

Del grottesco

Due episodi knebeliani

Claudia D'Angelo

1.

Nel 1967 per i tipi della casa editrice VTO a Mosca usciva un volume intitolato *Vsja žizn'*, Tutta una vita, con una prefazione di Pavel Markov,¹ l'autrice era Marija Osipovna Knebel'. Nonostante si tratti di una delle personalità di maggior rilievo nella vita teatrale russa del Novecento, il nome dell'autrice è poco noto in Italia anche tra gli studiosi di teatro.² *Tutta una vita*, la sua autobiografia artistica, è un testo ricchissimo ma praticamente sconosciuto in quanto mai tradotto dal russo.

Qui si propongono due episodi in particolare, che Marija Knebel' racconta in prima persona in alcune delle pagine più interessanti del volume autobiografico; leggendole si ha occasione di frequentare una donna eccezionale, scomparsa nel 1985, e di conoscere la sua vita immersa nella vicenda del teatro russo del Novecento, dei teatri di Mosca.

Figlia di un noto editore, la futura attrice, regista e pedagoga capitò molto giovane e quasi per caso allo studio di Michail Čechov,³ il suo primo maestro, che frequentò per alcuni anni. Ammessa al Secondo Studio del Teatro d'Arte nel 1922, due anni dopo era un membro della compagnia del Teatro d'Arte, allieva di Konstantin

¹ Pavel Aleksandrovič Markov, critico, regista e pedagogo, è considerato il padre della storiografia teatrale russo-sovietica. Dopo avere lavorato a lungo come critico teatrale per numerose riviste specialistiche, nel 1925 iniziò a lavorare al Teatro d'Arte come direttore letterario. Dal 1939 ha diretto i corsi del GITIS e negli anni Sessanta è stato capo redattore della *Teatral'naja Enciklopedija*.

² L'unico testo di Marija Knebel' pubblicato in traduzione italiana, che ha avuto il merito di presentarla al pubblico italiano è M. Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano 2009. In italiano sono state pubblicate alcune pagine dell'autobiografia di Marija Knebel' dedicate a Michail Čechov (cfr. Claudia D'Angelo, *L'altro Čechov nelle memorie di Marija Knebel'*, «Il Castello di Elsinore», 2009, 60, pp. 79-118). Imprescindibile il volume francese curato da Anatolij Vassil'ev, allievo di Marija Knebel': Marija Knebel', *L'Analyse-Action, Adaptation e Introduction* d'Anatoli Vassiliev, pref. de Adolf Shapiro, trad. de Nicolas Struve, Sergej Vladimirov, Stephane Poliakov, Actes Sud-Papiers, Arles 2006.

³ Sulla straordinaria figura di Michail Čechov e sulla sua vicenda in italiano cfr. A. Attisani, *L'altro Čechov*, in Id., *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 147-162; ma fondamentale è AAVV, *Michail Tchekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, L'entretemps editions, Montpellier 2009 (recensione: Claudia D'Angelo invita a leggere Michail Tchekhov. *De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, «Mimesis Journal», I, 2012, pp. 93-113).

Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko. Interprete di alcuni grandi ruoli sulle scene del Teatro d'Arte, nel 1935 iniziò a cimentarsi come regista. Nei bui anni Trenta, a causa delle origini ebraiche, fu allontanata da numerose istituzioni e venute a mancare l'ultimo dei suoi maestri e protettori, Nemirovič-Dančenko, anche dal Teatro d'Arte. Nonostante fosse una donna e poco gradita al regime, Marija Knebel' lavorò come regista presso numerose istituzioni centrali nella vita teatrale di Mosca come il Teatro Ermolova e il Teatro Centrale per l'Infanzia. Dal 1935 al 1938 fu al fianco di Stanislavskij come insegnante allo Studio Operistico-Drammatico; il maestro l'aveva assoldata affinché insegnasse ciò che in russo è definito *chudožestvennoe slovo* (parola artistica), studio dedicato alla pronuncia del testo letterario in scena. Per Marija Knebel' fu un periodo fondamentale di apprendimento e di formazione, Stanislavskij stava elaborando e mettendo in pratica il cosiddetto «metodo delle azioni fisiche», aveva puntato tutto su alcuni giovani attori e pedagoghi. Allo Studio Operistico-Drammatico Knebel' partecipò all'elaborazione e alla sperimentazione della cosiddetta «analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione»,⁴ metodologia che in seguito avrebbe utilizzato nella sua lunga pratica come regista. In queste particolari circostanze ebbe inizio l'elaborazione del metodo di insegnamento che l'avrebbe resa un punto di riferimento imprescindibile per generazioni di pedagoghi e registi, tra i suoi allievi del GITIS più noti ci sono personalità del calibro di Anatolij Vasil'ev,⁵ Anatolij Efros e Oleg Efremov.

