

Claudia D'Angelo
invita a leggere

Mikhail Tchekhov, de Moscou a Hollywood, du théâtre au cinéma, L'Entretemps, Montpellier
2009, pp. 521, € 30.

Tre anni fa, per le edizioni Entretemps è uscito un volume molto importante, che ha portato all'attenzione del pubblico francese ed europeo la singolare vicenda artistica e personale di Michail Čechov (questa la traslitterazione italiana del suo nome dal russo), figura chiave del teatro del Novecento ma poco conosciuto in Europa. Gli scritti che lo riguardano, usciti prima e dopo la sua morte avvenuta nel 1955 sono prevalentemente in lingua russa e inglese; quelli in inglese si concentrano soprattutto sull'ultima fase della sua carriera, quando l'attore, trasferitosi negli Stati Uniti diventò il *coach* di grandi star hollywoodiane.¹

Il volume, curato da Marie-Christine Autant-Mathieu, direttore di ricerca al CNRS e docente alla Sorbonne Nouvelle Paris III, specialista di teatro russo e sovietico, raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Parigi nel settembre 2007 e organizzato da Christine Hamon-Siréjols, docente e direttrice del Dipartimento di formazione e ricerca in studi teatrali della stessa Paris III, e da Marie-Christine Autant-Mathieu.

Il capitolo introduttivo della curatrice presenta brevemente la vicenda esistenziale e artistica di Michail Čechov. Ancora giovane e al culmine della sua carriera, Čechov lasciò l'Unione Sovietica condannandosi all'infamia e all'oblio come "nemico del popolo" per alcuni decenni. Tra i primi nomi che compaiono in riferimento alla sua vicenda artistica vi sono quelli di Marija Knebel' e Viktor Gromov, collaboratori, allievi e ammiratori del maestro russo che ebbero un ruolo imprescindibile nel difficile lavoro che ha portato alla riscoperta delle opere e dell'insegnamento čechoviani. Oltre a loro, Autant-Mathieu ricorda anche gli autori di alcune importanti pubblicazioni dedicate a Čechov in occidente, promosse e curate dai suoi allievi e assistenti Mala Powers, Deirdre Hurst du Prey, Jack Colvin e Joanna Merlin. In queste prime pagine è delineato l'intero quadro delle pubblicazioni čechoviane; le opere raccolte e pubblicate in russo sono ancora lontane dall'essere tradotte e diffuse fuori dalla Russia, mentre quelle che riguardano il *training* proposto da Čechov agli attori occidentali e le conferenze che tenne in lingua inglese sono tuttora inaccessibili per i lettori russi. Nel proporre alcuni buoni motivi per interessarsi a Michail Čechov, Autant-Mathieu sottolinea l'importanza dell'attore russo per moltissimi attori americani, ricordando che negli anni Quaranta e Cinquanta il suo Studio permetteva di sfuggire all'invadente "Metodo" dell'Actors Studio, proponendo, più che un manuale di esercizi, una vera e propria filosofia dell'arte scenica. Fino all'inizio del XXI secolo è stato pressoché impossibile avere una visione globale e scevra di pregiudizi del percorso artistico di Čechov,² era impossibile conciliare le aspirazioni

¹ Un contributo importante dedicato a Michail Čechov è il numero speciale di «The Drama Review». *Michael Chekhov*, XXVII, 3, 1983, a c. di Mel Gordon.

² Due importanti studi recenti dedicati a questa figura sono Antonio Attisani, *L'altro Čechov*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 152-166; la vicenda artistica di Michail Čechov è presentata anche nel secondo volume di *Actoris Studium*, che propone alcuni suoi testi per la prima volta in traduzione italiana e la trascrizione di un documentario a lui dedicato; cfr. Claudia D'Angelo, *Dalla Russia a Hollywood. Michail Čechov e George Shdanoff*, in *Actoris Studium. Album # 2, Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 27-45; Michail Čechov, *Il teatro del futuro*, trad. di Claudia D'Angelo, in *Actoris Studium. Album # 2*, cit. pp. 49-51; Michail Čechov, *Lettera ai colleghi sovietici del film Ivan il Terribile di S. M. Ejzenštejn* (31 maggio 1945), trad. di Claudia D'Angelo, in *Actoris Studium. Album # 2*, cit. pp. 54-63.

e gli ideali dell'artista con il suo modo di lavorare come attore e con gli attori, come scrive Autant-Mathieu: «L'attore-regista con la erre moscia, che aveva difficoltà ad articolare l'inglese, il professore fragile, sorridente e disilluso degli anni hollywoodiani avrebbe eclissato il ricercatore, lo sperimentatore entusiasta del periodo russo ed europeo».³

Confrontandosi oggi con i progetti čechoviani immediatamente successivi all'esilio, accolti con ostilità o indifferenza, si è colpiti dalla loro attualità. La pre-lingua di Čechov, fatta di gesti, di suoni, di energia irradiante, radicata nell'euritmia e in grado di spingere l'attore al di là del quotidiano, in continuità con il suo lavoro in Russia sugli archetipi dei racconti e dei racconti popolari, era qualcosa di eccessivamente nuovo negli anni tra le due guerre. Čechov era controcorrente e dovette rifugiarsi ai margini, negli studi e nelle scuole di teatro. Autant-Mathieu non dimentica di evidenziare che il rifiuto del realismo e la ricerca dell'universalità che caratterizzavano il lavoro di Čechov lo accomunavano alle ricerche condotte all'epoca da Antonin Artaud o Walter Benjamin e con semplicità spiega che l'attore russo può essere considerato un precursore delle ricerche di Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.⁴

