičeskij teatr (DT; Teatro drammatico) pietroburchese di Vera Komissarževskaja, anche il plasticismo attoriale virò bruscamente verso l'assemblaggio di «pose fluide» che nel 1907-1908 il regista avrebbe voluto mutuare dall'arte statuaria: adesso, non certo e non più a significare simboliche solennità indicibili o maeterlinckiane teatralità immobili, sibbene in attuazione di un'ennesimo plesso sperimentale: il «tempodramma», che, in una bizzarra e suggestiva riformulazione del verbo biomeccanico, s'imperniava sul nuovo procedimento della «prerecitazione» (o «pregiuoco», come talora è stato dubitosamente tradotto *pred'igra*).

Diversamente da quanto gli era stato chiesto solo qualche settimana prima nell'affrontare l'altra *pièce* di Fajko, qui

l'attore doveva man mano anticipare le proprie battute con abbozzi di pantomima, con allusioni gestuali. Il “pregiuoco” voleva essere insomma una sorta di “protensione” prospettica, una premessa visiva, una manovra precorritrice [...]. Associandosi ogni battuta al “pregiuoco”, era come se il lavoro si duplicasse, avvenendo due volte. La trama si dissolveva in un seguito di sospensioni, di pause, di geli, di barcollamenti. Gli attori slittavano a passi felpati [...] e il moto dei personaggi tracciava bizzarre traiettorie di curve e di arcate, corrispondenti per forma al tappeto ellittico, al semicerchio di canne, alla vasca rotonda, alla nicchia del concertista. [...] Gli stacchi tra mimica e testo, le intermittenze, gli *stops*, i ricami gestuali dilatavano il tempo, aggrandendo la viscosità [...] della durata.⁴⁶

Se il tempodramma non ebbe un seguito come genere spettacolare autonomo, i procedimenti della prerecitazione funsero da transizione verso la «recitazione eccentrica»⁴⁷ che di lì a poco Mejerchol'd avrebbe mostrato in *Mandat*. Ovvero, si dischiudeva agli artisti del TIM un nuovo paesaggio tecnico-espressivo della ritmica attoriale, ormai scevro delle insidie di angustia stilistica riposte negli èsiti più sterilmente ginnico-acrobatici del dinamicismo biomeccanico, e destinato a mostrare tutta la sua sintetica armoniosità e vitalità plastico-drammatica nelle *mizansceny* e nelle singole figurazioni sceniche di *Revizor*.

⁴⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., pp. 315-316.

⁴⁷ Peraltro non direttamente connessa all'«eccentrismo teatrale» perseguito da Kozincev e Trauberg fra 1921 e 1924 presso la Fabrika ekscentričeskogo aktëra (FEKS; Fabbrica dell'attore eccentrico), e al quale si è accennato altrove (M. Lenzi, *Uova fatali*. I cit., p. 119 e n. 25).

Fra *Učitel' Bubus* e *Mandat*, il 19 febbraio il TR aveva presentato *Vozdušnyj pirog* (Un pasticcio leggero). Questa commedia del promettente Boris Romašov era incentrata sul personaggio di Semën Rak, subdolo affarista NEPiano che – nell'intento di insidiare, minare e finalmente sopprimere le virtù comuniste dell'alto funzionario Il'ja Koromyslov, già glorioso combattente rivoluzionario – mostra tutte le sue indiscutibili virtù pratiche, ergendosi a mercuriale corifeo di un sottobosco sub-mafioso, descritto dall'autore con vivace minuziosità, comprendente «amministratori, impiegati, uomini d'affari, strilloni, un portiere, dei camerieri, un milionario, agenti del MUR,⁴⁸ soldati dell'Armata Rossa, avventori di un caffè, la gente che passeggia sul viale».⁴⁹

Tutti costoro erano stati «trasposti sulla scena con esattezza protocollare»⁵⁰ dall'«autore dell'allestimento» Aleksej Gripič, allievo di Mejerchol'd sin dal 1913, e dal regista-scenografo, il costruttivista Viktor Šestakov. Ora, nonostante il magistrato Rak di Dmitrij Orlov, lo spettacolo aveva suscitato un ipocrita pandemonio di reazioni sdegnate, singolarmente feroci in quegli ambienti ex-proletkul'tisti che fra il 1919 e il 1923 avevano spesso sommerso Mejerchol'd d'incenso e lusinghe.