Leggendo il quarto capitolo dell'autobiografia, intitolato *Accanto a Stanislavskij*, il lettore si confronta con alcune pagine di ricordi dedicate al grande artista russo, nelle quali l'autrice ricorda quando, entrata a far parte del gruppo dei più giovani della compagnia del Teatro d'Arte, aveva quotidianamente occasione di osservare il maestro e di lavorare con lui. Nelle straordinarie pagine del volume autobiografico scritto e pubblicato a metà degli anni Sessanta Knebel' cerca di trasmettere ciò che ha vissuto, consapevole di raccontare una vicenda assai rara e di fornire ai lettori una testimonianza preziosa.

2. Il sogno dello zio

Nel 1927 il Teatro d'Arte iniziò a lavorare sul *Sogno dello zio* di Dostoevskij. Nella farsa grottesca che ritrae la gretta società della provincia negli abitanti piccolborghesi della cittadina di Mordasov, Marija Lilina,⁶ la moglie di Stanislavskij,

⁴ Su questo cfr. M. Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, cit., p. 29 segg.

⁵ Cfr. A. Vassilev, *Le début*, in Marija Knebel', *L'Analyse-Action*, cit., pp. 5-7

⁶ Marija Petrovna Lilina (1866-1943), figlia di un notaio, iniziò la propria carriera nel 1888 presso la Società di Arte e Letteratura e sposò Stanislavskij nel 1889. Alla fondazione del Teatro d'Arte divenne presto una delle attrici più amate della compagnia, nota per le interpretazioni dei ruoli čechoviani, ammirata anche da Čechov, interpretò Maša nel *Gabbiano*, Sonja in *Zio Vanja*, Nataša in

interpretava il personaggio di Sof'ja Petrovna Farpuchina, una delle comari ritratte da Dostoevskij; la riserva per questo ruolo era Lidija Zueva.⁷ Marija Knebel', giovane membro della compagnia, interpretava un'altra signora di Mordasov, Luisa Karlovna. L'immaginazione della giovane attrice fu però gradualmente conquistata dal ruolo assegnato alla moglie di Stanislavskij. Innamoratasi del ruolo della vecchia megera Farpuchina, la giovane attrice non riuscì a smettere di lavorarci in segreto sentendolo sempre più vicino. Vedeva il personaggio con chiarezza, una donna bizzarra dall'animo di gazza e dall'aspetto di un passero, una cinquantenne dagli occhietti vispi e il volto coperto di lentiggini e macchie gialle; sposata con un colonnello, nelle liti coniugali graffiava spesso il viso del marito, era una donna pettegola, meschina e vendicativa, parlava a voce alta, senza pause, si muoveva in modo brusco. Sfiolata da un pensiero, l'attrice riusciva ormai a vivere i sentimenti della megera, il rancore, la rabbia, il senso di impotenza; la sua Farpuchina si ribellava continuamente nei modi più improbabili, con urla, sputi, graffi. Il lavoro sul personaggio rimase a lungo segreto mentre le prove dello spettacolo procedevano.

Nel 1928 Stanislavskij si ammalò e gli fu prescritto di curarsi all'estero, la moglie partì con lui. La sostituta di Lilina iniziò a provare il ruolo di Farpuchina confessando di viverlo come una punizione. Nel febbraio del 1929 alla regia subentrò Nemirovič-Dančenko, Marija Knebel' lavorava con lui per la prima volta. L'autrice dedica alcune pagine di questo capitolo a Nemirovič-Dančenko, che descrive come un uomo dalla sensibilità artistica straordinaria, dallo sguardo contemporaneo, insofferente alla routine e agli standard. Non amava sostituire gli attori, non per superstizione ma per rispetto nei confronti del loro lavoro, della loro capacità di trasformazione.

Quando la sostituta di Lilina insistette al fine di non interpretare Farpuchina, il regista indisse un concorso. Nonostante l'insicurezza di fronte ai nomi delle grandi attrici in lizza per il ruolo così a lungo desiderato, Knebel' decise di presentare la propria candidatura ma le comunicarono che Nemirovič-Dančenko riteneva si trattasse di un ruolo per attrici esperte, non per lei. Il giorno della selezione Knebel' era presente, la scena utilizzata per la scelta della nuova interprete di Farpuchina prevedeva la presenza delle altre signore di Mordasov, tra le quali Luisa Karlovna, Marija Knebel'. Terminata la presentazione delle attrici in gara, Nemirovič-Dančenko chiese bruscamente alla giovane perché non avesse presentato la propria Farpuchina. Riprendendola per avere rinunciato senza insistere a un ruolo che desiderava, tornò a sedersi al proprio posto per assistere alla presentazio-

Tre sorelle, Anja nel *Giardino dei ciliegi* e molti altri grandi ruoli. Fu scelta dal marito come pedagoga per lo Studio Operistico-Drammatico.