Il primo capitolo, di Marina Ivanovna⁵, si concentra sulla vicenda dei fondi Čechov negli archivi russi e sugli ostacoli frapposti dalle autorità per la loro pubblicazione. Le opere di Michail Čechov sono state pubblicate nel 1986 in due volumi, con il titolo *Literaturnoe nasledie* (L'eredità letteraria) dalla casa editrice moscovita Iskustvo sotto la responsabilità scientifica di Marija Knebel'. Ivanovna, che faceva parte di quel comitato di redazione, testimonia del sistema di censura vigente nell'URSS. Il libro di Čechov *Put' aktjora*, noto in occidente come *The path of the actor*,⁶ era uscito in Russia nel 1928. Alla fine degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta i nomi di Vsevolod Mejerchol'd, Aleksandr Tairov, Solomon Michoels, Les' Kurbas cominciarono a riemergere dall'oblio, mentre alla fine degli anni Sessanta in Russia erano uscite l'autobiografia artistica dell'allieva di Čechov Marija Knebel' e le memorie dei suoi colleghi del Secondo Teatro d'Arte Aleksej Dikij e Serafima Birman; dopo la morte di sua moglie Ksenia Karlovna, i fondi Michail Čechov furono depositati presso gli Archivi di Stato di Arte e Letteratura di Mosca (RGALI). L'accordo tra Marija Knebel' e Pavel Markov portò alla pubblicazione di cui s'è detto. I funzionari preferivano vietare tutto piuttosto che rischiare di lasciare passare qualcosa di sospetto. Come s'è detto, la prima edizione in due volumi de *L'eredità letteraria* apparve soltanto nel 1986, quando Marija Knebel', dopo tre anni di lavoro, ne scrisse la prefazione. Ivanovna propone una dettagliata descrizione delle difficoltà affrontate dai curatori dei volumi per la ricostruzione e la riunione dei materiali già pubblicati, come *Vita e incontri*, uscito su «Novyi Jurnal'», una rivista dell'emigrazione, negli Stati Uniti tra il 1944 e il 1945. Di questo immenso lavoro di raccolta e ricomposizione dei numerosi testi di Čechov sarebbe uscita una seconda edizione nel 1995, grazie anche alla *perestroika*, arricchita di duecento pagine rispetto alla prima.

Nel mese di giugno del 2011 si è svolto un convegno organizzato dal Dipartimento di spettacolo e musica dell'Università degli Studi di Bologna a cura di Marco De Marinis e Enrica Faccioli, *Percorsi di Michail Čechov. Vita e tecnica*. Intervenivano Ornella Calvarese, Donatella Gavrilovič, Fausto Malcovati, Alessio Bergamo, Enrica Dal Zio, Lenard Petit e Liz Shipman.

³ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Mikhaïl Tchekhov et le «théâtre de l'Avenir»*, in AA. VV., *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou a Hollywood, du théâtre au cinéma* [d'ora in poi MTMH], L'Entretiens, Montpellier 2009, p. 14.

⁴ Eugenio Barba dedica a Michail Čechov alcune pagine nel suo libro *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 2004.

⁵ Per i nomi degli autori dei singoli capitoli si rispetta la grafia francese.

⁶ Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, a c. di Andrei Kirillov e Bella Merlin, Routledge, London and New York 2005.

Il secondo capitolo, di Andrei Kirillov, si concentra sul passaggio dal Sistema di Stanislavskij alla tecnica di Čechov. Ricostruendo brevemente la storia del Sistema, Kirillov ricorda come durante la giovinezza Čechov fosse stato un brillante allievo di Stanislavskij ma le loro posizioni iniziarono a divergere molto presto, e spiega come, a differenza di Stanislavskij, Čechov cercasse di uscire dalla dimensione soggettiva dell'attore e come questa divergenza di principi non impedisse di considerare Čechov un autentico erede di Stanislavskij.

Nel terzo capitolo, Anatoli Smelianski si dedica alla ricostruzione di ciò che accadde tra Stanislavskij e Čechov in occasione della trasformazione del Primo Studio in Secondo Teatro d'Arte di Mosca. L'indipendenza del fratello minore del Teatro d'Arte risale al 1924, Čechov sarebbe emigrato nel 1928; in questi quattro anni i rapporti con la casa madre furono tesi, erano gli anni in cui la politica teatrale imponeva ai teatri di andare nella medesima direzione in cui andava il paese e alla quale i due teatri diedero risposte diverse.