Curiosamente, questi toni furono affatto assenti nelle reazioni all'allestimento (20 aprile 1925) del ben più caustico *Mandat*, il capolavoro comico-satirico con cui Erdman anticipava di qualche anno il Majakovskij di *Banja* (Il bagno) e *Klop* (La cimice). La scena del TIM predisposta dal versatile Šlepjanov prevedeva una piattaforma mobile atta a formare configurazioni cangianti:

Al centro stava un piccolo spiazzo, attorno al quale si disponevano due anelli piatti semoventi, ciascuno largo un metro (Mejerchol'd li chiamò «marciapiedi mobili»). La congiunta rotazione concentrica o in contropiano di questi due «marciapiedi» veniva spesso intersecata da tre alti pannelli di compensato, che scorrevano in parallelo alla linea della ribalta. Lo spazio vuoto della scena si trasformava con magica rapidità, consentendo al regista la possibilità di un frequente cambiamento delle più diverse composizioni (a dire il vero, sempre appiattite in orizzontale). I personaggi rollavano sulla scena reggendosi saldamente alle proprie valige e bauli. «I personaggi», spiegò Mejerchol'd, «li mostriamo circondati proprio da quelle cose a cui si sono strettamente saldati».

⁴⁸ Sigla stante a designare il corpo di polizia giudiziaria moscovita, che in quegli anni aveva conquistato una certa popolarità, potendo vantare una drastica riduzione della criminalità comune nella nuova capitale.

⁴⁹ IRSDT, I, p. 111.

⁵⁰ *Ibid.*

Queste «cose» (torchiere con paralumi arancioni, icone domestiche, grammofoni ecc.) incarnavano [...] l'attaccamento piccolo-borghese delle «ex-persone» alla proprietà, ai «beni» guadagnati.⁵¹

In questa ennesima riarticolazione sintetico-dinamica dei significati inerenti allo spazio scenico-drammatico, Mejerchol'd volle sperimentare una nuova maniera recitativa, da lui definita «eccentrica», risultante dalla «necessaria e permanente combinazione scenica» tra una caratterizzazione esteriore spinta sino ai limiti della caricatura e una «sincerità» comportamentale tanto più «straziante»,⁵² quanto più assurde e incredibili fossero le vicende sceniche dettate dal grottesco *plot* di Erdman. «Eccentrica» avrebbe dovuto essere appunto, e costantemente, la linea-forza espressiva risultante dalla collisione tra «vettori» attoriali e drammaturgici, secondo una legge combinatoria d'inversa proporzionalità fra il convenzionalismo e la credibilità degli uni rispetto agli altri. Nelle intenzioni di Mejerchol'd, questa sorta di chiasmo teatrale sarebbe dovuto risultare congruo ai «bruschi scarti, alle fratture e contorsioni della psicologia dell'uomo ordinario, "piccolo", durante svolte storiche troppo subitane, inaccessibili alla sua comprensione».⁵³

Come il trio Il'-ba-zaj⁵⁴ era stato sinonimo di biomeccanica, così la recitazione eccentrica finì per identificarsi con i nomi di Erast Garin⁵⁵ e Sergej Martinson,⁵⁶ che incarnarono i personaggi di Guljačkin e Smetanič accanto alla Varvara di Zinaida Rajch. L'efficacissimo nitore scenico con cui in *Mandat* Mejerchol'd «seppe mostrare l'ordinario nello scorcio implausibile del tragicomico grottesco»⁵⁷ sublimava in contesto simbolico-metafisico allorché nel finale, dopo l'esito catastrofico del ballo nuziale, «i personaggi

⁵¹ IRSDT, I, p. 113.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Dalle sillabe iniziali dei cognomi di Igor' Il'inskij, Marija Babanova e Vasilij Zajčikov, gli astri più fulgidi della pleiade attoriale mejerchol'diana, ciascuno destinato a illuminare per decenni l'arte teatrale drammatica russa incarnando il pensiero scenico del Maestro durante e oltre i tre lustri di oblio forzato seguiti alla sua liquidazione fisica.

⁵⁵ Ennesimo allievo dei GVTM (sigla per Gosudarstvennye vyssšie teatral'nye masterskie, ovvero Laboratori teatrali superiori di Stato, fondati da Mejerchol'd nel 1922 e subito incorporati sotto la sua direzione nel GITIS), Garin aveva peraltro esordito diciassettenne nei teatri autoattivi dell'Armata Rossa (cf. M. Lenzi, *Uova fatali*. I cit., p. 113 e n. 2). Con l'avvento del sonoro, avrebbe conseguito grande popolarità in campo cinematografico.