⁷ Lidija Ignat'evna Zueva (1896-1938), attrice del Secondo Studio dal 1916 e membro della compagnia del Teatro d'Arte dal 1925 al 1938.

ne. Dopo averla osservata con attenzione, la invitò a sedersi accanto a sé e prendendola per mano si disse stupito del personaggio che la giovane aveva inventato, le annunciò che avrebbero iniziato a lavorarci. Le chiese di ripetere la presentazione e di farlo come se si trattasse di una tragedia e poi di un vaudeville, per interpretare quel personaggio doveva sentirne il tragico e il comico. Una settimana dopo, alle prove, la sostituita di Lilina continuava a interpretare Farpuchina e Knebel' Luisa Karlovna.

Una sera la giovane attrice ricevette una telefonata da parte di Nemirovič-Dančenko, le chiedeva quando volesse interpretare Farpuchina e se volesse farlo il giorno seguente in occasione della prima con il pubblico. Alle esitazioni della giovane rispose che fare una o due prove non avrebbe avuto senso, doveva limitarsi a seguire le indicazioni di Ol'ga Knipper, la sua capacità di stare in scena sarebbe stata sufficiente. Alla "prima", alla fine della prima scena in cui era presente la Farpuchina di Knebel', il pubblico applaudiva e rideva. Il regista decise che non erano necessarie altre prove.

Una sera la giovane attrice ebbe un incontro con Nemirovič-Dančenko nel suo ufficio, i due lavorarono a lungo sul ruolo; in queste pagine l'autrice offre un resoconto straordinario, che rivela il modo di lavorare del regista. Nemirovič-Dančenko le propose alcuni esercizi, cercarono i movimenti, la rimproverò di essere meno coraggiosa nella vita di quanto non fosse nell'arte.

Un giorno Mejerchol'd andò a vedere *Il sogno dello zio*. Chiese a Ol'ga Knipper di essere accompagnato nel camerino di Marija Knebel' e cercò di convincere la giovane attrice che si stava godendo il successo ottenuto con il personaggio di Farpuchina a trasferirsi al proprio teatro: «Che cosa farà al Teatro d'Arte?! Quando avrà un altro ruolo costruito sull'eccentrismo? Venga da me. Qui non farà strada».⁸ Knebel' scrive di esserne stata lusingata ma di non averlo preso in considerazione.⁹ Nella performance di Marija Knebel' Mejerchol'd aveva individuato i tratti di quello che per lui era lo stile del secolo, il grottesco.¹⁰ Il regista aveva rilevato la capacità di recitare muovendosi tra fantastico e realtà, tra tragico e comico, di

⁸ M. Knebel', *Vsja žizn'*, cit. p. 257.

⁹ L'eccentrismo cui si riferisce Mejerchol'd non era altro che l'evoluzione della recitazione definita fino a quel momento grottesca. La recitazione eccentrica aveva caratterizzato *Il mandato* di Nikolaj Erdman messo in scena da Mejerchol'd al TIM nell'aprile del 1925. Quella eccentrica era la recitazione adatta a rappresentare la meschinità dei personaggi piccolo-borghesi della NEP ritratti da Erdman, la caratterizzazione esteriore era spinta all'estremo ma nel comportamento dei personaggi c'era anche una certa sincerità che oltre al riso provocava nel pubblico profonda inquietudine. (Sul *Mandato* cfr. B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, MTTMedizioni, Perugia 2006, pp.213-250 e Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 145-146).

¹⁰ Sulla questione del grottesco nel teatro del Novecento e sulla poetica del grottesco di Mejerchol'd, cfr. A. Attisani, *Mejerchol'd e la questione grottesca*, in *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 160-199.