Kirillov ricorda che in quegli anni il Teatro d'Arte di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko proponeva *I giorni dei Turbin* e *Il treno blindato 14-69*, mentre il Secondo Teatro d'Arte metteva in scena *Pietroburgo*, tratto dal romanzo di Andrej Belyj e, nel 1927, *Un affare giudiziario* di Suchovo-Kobylin, in cui Čechov interpretò il suo ultimo ruolo sulle scene sovietiche, un personaggio che amava, un vecchio moribondo, un pittoresco idiota. Fu proprio a causa di questo spettacolo che i rapporti tra i due Teatri d'Arte non furono più amichevoli e Čechov lasciò il paese: avrebbe voluto ottenere il diritto a lavorare nella nuova Russia ma si rifiutò di pagare il prezzo accettato dal Teatro d'Arte, come disse lui stesso, operando «con le mani spezzate e il cervello calpestato».⁷

Sharon Marie Carnicke è autrice di un capitolo molto importante, intitolato *Mikhaïl Tchekhov et Marija Knebel'. Une relation tributaire de l'éloignement politique*, che inizia con una riflessione sull'emigrazione di Čechov, il quale in *Vita e incontri* scrive che contro gli attacchi alla propria spiritualità, alla propria arte e alla propria concezione della vita ogni resistenza era diventata inutile e ricorda la descrizione di Čechov dei due attori apparentemente entusiasti che lo spiavano per conto del Nakrompos e riferivano delle sue lezioni in cui utilizzava, senza nominarlo, i metodi di Rudolf Steiner, messo all'indice nel 1924. La lettera che gli intimava di interrompere questa sua attività divulgativa delle idee steineriane fu decisiva per fargli decidere di sfruttare un visto ottenuto per motivi di salute per lasciare il paese, sebbene con la speranza di poterci tornare. Nei decenni seguenti la comunità teatrale russa dovette subire le conseguenze del suo esilio, al traditore era negato il diritto di esistere, soltanto all'estero era possibile incontrarlo e lavorare con lui. Carnicke titola una parte del saggio *Il debito di Marija Knebel' nei confronti del suo primo maestro di arte drammatica*, in cui cerca di rivelare come Knebel' abbia lottato per mantenere in vita l'insegnamento del suo maestro e per riabilitarne il nome.

Knebel' distingueva tre momenti nel rapporto con Čechov: il primo periodo va dal 1918 al 1921, gli anni in cui l'attore del Teatro d'Arte insegnava ai giovani nella sua casa, in un momento in cui soffriva di depressione nervosa e trovava sollievo soltanto in quel laboratorio. Marija Knebel' si trovò lì quasi per caso e vi riscoprì la propria passione per l'arte teatrale.⁸ Durante le sue lezioni anticonformiste e asistematiche, Čechov la convinse di avere talento e a tentare la carriera di attrice. Le lezioni del suo studio erano centrate soprattutto

⁷ Michail Čechov, *Literaturnoe nasledie*, t. I, Iskusstvo, Moskva 1995, p. 342, cit. da Anatoli Smelianski, *Konstantin Stanislavski, Mikhaïl Tchekhov et les deux Théâtres d'Art de Moscou*, in MTMH, cit., p. 46.

⁸ Per un primo articolo accompagnato dalla traduzione di alcune pagine dell'autobiografia artistica di Marija Knebel' dedicate alle lezioni che Čechov teneva per i giovani allievi e al loro primo incontro vd. Claudia D'Angelo, *L'altro Čechov nelle memorie di Marija Knebel'*, «Il Castello di Elsinore», 60, 2009, pp. 79-118.

sullo sviluppo dell'immaginazione attraverso le più svariate e fantasiose improvvisazioni. Il secondo periodo individuato da Knebel' inizia nel 1923, quando Čechov preparava *Amleto* al Secondo Teatro d'Arte. Allora Knebel' faceva parte di un gruppo di giovani entusiasti che si ritrovavano a casa della moglie di Belyj per sperimentare l'euritmia di Steiner. L'allieva e Čechov si incontrarono un'ultima volta a Berlino nel 1928, poco dopo la partenza dell'esule. A questo incontro in realtà, ricorda Carnicke, seguì una fitta corrispondenza; Knebel' era senza dubbio tra i pochi fidati ai quali Čechov inviava segretamente i propri scritti.

A partire dagli anni Sessanta, Marija Knebel' sarebbe diventata una teorica della recitazione, una insegnante di regia e una direttrice di teatro tra i più influenti del teatro sovietico. Per chi non la conosce, va ricordato che Marija Knebel' ha lavorato anche al fianco di altre figure chiave come Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Carnicke ne propone una breve ma incisiva evocazione, ricordando che Knebel' portava in sé la migliore tradizione del Teatro d'Arte e che gli spettacoli da lei diretti negli anni Cinquanta al Teatro Centrale per l'Infanzia di Mosca resero celebri molti dei suoi allievi, tra cui Anatolij Efros e Oleg Efremov. Nel silenzio censorio sulla figura di Čechov, Marija Knebel' nutrì per lunghi anni il desiderio di restituire alla Russia l'eredità del suo primo maestro, cui riconosceva di dovere non soltanto i primi passi in teatro ma soprattutto *l'état d'esprit* con cui avrebbe affrontato le esperienze successive. Knebel', che avrebbe fatto dell'insegnamento dell'«analisi del testo mediante l'azione - l'ultima fase delle ricerche di Stanislavskij - la missione della propria vita, considerava Čechov un genio dell'improvvisazione e credeva che il fondamento della sua creatività risiedesse nello "spirito di improvvisazione" che l'attore manteneva all'interno della parte.⁹ Carnicke spiega anche che l'insegnamento čechoviano era stato fondamentale nel lavoro svolto al fianco di Stanislavskij, nel quale l'analisi mediante l'azione garantiva la libertà creativa dell'attore nella esecuzione del ruolo. Quelle espresse in questa sede da Carnicke sono considerazioni che arricchiscono notevolmente un panorama europeo e statunitense poverissimo di studi sull'argomento.