⁵⁶ Martinson aveva già intrapreso un'intensa carriera cinematografica con maestri del calibro di Protazanov, Pudovkin, Barnet e Jutkevič.

⁵⁷ IRSDT, I, p. 114.

si rapprendevano in un torpore da ibernati e i cerchi, girando lentamente, li portavano via nel vuoto, nel non-essere». ⁵⁸

Come detto, *Mandat* fu accolto con generale approvazione. In particolare, Lunačarskij scrisse che il lavoro congiunto di Erdman e Mejerchol'd si era «elevato al di sopra di tutte le *pièces* realistiche della [...] stagione», ⁵⁹ e che ciò consentiva di considerare pertanto felicemente superate le ragioni della diatriba tra “sinistristi” e “accademici”, secondo il criterio di una duplice, autonoma evoluzione risultante dalla benefica contaminazione tra i due campi.

In realtà, se quella contrapposizione era ormai di per sé anacronistica, Mejerchol'd non rinunziò ad elaborare ulteriori varianti dello spettacolo di tipo “cartellonistico”. Un esempio originale ne fu *Ryči, Kitaj!* (Ruggisci, Cina!), «evento in nove anelli» che Tret'jakov aveva prefigurato prendendo spunto da un trafiletto ove s'informava di una rappresaglia compiuta dalla Marina britannica nel porto dell'insorta Shanghai. ⁶⁰ Andato in scena il 23 gennaio 1926 al TIM (lo stesso giorno della *première* di *Gorjačee serdce* al MCHAT), lo spettacolo fu firmato dall'allievo Vasilij Fëdorov, mentre Mejerchol'd diresse a parte le prove con Babanova, che nella parte dell'inerme *boy* giustiziato senza colpa attinse vertici di patetismo tragico per lei inediti, concentrandoli nel canto reiterato eppur sempre variato di un *song* ispirato alla tradizione popolare cinese, volto ad esprimere ora la fatica, ora la speranza, ora il terrore. ⁶¹

Ma in quel 1926 Mejerchol'd si sarebbe dedicato ad un'impresa ben altrimenti ambiziosa e ardita, destinata a trasferire le acquisizioni di *Mandat* su un piano qualitativamente nuovo, forzando ulteriormente i limiti delle concezioni teatrali correnti, e mettendo in gioco – in una temperie politico-culturale sempre più tesa e arroventata – tutto l'enorme credito conquistato negli anni post-ottobreschi.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Anatolij Lunačarskij, *O teatre i dramaturgii* [Su teatro e drammaturgia], 2 voll., Iskusstvo, Moskva 1958; vol. I, p. 282.

⁶⁰ In quel periodo il tema della Rivoluzione cinese era in testa all'agenda delle riunioni periodiche dell'esecutivo dell'Internazionale comunista, e costituiva il terreno privilegiato dei contrasti di politica estera nel partito fra la concezione trockijsta della «rivoluzione permanente», secondo cui solo l'estensione progressiva del socialismo a tutto il mondo capitalistico poteva garantire anche il consolidamento del potere sovietico, e la teoria che riteneva per contro possibile e temporaneamente necessaria l'esistenza del «socialismo in un solo paese». Con varie sfumature, la sinistra del partito propendeva per la prima ipotesi, contrapponendosi nel merito a Stalin.

⁶¹ Cfr. ISDT, III, pp. 94-97.

Il 9 dicembre andò infatti in scena *Revizor*, sulle cui locandine il nome di Mejerchol'd compariva con la qualifica di «autore dello spettacolo», mentre nelle fase preparatoria egli aveva pubblicamente coniato il termine «testo scenico». Di fatto, la commedia era stata sottoposta ad un'opera di smontaggio-rimontaggio documentato e scrupoloso, avvalendosi – procedimento affatto inusitato per l'epoca, e anzi pioniere di una prassi drammaturgica che condurrà sino a Carmelo Bene – anche di stesure preliminari e brani di altre opere di Gogol'. Senso dell'operazione era «abbandonare ogni commedismo, ogni buffonesco» intrinseci alla tradizione scenica del testo e «fare rotta verso la tragedia». ⁶² A tal fine, per sopprimere ogni rassicurante distanza sociale, i personaggi, benché lasciati alla loro epoca, vennero strappati alla dimensione provinciale dell'opera gogoliana e promossi al rango di alti papaveri moscoviti.