ricorrere a quello stile in cui gli oggetti sono accostati tra loro come non è possibile fare in natura e in cui si propone una ricostruzione che è composizione nel mondo dell'immaginario. In quella performance aveva riconosciuto il conflitto tra contrari che caratterizzava il suo lavoro teatrale. Per Mejerchol'd lo stile grottesco avrebbe permesso il superamento del dramma borghese, sociale e psicologico e rappresentava la soluzione alla crisi del teatro del suo tempo, era sia un'estetica che una metodologia. La prima del suo *Revisore*¹¹ era stata i primi di dicembre del 1926 e sarebbe rimasto nel repertorio fino all'ultimo giorno di vita del teatro. Gli anni 1927 e 1928 furono segnati da grandi sconvolgimenti nella vita politica del paese, Stalin ebbe la meglio sui propri rivali e nel 1929 fu varato il Primo Piano Quinquennale. Dopo diversi tentativi con pièce di autori contemporanei, nel 1928 Mejerchol'd decise di riprendere *Il cornuto magnifico*, che aveva dovuto eliminare dal repertorio dopo l'abbandono di Igor' Il'inskij e mise in scena il classico russo *Che disgrazia l'ingegno!*, pièce che trasformò in commedia musicale.

Nel 1928 il mondo teatrale moscovita fu segnato da due defezioni di particolare rilevanza, Michail Čechov, allora direttore del Secondo Teatro d'Arte e Aleksandr Granovskij, direttore del Teatro Ebraico di Stato di Mosca, trasferirono la propria attività all'estero. Nello stesso anno, mentre Mejerchol'd era in convalescenza in Francia, sui giornali si scatenò una campagna contro il GOSTIM, il Teatro di Stato Mejerchol'd, minacciato di sospensione delle sovvenzioni, e si annunciava l'intenzione di non rinnovare il contratto ai membri della compagnia che, sostenuta dal KOMSOMOL,¹² riuscì a inaugurare una nuova stagione.

Alcuni mesi dopo la proposta ricevuta da Marija Knebel' da parte di Mejerchol'd, i coniugi Stanislavskij rientrarono a Mosca. Marija Knebel' attendeva con entusiasmo il momento in cui Stanislavskij avrebbe assistito alla sua performance ma si accorse che dopo il primo ingresso in scena, a cui erano seguiti gli applausi del pubblico, i colleghi evitavano di parlarle e evitavano il suo sguardo. Venne a sapere che uscendo dal teatro Stanislavskij aveva ordinato che fosse rimossa dal ruolo, sosteneva che la sua interpretazione non avesse niente a che fare con il Teatro d'Arte perché era fatta di eccentricismo e di arte da circo: gli applausi rivolti alla sua interpretazione lo avevano indignato, era stupito e adirato che nessuno le avesse fatto notare che stava recitando per il pubblico. Knebel' non nasconde di avere saputo che qualcuno aveva riferito a Stanislavskij dell'offerta che aveva ricevuto da Mejerchol'd e che da allora il direttore del Teatro d'Arte «aveva messo una croce sul suo nome».¹³ Fu perseguitata dal personaggio di Farpuchina anche dopo l'intervento di Stanislavskij, il personaggio viveva insieme a lei anche se non lo interpretava più. Un giorno ricevette una telefonata in cui le comunicavano che

¹¹ Sul grottesco nel *Revisore* di Mejerchol'd, cfr. B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., pp. 340-342.

¹² Unione Pan-Russa Comunista Leninista della Gioventù.

¹³ M. Knebel', *Vsja žizn'*, cit., p. 258.

Lilina era malata e che avrebbe dovuto sostituirla nel ruolo di Farpuchina. Dopo il giudizio del regista, Knebel' si tirò indietro rischiando di causare la cancellazione dello spettacolo. Stanislavskij riteneva che si dovesse andare in scena, che l'attrice aveva avuto abbastanza tempo per riflettere e se avesse insistito nel rifiutare avrebbe dovuto lasciare il teatro. Quel giorno, la sera, fu invitata a casa di Stanislavskij. Quando entrò nella sua stanza, il regista era seduto alla scrivania, le chiese se fosse vero che intendeva lasciare il teatro. La invitò a sedere e le chiese di dirgli tutto ciò che pensava, la verità. Le spiegò che le aveva tolto il ruolo «a causa del grottesco che in scena passava da tutte le fessure».¹⁴ Dopo un lungo silenzio le propose di fare un esercizio, doveva raccontare di Farpuchina in prima persona, guardandolo con gli occhi di quella donna, ponendosi al centro degli avvenimenti e raccontando ciò che aveva luogo a Mordasov. Voleva capire. Knebel' si accorse che i suoi occhi rivelavano un grande interesse per ciò che aveva iniziato a raccontare. Lavorarono fino a tarda notte. Stanislavskij le spiegò:

In arte il grottesco è il livello più alto cui si abbia diritto. Io stesso aspiro al grottesco, mi è riuscito soltanto una volta, in Stockman. Michail Čechov ci è riuscito nel *Revisore*, Leonidov nei *Karamazov*, Tarchanov in *Cuore ardente*. Chmelëv è sulla buona strada per una percezione autentica del grottesco. Ora è di moda non il grottesco ma un grottesco tra virgolette, una sua parodia scadente, una esagerazione ingiustificata. Lei ha abboccato al grottesco, è felice per gli applausi del pubblico. Questo è orribile! Darò ordine che nel prossimo spettacolo il suo costume sia cambiato. A che cosa le serve quel cappello di pelliccia con la piuma da ussaro? [...] Provi a trovare il tragicomico con un costume normale, con un cappello e una mantella. Provi a piangere in una scena in cui il pubblico ride e capirà che cos'è il grottesco in Dostoevskij, capirà quanto sia costato a Moskvin interpretare Sneghirëv.¹⁵

Knebel' gli chiese se non fosse meglio rinunciare agli sputi alla fine della scena, forse era eccentricismo anche quello?

Assolutamente no. Dostoevskij ha scritto così, ma si può sputare sapendo che con questo si provocano le risate e gli applausi oppure si può sputare perché le parole sono esaurite mentre i sentimenti ribollono, tendono a uscire all'esterno e non riescono a trovare un'altra via che non sia lo sputo. Se non starà a sentire il pubblico come una mendicante che chiede le elemosine, la natura degli applausi sarà diversa. Mi creda.¹⁶

Salutandola, Stanislavskij le fece i complimenti perché aveva seguito la propria strada e non gli aveva mentito. Knebel' conclude riflettendo sul fatto che si pensi

¹⁴ *Ivi*, p. 259.

¹⁵ *Ivi*, p. 260. Ivan Moskvin aveva interpretato Snegirëv nello spettacolo del 1910 tratto da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij.

¹⁶ *Ibid.*

sempre al genio come a una persona distante, che gli si perdoni la mancanza di attenzione e la sordità anche nei confronti dei colleghi e ricorda l'attenzione straordinaria di cui era invece capace Stanislavskij. L'attenzione del maestro era rivolta al potenziale creativo delle persone con cui si confrontava, indipendentemente dal loro status era in grado di concedere grande attenzione e fiducia.

Negli anni 1926 e 1927 il Teatro d'Arte aveva riacquisito una posizione centrale nel panorama teatrale moscovita, condividendo l'egemonia proprio con il Teatro di Mejerchol'd. Con gli spettacoli *Cuore ardente* (1926), *Le nozze di Figaro* (1927) e *I giorni dei Turbin* (1926), Stanislavskij aveva rinunciato al proprio retaggio stilistico per adottare formule nuove per il Teatro d'Arte, tra le quali «inedite *mizansceny* grottesche»,¹⁷ una forma scenica ispirata a quella della *Foresta* di Mejerchol'd e una recitazione fortemente grottesca soprattutto nel caso di *Cuore ardente*.¹⁸ Con *Le nozze di Figaro* aveva realizzato un'altra attualizzazione di un testo classico e Marija Knebel' offre un resoconto molto dettagliato del lavoro del regista con gli attori durante quello che fu ultimo lavoro che Stanislavskij riuscì a dirigere in tutte le sue circa trecento prove. Soprattutto con questi due allestimenti il regista fu in grado di aggiornare il proprio linguaggio al vocabolario mejerchol'diano, assimilandone l'aspetto carnevalesco. Per quanto riguarda *I giorni dei Turbin*, svolse la propria azione di rinnovamento affidando la regia e i ruoli principali ai giovani del Teatro d'Arte, escludendo i volti noti della compagnia.

Anche Stanislavskij, il "naturalista" per eccellenza, considerava il grottesco lo stile del secolo. In questa prospettiva si può pensare a Stanislavskij ricordando chi furono alcuni suoi insigni allievi, Mejerchol'd, Vachtangov, ma anche Michail Čechov, attore sublime, dotato di una sensibilità grottesca unica, che cercherà di fare apprezzare prima al Teatro d'Arte, poi al Secondo Teatro d'Arte da lui diretto e in seguito nel suo esilio dall'Unione Sovietica prima in Europa e poi negli Stati Uniti. Stanislavskij dedica al grottesco alcune pagine di *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, nell'*Appendice* propone una distinzione tra il «vero grottesco» e il «falso grottesco». Alcuni teatri sfruttavano un falso e abominevole grottesco per nascondere la propria superficialità, «adottando tecniche di recitazione caricate e devianti».¹⁹ Come spiegò a Marija Knebel', il vero grottesco era invece ciò a cui aspirava lui stesso:

¹⁷ M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, cit., p. 138.

¹⁸ V. Meyerhold, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 207.