Alla fine degli anni Sessanta, Knebel' ebbe finalmente la possibilità di nominare Čechov e gli dedicò un capitolo della propria autobiografia, uscita nel 1967, *Tutta una vita*;¹⁰ nel 1971 avrebbe integrato questo capitolo con un libro, *Ciò che considero importante*,¹¹ e nel 1976, presentando il proprio metodo pedagogico,¹² avrebbe sottolineato che molti dei suoi esercizi provenivano da Čechov.

Infine, Marija Knebel' trascorse gli ultimi dieci anni della propria vita ad assemblare e pubblicare gli scritti del proprio primo maestro: *L'Eredità letteraria* uscì pochi mesi dopo la sua morte. Si trattava della prima raccolta dei libri, dei manoscritti e delle lettere di Čechov in russo. Carnicke spiega i motivi per cui nei libri di Knebel' si possono incontrare affermazioni apparentemente controverse e perché in diverse occasioni l'allieva tentò di avvicinare, anche forzatamente, Čechov a Stanislavskij; in alcuni casi nelle pagine di Knebel' si trova perfino la segnalazione di alcuni errori commessi da Čechov e vi sono alcune affermazioni apparentemente incomprensibili, per esempio la definizione di Čechov "attore realista". Il saggio in questione è importante per comprendere come si trattasse in realtà di tentativi estremi di proteggere la figura di Čechov agli occhi delle autorità e della censura sovietiche. Nel cercare di unire il nome di Čechov a quello di Stanislavskij, quest'ultimo eretto dal regime a manifesto del realismo socialista in teatro, Knebel' non faceva altro che rendere non pericoloso il suo maestro, rassicurando il lettore sovietico. Carnicke spiega come Knebel'

⁹ Cfr. Marija Knebel', *Michail Čechov sull'arte dell'attore*, in Michail Čechov, *Literaturnoe nasledie*, cit., pp. 28 e 17.

¹⁰ Marija Knebel', *Vsja žizn'*, pref. di Pavel A. Markov, VTO, Moskva 1967.

¹¹ Marija Knebel', *O tom, što mne kažetsja osobenno važnym*, Isskustvo, Moskva 1971.

¹² Marija Knebel', *Poezija pedagogiki*, VTO, Moskva 1976.

avesse vissuto il terrore stalinista da ebrea, come fosse stata cacciata dal Teatro d'Arte e come fosse riuscita nonostante tutto a imporsi in quanto regista e donna in numerosi teatri moscoviti. Pagine dedicate alla vicenda artistica di Marija Knebel' e al suo rapporto con Michail Čechov di altrettanto valore sono quelle di Adolf Shapiro nella prefazione a un altro prezioso volume francese, *L'Analyse-Action*,¹³ edito da Actes-Sud Papiers.

Marija Knebel' non aveva frainteso Čechov, è stata un'allieva in grado di seguire, contestare, sviluppare e discutere l'insegnamento del maestro, trovandosi costretta a proteggerlo dal pericolo di essere nuovamente respinto nell'oblio; fece lo stesso con gli insegnamenti di Stanislavskij, in questo caso per salvarli dall'arrivismo e dal conformismo di alcuni suoi allievi.

Carnicke invita il lettore a riflettere sul fatto che nel 1986, quando *Literaturnoe nasledie* finalmente uscì, la censura era ancora molto attiva; per la preparazione della pubblicazione alcuni scritti dovettero essere letti "in segreto". Fino alla caduta dell'Unione Sovietica i ricordi dell'esilio e la lettera di Čechov a Lunačarskij, in cui l'attore criticava con freddezza e onestà le umilianti condizioni del mondo del teatro in Unione Sovietica e chiedeva che gli fosse concesso uno spazio libero dai vincoli imposti in precedenza, non poterono essere resi pubblici. A ciò si sarebbe posto rimedio soltanto nella seconda edizione delle opere complete di Čechov, quella del 1995.

Segue un capitolo di Héléne Henry, intitolato *La voie d'un acteur (Mikhaïl Tchekhov autobiographe)*, che concentra la propria attenzione su *Put' aktjora*¹⁴, ossia *Il sentiero dell'attore*, pubblicato per la prima volta nel 1928, mai tradotto in italiano, e su altri testi autobiografici di Michail Čechov. Il primo abbracciava la vicenda di un attore e di un uomo di teatro di soli trentasette anni, allora celebre e ancora animato da grandi speranze. La seconda autobiografia *Vita e incontri*¹⁵ sarebbe stata scritta e pubblicata negli Stati Uniti nel 1942-1943, in concomitanza con la chiusura del teatro di Ridgefield, nel Connecticut. Fu allora che l'esule si trovò costretto a trasferirsi a Hollywood per guadagnarsi da vivere come attore di cinema e soprattutto come *coach*. La costellazione dei testi čechoviani testimonia un lavoro di annotazione e di riflessione durato una vita; i fondi Čechov trasferiti presso l'Archivio di Stato di Arte e Letteratura (RGALI) dopo la morte dell'attore nel 1955 rivelano l'intento di realizzare un vasto progetto inedito composto di numerose *Nuove biografie* dedicate allo zio Anton Pavlovič Čechov, a Stanislavskij, a Nemirovič-Dančenko. Si tratta purtroppo di testi frammentari, incompleti. Oltre alle numerose conferenze tenute in inglese negli Stati Uniti, l'autrice del saggio ricorda l'importanza della sua eredità epistolare e del suo contrappunto grafico, fatto di innumerevoli disegni, caricature a autoritratti; in *Literaturnoe nasledie* si ritrova tutto ciò. Henry si concentra sulla pubblicazione di *Put' aktjora*, uscito quando, con Stanislavskij e Mejerchol'd, Michail Čechov era una delle più eminenti personalità del teatro russo. Nonostante gli attacchi alle sue interpretazioni dei ruoli del Senatore Ableukov, di Amleto e di Muromskij e le sue frequentazioni dei circoli antroposofici e di Andrej Belyj, che lo portarono ad arrendersi ed emigrare, la maggior parte degli attori gli rimase fedele e alcune autorità, Lunačarskij *in primis*, continuarono a sostenerlo.