Recuperando d'un tratto gli assunti del suo primo stile, quel «convenzionalismo bidimensionale» che vent'anni prima si era mostrato tanto refrattario alle consuetudini recitative degli attori di Komissarževskaja, ⁶³ Mejerchol'd assunse in proprio anche le funzioni di scenografo, onde comprimere in misura estrema, e tendenzialmente annichilire, ogni “naturale” slancio corporeo degli attori (ivi compreso lo Zemljanika del “biomeccanico” Zajčikov): non più – vent'anni dopo gli esperimenti dello Studio di via Povarskaja – tramite l'uso di fondali accostati al proscenio lungo i quali disporre le figure degli interpreti a mo' di altorilievi, sibbene ricorrendo al concetto cinematografico di «primissimo piano» per ricavare nel buio non-essere della scena (simbolo dell'atroce demenza della Russia gogoliana, e fors'anche emblema del suo sempre più evidente perdurare nei quadri amministrativi riciclati dal potere sovietico) «minuscole piazzuole-piattini» semoventi, ribattezzate «furgoncini», su cui disporre «complessissime composizioni» ispirate allo «stile impero russo» («bronzo, sete e broccati, porcellane, mobili in betulla di Carelia, cristalli scintillanti») ⁶⁴ ove, per dirla con Šklovskij, «gli attori erano offerti una porzione per volta». ⁶⁵ Il tutto, allo scopo di «mostrare il “porcino” e scovare il “bovino” nel sembianze bello, pittoresco e leggiadro di una *nature* brjullovia». ⁶⁶

In contrasto con il funambolismo paraacrobatico a cui Mejerchol'd aveva

⁶² IRSDT, I, p. 132.

⁶³ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., pp. 118-133.

⁶⁴ IRSDT, I, p. 132.

⁶⁵ Cit. da IRSDT, I, 132.

⁶⁶ IRSDT, I, 132. – Karl Brjullof (1799-1852) era stato il massimo esponente russo della pittura accademica (tendenza talora definita spregiativamente *art pompier*).

abituato il proprio pubblico postottobresco, quella sequela di policromi sgarbi raggricciati nel nulla, quello *zapping* su finestre abbacinanti entro cui scorgere i conati gestuali di un'umanità resa folle dal decoro e dalle parvenze del potere, riuscirono a scavare negli spettatori – secondo innumeri concordi testimonianze – autentiche nicchie di angoscia, raccapeccio e terrore.

Tale nefasta energia sprigionava innanzitutto dal demoniaco Chlestakov, sdoppiato nelle interpretazioni di Garin e Martinson: altra prassi tanto inusitata quanto – ben più e ben altro che protostraniante – volta a estrinsecare l'annichilimento dell'idea stessa di "persona(ggio)" in uno spazio ove ogni presenza fosse antimateria della propria materia; ed ecco che nuovamente il (de)pensiero precipita lungo la china del secolo terribile piombando inerme su Carmelo Bene.

Rovesciando la fisicità da mezza cartuccia attribuita solitamente al personaggio, entrambi gli attori mostrarono lo pseudo-Revisore come una figura «spaventosamente imponente e volubile»,⁶⁷ piuttosto affiliabile alla schiera dei falsi Dmitrij che popolano gli incubi dell'immaginario collettivo russo tra un *bezvremen'e*⁶⁸ e l'altro. Tenendo per fermo (in opposizione ad una tradizione scenica corrente) che «Chlestakov è di gran lunga superiore a tutti quelli che lo circondano»,⁶⁹ Garin, Martinson e Mejerchol'd estrinsecarono tale preminenza, per così dire, metapsichica del "personaggio" sottraendogli cioè in identificabilità quel che gli avevano conferito in possanza fisica. Così, l'*obraz* di quel Chlestakov scaturiva dalla sommatoria di «trasmutazioni camaleontiche» ove (Zelig *ante litteram* confitto in quella tetra Caina iperborea) egli appariva «ora come un minaccioso ufficiale della guardia, ora come uno sfacciato truffatore, ora come un altero dignitario, ora come un cinico libertino», attraversando lo spettacolo «con perfida lentezza».⁷⁰

Non c'era da stupirsi che, nel finale, il Podestà di Pëtr Starkovskij, anziché volgersi al pubblico per esprimere – come da tradizione – il proprio stizzito lamento («Cosa ridete? Di voi stessi, ridete!»),⁷¹ diventasse «comple-

⁶⁷ IRSDT, I, p. 133.