¹⁹ K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, pref. di Giorgio Strehler, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 309.

Il vero grottesco è l'espressione esteriore piena, chiara, esauriente e semplice dell'interiorità del personaggio e della creazione dell'attore. [...] Non è sufficiente sentire e rivivere le passioni umane, bisogna manifestarle arditamente sino al limite dell'esagerazione e persino della caricatura. [...] A me è capitato solo una volta di assistere a un autentico tragico grottesco: l'*Otello* di Salvini. [...]

Spesso invece assistiamo alle forme gonfie e straziate del grottesco prive di contenuto come bolle di sapone. Sono come un dolce senza ripieno, una bottiglia senza vino, un corpo senza anima.²⁰

Negli anni Venti il grottesco che per Mejerchol' e Stanislavskij doveva concentrare l'essenza del teatro russo contemporaneo era diventato un termine abusato dalla critica, impiegato erroneamente, volgarizzato, utilizzato per indicare l'esagerazione, la smorfia. Per Stanislavskij e per Mejerchol'd al centro del grottesco c'era l'attore, la finzione contrapposta alla realtà, il comico contrapposto al tragico erano innanzitutto nel personaggio, nella recitazione oltre che nelle diverse dimensioni ed elementi del teatro.

3. *Quel famoso incontro*

Sempre all'interno del capitolo dell'autobiografia dedicato agli anni trascorsi al fianco di Stanislavskij, Marija Knebel' riporta un altro episodio di eccezionale interesse. Si riferisce al periodo in cui, dopo il secondo infarto del 1928 Stanislavskij era un uomo malato e fragile, doveva fare molta attenzione alle proprie condizioni fisiche e trascorrevla la maggior parte del proprio tempo nella casa nel vicolo Leont'evskij. Nel 1935 aveva ricevuto la direzione dello Studio Operistico-Drammatico, a cui si sarebbe dedicato prendendo le distanze dagli altri centri di attività. Riferendosi al reclutamento degli insegnanti per questo studio, Knebel' ricorda una esclamazione di Leonidov: «Se avesse potuto, Stanislavskij avrebbe sostituito anche se stesso, ma non c'era nessuno!».²¹ L'episodio in questione è del 1938.

Un pomeriggio la giovane pedagoga entrò in una stanza della casa di Stanislavskij dove avrebbe dovuto svolgersi una lezione e senza volerlo interruppe una conversazione. Nella sala regnava una certa concentrazione, Stanislavskij sedeva su un divano e di fronte a lui in poltrona c'era Mejerchol'd, il suo volto aveva un'espressione tragica e impaurita. Stanislavskij fece entrare Knebel' e le presentò il regista definendolo il proprio "figliol prodigo", annunciò che era tornato e che avrebbe partecipato alle lezioni dello studio.

Knebel' si sofferma coraggiosamente sulla tragicità di quegli anni, ricorda come le persone che avevano affermato di condividere le idee di Mejerchol'd lo avessero

²⁰ *Ivi*, p. 310.

²¹ M. Knebel', *Vsja žizn'*, cit., p. 265

una dopo l'altra abbandonato e tradito. Il regista ormai consapevole di non avere più nulla in cui sperare era tornato dall'anziano maestro del quale un tempo aveva respinto i principi e al quale si era ribellato. Era un incontro carico di presagio tragico. Un legame indistruttibile aveva portato il maestro e l'allievo di un tempo a ritrovarsi nel corso di un anno fatidico. Quello che era stato considerato il peggior nemico di Mejerchol'd ora era pronto a tutto per aiutarlo. Knebel' racconta che quel giorno Stanislavskij avrebbe parlato con gli studenti del nuovo metodo per le prove e che sul volto del regista già condannato si leggevano dolore, speranza e gratitudine.²² La lezione di Stanislavskij terminò prima del solito, disse di avere ancora molto di cui parlare con Vsevolod Emil'evič.²³ Sei mesi dopo lo avrebbe invitato a lavorare al Teatro d'Opera con l'intenzione di allestire insieme le opere minori di Mozart.²⁴