Il sentiero dell'attore inizia rispettando la linearità cronologica e in seguito evolve in una costruzione per scene, come quelle della morte di Vachtangov e della madre. Nel racconto della vita psichica dell'attore a partire dall'infanzia, le figure genitoriali hanno un ruolo

¹³ Marija Knebel', *L'Analyse-Action*, adaptation et introduction d'Anatoli Vassiliev, pref. de Adolf Shapiro, trad. de Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov, Stephane Poliakov, Actes Sud-Papiers, Arles 2006.

¹⁴ Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, Routledge, London and New York, 2005.

¹⁵ Michail Čechov, *Žizn' i vstreči*, «Novyj Jurnal'», t. VII-VIII-IX, New York 1944 e t. X-XI, New York 1945.

determinante; al centro c'è il giovane Miša, la cui anima sdoppiata trova conciliazione soltanto nel lavoro attoriale. Segue il racconto di un periodo di crisi, in cui il teatro è vissuto come una menzogna, cui segue un equilibrio ottenuto soltanto in seguito a un lungo lavoro su di sé di cui l'autobiografia è il resoconto. La guarigione e l'esorcismo, per Čechov, si avverano con il teatro e al suo interno, la guarigione non è riferita a una dottrina, a un sistema o ai maestri, ma a una presa di coscienza interiore, all'approfondimento della relazione con il proprio sé. Malato soprattutto a causa del padre, Čechov guarirà grazie al teatro, al lavoro svolto all'interno del proprio studio e al rapporto con alcuni compagni come Suleržitskij e Vachtangov; guarire se stesso e il teatro erano per lui una cosa sola; l'autobiografia di Čechov è una meditazione sul rapporto tra arte e vita.

Al testo allusivo del 1928 seguirà, nel 1944, un'autobiografia che non è più tale, si tratta di memorie, non più di una scrittura esorcizzante, quella che già una volta aveva permesso di riappropriarsi di sé e che aveva restituito l'attore alla propria arte.

Il sesto saggio è dedicato a un aspetto singolare dell'arte di Čechov, si intitola *Dessin, couleur, figure: la psychologie de l'image de M. Tchekhov*. Stéphane Poliakov, iniziando da una serie di attente considerazioni sulla *mimesis* teatrale come qualcosa che oscilla tra il contenuto temporale propriamente drammatico in cui si svolge l'azione e la rappresentazione spaziale, che chiamiamo immagine o figura, si interroga sul rapporto tra la parte invisibile dell'azione e la traccia visibile dell'immagine. Circoscrivere i tratti figurativi di Čechov, individuati nei suoi scritti e nei suoi disegni, significa, secondo Poliakov, tentare di definire le particolarità di quella che propone di chiamare «psicologia plastica dell'attore čechoviano» e riproporre in modo diverso l'inevitabile questione del rapporto con Stanislavskij.

Poliakov delinea il romanzo familiare: uno dei fratelli del padre di Čechov era pittore, cosa che fa pensare a una immersione nella figurazione realistica, ma nel nipote l'universo plastico era presente sotto forma di disegno umoristico, iscritto nella vena satirica che era un tratto di famiglia. I disegni di Čechov ricordano il gusto della stampa satirica del XIX secolo, sono disegni che rinviano al teatro, alla giocosità parodica praticata da Čechov anche all'interno della famiglia. L'espressione grafica è stata una costante della sua vita, gli appunti, le lettere, i quaderni sono pieni di disegni poi riprodotti nella prima edizione russa delle sue opere. Predominano i ritratti e le caricature, si passa dal grottesco alla rappresentazione psicologica dei personaggi. C'è anche il disegno che ha una funzione genetica per il ruolo, l'esempio migliore è *Dnevnik o Kichote, Il diario di Don Chisciotte*,¹⁶ dove si trova la traccia quotidiana dei diversi tentativi nella ricerca dell'immagine del personaggio. Di questo spettacolo Čechov era attore e regista. Poliakov procede con una attenta e interessante analisi della preparazione, poi passa a descrivere lo stretto rapporto di Čechov con Mstislav Dobužinskij, collaboratore di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko che Čechov ritrovò in Lituania.

Poliakov torna sul rapporto con Stanislavskij e, a partire dall'indicazione data da Čechov nel 1946 in *Vita e incontri*, riprende la questione delle divergenze dell'attore dal maestro. Stanislavskij attribuiva un ruolo centrale ai ricordi personali dell'attore, alla memoria emotiva, mentre il simbolismo o il misticismo di Čechov lo portavano a concepire l'arte teatrale come un possibile accesso a ciò che si trova al di là, per lui la personalità dell'attore era secondaria o addirittura un freno; la facoltà principale dell'attore è l'immaginazione creativa, la fantasia. Il capitolo si chiude sulla nozione di atmosfera, presente in molti testi čechoviani; Poliakov sottolinea come tra allievo e maestro vi fosse un contrasto artistico che

¹⁶ Michail Čechov, *Literaturnoe nasledie*, t. II, Iskusstvo, Moskva 1986, pp. 103-118.

s'incarnava in due concezioni figurative e plastiche dell'immagine, in due registri della visione.