⁶⁸ Espressione traducibile a un dipresso come «(tempo) senza tempo», e stante a designare periodi – ciclicamente ricorrenti nella storia russa – di torbidi e anarchia successivi all'implosione di un sistema statale.

⁶⁹ IRSDT, I, p. 133.

⁷⁰ Ivi, pp. 133-134.

⁷¹ Battuta peraltro riecheggiata nell'ultimo verso del dramma lirico di Aleksandr Blok *Balagančik*, oggetto del primo capolavoro scenico indiscusso presentato da Mejerchol'd

tamente folle», cacciando un «urlo disumano, o piuttosto subumano»⁷² nel buio assoluto della sala mentre, come in un'autopalinodia dell'*incipit* di *Balagančik*, «per un istante Mejerchol'd sostituiva agli interpreti altrettanti grandi fantocci impietriti dal terrore.⁷³ In scena restava solo, immobile, quel gruppo scultoreo. Soltanto quando in sala risuonavano gli applausi e si riaccendevano le luci, da dietro le quinte, ciascuno dirigendosi verso il proprio fantoccio, rientravano gli attori».⁷⁴

Le figure femminili – l'Anna Andreevna «languida e focosa» di Rajch e la Mar'ja Antonovna «civettuola, mordace e viziosa» di Babanova – parevano fornire a Chlestakov-Garin/Martinson l'unica risonanza umana: «quanto più maestoso ed enigmatico egli pareva, tanto più intensamente si eccitava la loro sensualità, e tanto più arditamente madre e figlia cercavano a gara di sedurlo».⁷⁵ Risonanza che si estrinsecava nello «strappo» dinamico oppor-

vent'anni prima al DT, laddove Pierrot, interpretato dallo stesso regista, spenzolando le gambe nella buca d'orchestra, intonava qualche nota al flauto dolce e poi, lo sguardo in platea, diceva: *Mne grustno. A vam smešno?* (Io sono triste. E a voi fa ridere?). Come si vedrà fra qualche riga, non fu questo l'unico richiamo (per negazione o ostentazione) di *Revizor* a quello spettacolo blokiano del 1906, da cui l'*intelligencija* simbolista russa, in quell'altra epoca postrivoluzionaria, aveva ricevuto come un pugno in pieno petto e accusato in qualità di feroce provocazione interna. Allora una rivoluzione pressoché sconfitta, adesso una rivoluzione vittoriosa e in procinto di celebrare il proprio decennale. Esattamente a metà strada, la sera del 25 febbraio 1917, allorché Mejerchol'd era ancora Direttore dei teatri imperiali (e la sua accettazione dell'incarico, nel 1908, dopo che la reazione autocratica aveva avuto il sopravvento, era stata ovviamente accolta con sdegno e ripulsa nei settori dell'intelligencija ben più ampi, che avevano partecipato a vario titolo al processo rivoluzionario); quella sera le strade pietroburghesi adiacenti all'imperiale Aleksandrinskij, ove si era appena conclusa la première del *Maskarad* (Un ballo in maschera) lermontoviano, altro picco della vicenda registica di Mejerchol'd, erano stati teatro e palcoscenico di ben altro spettacolo: i movimenti di truppe, staffette e insorti che avrebbero condotto alla caduta dell'Impero. Quel *Maskarad* che – ultimo anello di questa catena di autopalinodie, ultimo guscio dischiuso in quella cesta di *Uova fatali* – nel 1938, dopo la liquidazione del TIM e per autorevole intercessione di Stanislavskij, sarebbe stato il terreno drammaturgico proposto al Maestro di Penza per produrre uno spettacolo-autocritica che non valse comunque a evitargli la rovina (cfr. «Teatr», 1990, I, pp. 126-142).

⁷² IRSDT, I, p. 134.

⁷³ Nello spettacolo del 1906 «la riunione iniziale dei Mistici in attesa dell'avvento di un enigmatica entità femminile, al tempo stesso mortifera e salvifica, fu rappresentata situando gli attori in carne e ossa dietro sagome di cartapesta sotto cui sparivano le loro teste al momento dell'epifania di una Colombina (fraintesa come Morte in virtù del doppio significato – “treccia” e “falce” – della parola *kosa*, attributo iconico con cui essi l'avevano presagita» (M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., p. 41).

⁷⁴ IRSDT, I, p. 134.