Dopo il successo e gli scandali degli anni Venti, nei disgraziati anni Trenta i protettori di Mejerchol'd erano stati eliminati, esiliati o arrestati, nel 1936 fu lanciata la campagna contro il formalismo che istituì ufficialmente quel terrore diffuso che degenerava in delazioni e autoflagellazioni. Mejerchol'd non avrebbe perso l'ironia, sapeva che gli stavano preparando una cella alla Lubjanka, poco tempo dopo sarebbe stato accusato di essere una spia per conto dell'Inghilterra e in seguito del Giappone. Dopo la persecuzione e la chiusura del teatro di Mejerchol'd all'inizio del 1938, Stanislavskij, ormai assimilato dal processo di stalinizzazione, malato e recluso nella propria casa, con una vitalissima e coraggiosa manifestazione di volontà invitò il perseguitato a lavorare al proprio fianco al Teatro d'Opera. Nel lavoro sul *Rigoletto*, di cui Stanislavskij diresse sette o otto prove tra il 1937 e il 1938, Mejerchol'd avrebbe cercato di completare il lavoro del maestro, anche apportando numerose modifiche rispetto al progetto del primo regista, avrebbe conservato lo spirito dell'interpretazione dell'opera proposta da Stanislavskij.²⁵ La

²² Mejerchol'd fu arrestato a Leningrado il 20 giugno 1939, dopo la Conferenza pan-sovietica dei registi durante la quale fu pubblicamente difeso da Popov, Michoels e Zavadskij. Trasferito a Mosca il 22 giugno, fu rinchiuso in una cella di isolamento alla Lubjanka. Torturato, si accusò di avere diretto una cospirazione trozkista di cui avrebbero fatto parte grandi nomi del mondo dell'arte sovietica e dichiarò di essere una spia. La notte tra il 14 e il 15 luglio Zinajda Rajch fu assassinata brutalmente nel proprio appartamento. Il 2 febbraio 1940, dopo un finto processo, Mejerchol'd fu fucilato perché riconosciuto colpevole di attività trozkista e antisovietica, di spionaggio al soldo della Gran Bretagna e del Giappone. Il suo nome fu riabilitato nel 1955 mentre la verità sulle circostanze della sua scomparsa è stata resa pubblica solo nel 1988.

²³ Mejerchol'd avrebbe diretto il Teatro d'Opera di Stanislavskij dal marzo del 1938 e per la stagione 1939-1940.

²⁴ Cfr. Gérard Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998, pp. 54-55.

²⁵ Cfr. Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre – Tome IV, 1936-1940*, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne 1992, p. 273.

prima del *Rigoletto* si tenne il 10 marzo 1939, dunque l'ultima regia di Mejerchol'd portava anche il nome e l'impronta creativa di Stanislavskij.²⁶

Il 4 aprile 1939, intervenendo all'assemblea generale della compagnia del Teatro d'Opera di Stanislavskij, di cui era primo regista dall'ottobre del 1938,²⁷ Mejerchol'd dichiarò:

Prendete un testo di Marx e cercate di seguirne lo sviluppo, l'evoluzione. Quali evoluzioni ci sono state tra Marx e Engels, tra Engels e Lenin! Evoluzioni derivate dal fatto che ognuno di loro si era perfettamente reso conto che la vita andava avanti in tutte le sfere, sia quella sociale, sia quella privata. Proprio per questo bisogna sempre mettere in discussione alcuni punti di questa teoria.

Se vi mettete a studiare il leninismo, vi accorgete che esso ha le sue basi nel marxismo, eppure questo studio si chiama leninismo, perché alla teoria di Marx, Lenin, che sapeva ascoltare il pulsare della vita, ha apportato alcune aggiunte.

[...] Ho notato che nel nostro teatro manca quest'atteggiamento nei confronti della dottrina di Konstantin Sergeevič, e del suo "sistema". Si dice sempre: se ci sono quattro colonne, lasciate che ci restino. Quattro e non sei. Quattro e non otto. Quattro e non dodici.

Questo significa capire il senso del "sistema" di Stanislavskij? Secondo me, no! Imparate a conservare lo spirito del suo insegnamento, il seme di questo insegnamento, quello che c'è in profondità. E allora, provatevi, pur conservando questa profondità, questo seme, a mettere sei colonne invece di quattro. Così non diventerete dei pedanti, non lascerete a punto zero un fenomeno così importante come Konstantin Sergeevič.

Propongo non a caso questa tesi alla riunione di oggi, perché bisogna che noi ne parliamo. Quando lavorai al *Rigoletto* (correggetemi se sbaglio, io stesso me ne sono accorto e mi sono corretto), nonostante le diverse modifiche apportate alla messa in scena di K. S., mi sembra di aver conservato lo spirito che stava alla base del suo lavoro.²⁸

Sempre durante l'intervento all'assemblea generale della compagnia del Teatro d'Opera, riferendosi probabilmente allo stesso incontro con Stanislavskij a cui si riferisce anche Marija Knebel', dichiarò, evidentemente censurandosi, di avere voluto riavvicinarsi a lui per sottoporgli le cose buone del proprio lavoro, ovvero quelle che non erano state criticate dalle autorità e di averlo fatto aspettandosi di attingere molto dal lavoro con l'anziano maestro.