Segue un capitolo dal titolo *Evgueni Vakhtangov et Michail Tchekhov. Le jeu aux limites ou l'épreuve de la transcendance au théâtre*. Vladislav Ivanov propone di considerare il triangolo di spettacoli *Erik XIV* di Strindberg al Primo Studio, il *Dibbuk* di An-Ski con regia di Vachtangov e l'*Amleto* del Secondo Teatro d'Arte con la regia di Valentin Smyšljaev, Vladimir Tatarinov e Aleksandr Čeban e la direzione artistica di Čechov, partendo dalla vocazione apocalittica russa e ebraica e dal catastrofismo dei primi anni Venti. Alla fine degli anni Dieci, quando un critico scriveva che la mortalità della carne di Vachtangov era trascesa dalla potenza della sua creatività¹⁷ Čechov soffriva di una depressione che lo portò a lasciare il teatro. Vachtangov aveva scelto la pièce espressionista di Strindberg, fece della corte un regno dei morti in chiave grottesca e stilizzata. Segue una puntuale e preziosa descrizione dello spettacolo. Non vi era alcun sistema psicologico di allusione o di non detto, alcun secondo o terzo piano, scrive Ivanov, e cita un critico, il quale scrisse che per Michail Čechov il ruolo di Erik fu una tappa nel grande duello dell'uomo con ciò che è umano, troppo umano, quando la sua arte prefigurava un'alternativa alla recitazione tradizionale, all'arte del riflesso. Anche nel *Dibbuk*, andato in scena al Teatro Habima nel 1922, la funzione dell'arte non era quella di rappresentare la realtà, ma di comunicare il divenire universale, il rituale si realizzava come una finestra aperta su un'altra dimensione. Ivanov ricorda che per il *Dibbuk* Markov parlò di un superamento del tragico,¹⁸ nello spettacolo erano annullati i contrari, era creativo anche nell'atto della decostruzione, si negava il mondo visibile in nome del suo divenire, e sottolinea che il grottesco di Vachtangov sintetizzava le tendenze estetiche eterogenee degli anni Venti divenendo emblematico dell'*Art nouveau* del XX secolo. Il capitolo si chiude con una analisi dell'*Amleto* messo in scena al Secondo Teatro d'Arte nel 1924, nel quale Amleto e lo spettro del padre avevano la stessa importanza: la morte e l'illuminazione dell'Amleto čechoviano erano una catarsi poetica.

Il volume contiene anche un capitolo di Béatrice Picon-Vallin dal titolo *Michail Tchekhov e Vsevolod Meyerhold: une relation particulière*. L'autrice inizia dal racconto di uno spettacolo che non ha mai avuto luogo, un *Amleto* a lungo sognato da Mejerchol'd, che avrebbe voluto Michail Čechov nel ruolo di Amleto e Pablo Picasso come scenografo. Mejerchol'd ne parlò con Čechov nel 1930 e con Picasso durante alcuni dei suoi viaggi a Parigi. La situazione politica e la lontananza geografica non permisero mai di realizzarlo. La mancata realizzazione dell'*Amleto* sarà un non avvenimento così capitale da essere riportato, per volontà di Mejerchol'd, sulla sua lapide; in realtà, fucilato dal regime stalinista, le sue spoglie non poterono mai giacere sotto quella lapide, non furono mai ritrovate. I legami tra Čechov e Mejerchol'd, che non hanno mai condotto a collaborazioni vere e proprie, hanno profondamente segnato la loro vita artistica e la loro biografia. L'ammirazione era reciproca, entrambi erano alla ricerca di una recitazione grottesca, basata sui contrasti, sull'arte della composizione, sul movimento, il ritmo e il potere dell'immaginazione. Emigrando, Čechov ebbe la possibilità di salvarsi e di salvare qualcosa del suo immenso talento grazie alla pedagogia, Mejerchol'd perdette la vita e la sua preziosa eredità fu fortemente compromessa. Il saggio procede presentando la stretta connessione tra Čechov e Vachtangov e tra Vachtangov e Mejerchol'd. Picon-Vallin non può evitare di soffermarsi sul Chlestakov di Čechov nel *Revisore* del 1921, che affascinò enormemente Mejerchol'd; nella preparazione

¹⁷ Andrej Sobol', *Molodoy teatr. M. Čechov*, in «Teatr i muzyka», Moskva, 6, 13 febbraio 1923, p. 629, in MTMH, cit., p. 106.

¹⁸ P. Markov, *O teatre v 4 tomach*, t. III, Iskusstvo, Moskva 1976, p. 100, in MTMH, cit., p. 111.

degli attori all'interpretazione di *Le Cocu magnifique* Mejerchold indicava Čechov come un modello. Questo non gli impedì di criticare duramente l'interpretazione čechoviana di Amleto, considerata reazionaria, e poi di tornare a lodarlo per l'interpretazione di Muromskij in *L'Affare giudiziario* del 1927, in cui l'attore trasformava la commedia in una tragedia. A sua volta Čechov fu entusiasta del *Revisore* di Mejerchol'd e ammirò l'interpretazione di Erast Garin nel ruolo di Chlestakov, anche se non aveva niente a che fare con la sua.