⁷⁵ *Ibid.*

tunamente aperto nella tessitura «assiderata» dello spettacolo allorché si trattava di presentare la celebre «scena delle fandonie» di Chlestakov:

Qui l'eroe del *Revizor* mejerchol'diano si sradicava dal suo tetro tono d'oltretomba e dalla fredda lentezza del suo eloquio cacciando un grido e balzando sul tavolo dove agitava la sciabola denudata, saltava, galoppava, si metteva a ballare il valzer con Anna Andreevna, per poi crollare ebbro sul divano, addormentandosi di botto e mettendosi a russare tonitruante. [...] Mezzo morti di paura i funzionari, che non avevano capito assolutamente nulla, tremavano battendo i denti dinanzi a quel mostro ronfante.⁷⁶

A scorrere le cronache del tempo, si direbbe che quel *Revizor* avesse «reso folle» anche buona parte della critica.⁷⁷ Per dirne una, accanto agli immancabili alti lai sul tradimento recato dal regista all'esegesi gogoliana classica, si vide un Dem'jan Bednyj, già nume ispiratore delle *agitki* nonché feroce cacciatore di teste “accademiche”, dedicare a Mejerchol'd l'epigramma *Assassino!*, ove, con argomento degno del più ottuso e zelante tradizionalista, si dichiarava:

Le risa, le risa gogoliane tu le hai uccise a sangue freddo!⁷⁸

Per converso Lunačarskij, ancor tiepide le mani della patata bollente di *Dni Turbinyč*, abbandonata ogni velleità di mediazione pose la propria penna governativa al servizio del «diritto» di Mejerchol'd e «di qualsiasi grande artista» a «infrangere la tradizione», disseminando di propri interventi la stampa più o meno specializzata e pubblicando sullo spettacolo un apposito saggio in opuscolo, programmaticamente intitolato *Il Revisore di Gogol' e Mejerchol'd*, volto a mostrare come l'allestimento segnasse l'atto costitutivo della «creazione di un nuovo realismo».⁷⁹

La polemica «acquistò un'ampiezza incredibile»,⁸⁰ sovrapponendosi con

⁷⁶ IRSDT, I, p. 133.

⁷⁷ Nelle «diecine di burrascose dispute, [nella] miriade innumerevole di recensioni contrapposte e contraddittorie, di fondi, epigrammi, invettive entusiastiche e aspramente negative [...] tutto venne a confondersi: i sodali e partigiani di ieri diventavano nemici, gli oppositori integrali si riunivano compatti [...] a lodare questo spettacolo. Era strano vedere schierati insieme a difesa Majakovskij e Andrej Belyj, l'eterno nemico del MCHAT [Aleksandr] Kugel' e Markov, l'inflessibile difensore dei principi MCHATiani. Contro Mejerchol'd intervenne il LEFista Šklovskij, a suo favore il “tradizionalista” Lunačarskij» (ISDT, III, p. 140).

⁷⁸ Cit. da IRSDT, I, p. 134.

⁷⁹ A. Lunačarskij, *O teatre i dramaturgii* cit., vol. I, p. 393.

⁸⁰ IRSDT, I, p. 134.

sempre maggiore evidenza all'aperta e generale lotta politica tra maggioranza (anti-mejerchol'diana) e opposizione (filo-mejerchol'diana). Non a caso, ancora nei primi giorni del 1938, in relazione alla chiusura del TIM (che colse lo spettacolo ancora in cartellone), venne affidato al Malyj il compito di allestire un *Revizor* che fosse «concepito come confutazione»⁸¹ di quello spettacolo. Il Chlestakov di Il'inskij, testé deportato sulla scena accademica, fece ovviamente fallire tale disegno, e anzi – accanto alla ripresa del suo Arkaška nel coevo *Les* del teatro decano moscovita – segnò l'inizio della penetrazione sempre meno implicita e più persistente della scuola attoriale mejerchol'diana tra le mura della «Casa di Ostrovskij».⁸² Di fatto – oltre alla portata delle sue acquisizioni per l'arte scenico-drammatica universale, che pongono quello spettacolo a fianco delle *Tre sorelle* di Stanislavskij e della *Principessa Turandot* di Vachtangov – il *Revizor* del TIM inaugurò a sua volta in patria una tradizione scenica d'insopprimibile vitalità, tenacemente perseguita dai suoi allievi diretti e indiretti sino ai giorni nostri.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Attributo paradigmatico del Malyj.