Una volta mi capitò veramente di parlare con lui. Egli parlò per un'ora e mezzo. Poi fece parlare me. E anch'io parlai per un'ora e mezzo. Non conosceva molte delle cose di

²⁶ Cfr. B. Picon-Vallin, *Préface*, in V. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre – Tome II, 1891-1917*, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne 1992, pp. 14-15.

²⁷ Il teatro esisteva dal 1923 ed era nato come teatro-studio, nel 1941 si fuse con il Teatro Musicale di Nemirovič-Dančenko.

²⁸ V. E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, a cura di Fausto Malcovati, trad. di Silvana de Vidovich. Feltrinelli, Milano 1977, pp. 180-181.

cui gli parlavo. “Accidenti, da noi nessuno si occupa di questo.” Io poi lo ascoltavo e cercavo di tener tutto a mente. Si creò un’autentica atmosfera di lavoro, come quando due artisti si scambiano le reciproche esperienze.²⁹

In quell’occasione Stanislavskij chiese a Mejerchol’d se avesse intenzione di procedere a una revisione dei propri metodi e dichiarò di aspettarsi una «bella rivoluzione»³⁰ da parte sua. Gli consigliò di iniziare a provare nella sala Mozart e annunciò che in un teatro carico di routine e cliché insieme avrebbero apportato una ventata di aria fresca. Mejerchol’d proseguì il proprio discorso affermando:

Tutto ciò significa che Konstantin Sergeevič stesso aveva bisogno che vicino a lui ci fosse un ribelle che lavorasse rimboccandosi le maniche. Era un meraviglioso maestro, un inventore e un artista pieno d’iniziativa. Amava l’arte. La sua vita era nell’arte. Ecco che tipo di uomo era. E noi staremo a proteggere le sue quattro colonne? Ma che vadano al diavolo! Io non mi metterò con voi, per difendere quattro colonne. Sono abituato ad essere cacciato via? Cacciatemi pure. Non sarò dalla vostra parte. Non ho la minima intenzione di mettermi a difendere quattro colonne.³¹

Sono le ultime parole pronunciate pubblicamente da Mejerchol’d su Stanislavskij. Il 15 giugno 1939 intervenne ancora alla conferenza pan-sovietica dei registi ma in questa occasione, dopo essere stato difeso pubblicamente da sostenitori del calibro di Aleksej Popov, Solomon Michoels e Jurij Zavadskij, diede una delusione a coloro che lo avevano incitato a prendere la parola per esprimersi anche in merito al sistema di Stanislavskij, ormai considerato l’unico metodo conforme al realismo socialista. A pochi giorni dall’arresto, nel suo discorso Mejerchol’d, evidentemente terrorizzato, approvò la chiusura del proprio teatro ed elencò i propri “errori”: tra questi l’aver mostrato al pubblico spettacoli come *La foresta* e *Il revisore*, il rimaneggiamento dei classici e il costruttivismo.³²

Se non fosse stato tragicamente interrotto nella sua opera di reinvenzione, che aveva coinvolto i testi degli autori classici russi e le tradizioni teatrali di altre epoche e paesi, Mejerchol’d avrebbe cercato un contatto polemico e fecondo anche con lo Stanislavskij degli anni Trenta. Nei suoi tre decenni di vita, il lavoro teatrale di Mejerchol’d aveva sempre assimilato i movimenti che agitavano la storia russa e sovietica e lo avrebbe fatto anche con le ultime scoperte, affermazioni e insegnamenti di Stanislavskij se avesse potuto, lasciando ai posteri un altro aspetto della propria opera.

Marija Knebel’ offre una testimonianza indispensabile sul riavvicinamento tra due maestri che si erano allontanati e contrapposti e che alla fine degli anni Trenta, in

²⁹ *Ivi*, p. 183.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, pp. 183-184.

³² Cfr. V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre — Tome IV, 1936-1940*, cit., pp. 283-294.

circostanze tragiche, la stima reciproca fece riavvicinare. Il suo racconto è particolarmente prezioso perché i documenti su questa vicenda umana e teatrale sono rari. Il maestro e l'allievo che si erano contrapposti e stimati si riunirono quando ormai le loro vite si avviavano verso la fine, nel momento più buio, quando entrambi erano ormai, seppur diversamente, vittime del regime. L'anziano maestro era costretto a portare avanti le proprie ricerche rinchiuso nella propria casa, sepolto vivo, il più giovane era consapevole di una fine prossima, perseguitato da tempo, sarebbe stato arrestato e fucilato poco dopo il riavvicinamento con il maestro.