Picon-Vallin ricorda anche che quel 1928 fu l'anno di una crisi violenta nell'ambiente della cultura teatrale sovietica, tre celebrità del teatro si trovavano all'estero e non tornarono in Unione Sovietica: Granovskij, il direttore del Teatro Ebraico di Mosca, decise di restare a Berlino e di abbandonare la direzione del teatro, Čechov si trasferì in Germania e Mejerchol'd trascorse un periodo in Francia. Mejerchol'd fu l'unico a tornare a Mosca; incontrò nuovamente Čechov nel 1930 a Berlino e cercò di persuaderlo a tornare, mentre l'attore cercava di convincerlo a restare nell'Ovest. Mejerchol'd chiedeva a Čechov di lavorare con la sua compagnia e accompagnarlo in una tournée americana.

Il capitolo seguente si intitola *L'art de Michail Tchekhov vu du public. Réflexions sur la réception au théâtre*. Maria Khalizeva si riferisce alla corrispondenza di Čechov; le lettere degli spettatori del periodo sovietico, nota l'autrice, hanno una particolare importanza per gli storici. La loro spontaneità permette di ritrovarvi ciò che non aveva alcuna speranza di passare sulla stampa ufficiale. Molte lettere mostrano il rifiuto della realtà sovietica da parte delle persone che scrivevano sollecitando risposte su questioni esistenziali, cercando una via d'uscita dal disordine che li circondava. Il capitolo si chiude con l'invito a utilizzare questo fondo documentale per elaborare una metodologia nell'ambito delle ricerche teatrali che includa l'analisi dello spettacolo, la sua eco sulla stampa e la sua ricezione.

Laurence Senelick si concentra su una delle grandi interpretazioni di Čechov. Il suo saggio si intitola *La vacuité existentielle du Khlestakov de Mikhaïl Tchekhov*. Delle prove di questo spettacolo si ricorda che il regista Stanislavskij le trasformò in un supplizio, non faceva che esortare Čechov a utilizzare la propria immaginazione e a respingere tutto ciò che gli sembrava banale. Il personaggio creato era il prodotto e la causa di una isteria collettiva. Chlestakov divenne l'incarnazione del grottesco e Čechov continuò a lavorare sul proprio Chlestakov fino alla fine della propria vita; il suo ultimo *Revisore* fu messo in scena nel 1946 a Hollywood, all'Actors' Lab, con Morris Carnovsky che interpretava il sindaco.

Christine Hamon-Siréjols si concentra su una questione molto importante, sul rapporto tra Michail Čechov e Andreij Belyj. Il titolo del saggio è *Michail Tchekhov et Andreï Biely. De la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Petersbourg*. Si tratta di uno studio del progetto artistico che vide Čechov e Andreij Belyj adattare e mettere in scena il grande romanzo di Belyj, *Pietroburgo*. Vicino al movimento teosofico a cui lo scrittore fu iniziato da Madame Blavatsky, Belyj divenne in seguito un discepolo dell'antroposofia di Steiner, che dal 1913 seguì per l'Europa, e fu il divulgatore dell'euritmia in Russia. Fino al 1922 la situazione politica non era avversa a questo movimento e Michail Čechov, in seguito alla crisi che lo aveva colpito tra il 1917 e il 1918 si interessò ai testi di Steiner, sedotto, come scrive Hamon-Siréjols, dall'idea goethiana che l'uomo sia «un microcosmo a immagine del macrocosmo e che la lingua sia il reperto di una unità primitiva».¹⁹ A questo proposito Hamon-Siréjols fa un importante riferimento alle memorie di Marija Knebel', rivelatrici del lavoro che l'attore

¹⁹ Christine Hamon-Siréjols, *Michail Tchekhov et Andreï Biely. De la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Petersbourg*, in MTMH, p. 160.

conduceva nel proprio studio fondato nel 1918, condividendo con gli allievi le proprie convinzioni sul pensiero antroposofico.

Uscito nei primi anni Venti, il romanzo di Belyj ebbe enorme successo, sia Mejerchol'd che Zavadskij invitarono l'autore a scriverne un adattamento per il teatro, ma Belyj decise di affidare il proprio testo a Michail Čechov. In Unione Sovietica gli adepti dell'antroposofia non si dichiaravano più apertamente, nel giugno del 1922 tutte le associazioni e i circoli furono vietati. L'appartenenza di Čechov alla corrente antroposofica era nota. La regia dello spettacolo fu affidata a Aleksandr Čeban, Vladimir Tatarinov e Serafima Birman, in realtà la maggior parte delle prove fu diretta da Čechov e si tennero nella famosa sala rotonda del suo appartamento sulla piazza dell'Arbat. Lo spettacolo fu accolto tiepidamente, l'adattamento oscillava tra la farsa e la tragedia, era incomprensibile per coloro che non conoscevano il romanzo, come avrebbe osservato Lunačarskij. Tutti i critici sottolinearono la straordinaria interpretazione di Čechov nel ruolo del senatore: la sua figura rigida con la testa stretta e calva, le orecchie sporgenti e l'andatura nervosa appariva come l'incarnazione dell'impero, era un personaggio grottesco, odioso, comico e toccante. Dopo una prima delusione, Belyj scrisse a Čechov per ringraziarlo della sua interpretazione e per la grande umanità dello spettacolo. Agli autori furono rimproverate la linea politica ritenuta ambigua e l'estetica simbolista. Dopo dodici repliche fu tolto dal repertorio. Nonostante la prudenza di cui dà prova nelle sue lettere o nell'organizzazione delle prove a porte chiuse, nota Hamon-Siréjols, i legami di Čechov con l'antroposofia erano già troppo evidenti per non inquietare il regime. Era sorvegliato e poco dopo la sua partenza per Berlino un'ondata di arresti travolse i discepoli russi di Steiner, che Čechov aveva fino allora protetto con la propria celebrità.

Marie-Christine Autant-Mathieu propone un capitolo dal titolo *Don Quichotte, le Roi Lear ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible*. L'autrice rammenta che Čechov, attore geniale, era ammirato da tutta Mosca, da Stanislavskij, da Mejerchol'd che lo vedeva come un modello di attore eccentrico e da Tairov, il cui credo estetico era così lontano dal suo, era famoso anche all'estero e ammirato da giganti della scena come Aleksander Moissi e Max Reinhardt. A soli vent'anni aveva interpretato *Zar Fedor Joannovič*, a trenta aveva creato l'incredibile Chlestakov e a trentatré era stato Amleto. Come è già emerso, l'incontro con Belyj e la conversione all'antroposofia furono determinanti. Quando il Primo Studio divenne un teatro indipendente, i ruoli che Čechov sognava di interpretare erano Don Chisciotte, Lear, l'Ebreo errante, Faust. Si tratta di ruoli in cui identificava il suo ideale di difesa dei valori contrari al materialismo nella Russia sovietica, rafforzati dall'esilio e dall'erranza come artista apolide per l'Europa e in America. Autant-Mathieu riassume la vicenda del suo *Don Chisciotte*: la pièce fu autorizzata nel 1925, vietata nel 1927 e ri-autorizzata nel 1928, nella primavera del 1928 ci furono però la scissione all'interno del Secondo Teatro d'Arte e la partenza di Čechov. L'attore scrisse a Lunačarskij lamentandosi dell'assurdità della vita teatrale sovietica politicizzata e invischiata nel realismo del quotidiano mentre secondo lui l'arte nasce dal mistero e l'artista compie qualcosa che supera il realismo. Nel 1926 Čechov scrisse un saggio sulla propria disputa con l'immagine di Don Chisciotte, personaggio che per lui era un'allucinazione, un'apparizione, come lo Spirito nell'*Amleto*; lo aveva scelto per incarnare e difendere le proprie idee. Čechov ha redatto un diario dall'inizio delle prove, ci sono alcune caricature. Generatore di un flusso di energia, Don Chisciotte smuoveva ciò che normalmente era assemblato, coerente e logico. Il lavoro proposto da Čechov non prevedeva la memorizzazione delle battute ma "invio di energia", il passaggio di alcuni palloni avrebbe preso il posto delle parole. L'attore non considerava Don Chisciotte come un ruolo ma come l'inizio di qualcosa di nuovo, un metodo basato sull'euritmia e l'antroposofia steineriane

verificate attraverso il filtro della pratica. Il progetto del *Don Chisciotte* rinacque a Parigi nel 1931, ma fallì per ragioni finanziarie, e nel 1937 si ripresentò a Dartington Hall come materiale di studio.

Čechov considerava Re Lear come una variante di Don Chisciotte, un personaggio archetipico che, grazie alle prove che deve superare, accede alla conoscenza superiore. Separato dall'Europa dalla guerra mondiale, decise di mettere in scena la *pièce* a Ridgefield, nel 1941 provò per alcune settimane, anche con l'aiuto del suo professore di inglese, ma si rese conto che ci sarebbe voluto troppo tempo, quindi cedette il ruolo di Lear a Ford Rainey. Anche Marilyn Monroe ricordava il Lear di Čechov: durante le sue lezioni con la giovane attrice Čechov si trasformava in Lear senza costume né trucco.

A questo punto Autant-Mathieu invita il lettore a riflettere sul fatto che tra il 1928 e il 1941 Čechov era passato da un sogno a un altro, da un lavoro di attore sui e con i personaggi a una riflessione globale da regista. Per Čechov il teatro era rivelatore di verità, agiva come un amico aiutando gli uomini a combattere per costruire la propria vita e a vedersi con lucidità. L'autrice non trascura di proporre l'idea di una vicinanza tra Čechov e Grotowski; per Čechov Don Chisciotte e Lear sono archetipi; prima che Grotowski affermasse di considerare il mito come «l'esperienza della verità umana comune», Čechov spiegava che certi racconti contribuiscono a risvegliare il senso della verità artistica.

Segue un capitolo dedicato all'esperienza di insegnamento in Lituania che ebbe luogo dopo l'emigrazione, *Les seize leçons de Tchekhov en Lituanie*. Arrivato a Kaunas nel 1932, Čechov voleva riformare il Teatro di Stato della città, si circondò di un gruppo di studenti e li iniziò all'insegnamento di Stanislavskij, da lui filtrato attraverso l'esperienza condotta al Secondo Teatro d'Arte. Il cuore dell'insegnamento portato a Kaunas da Čechov in modo intuitivo e complesso portava gli studenti al cuore del processo creativo. Faceva svolgere esercizi che diceva potessero suscitare una reazione interiore e sviluppare «l'agilità dell'anima». Le ricerche di Čechov si concentravano sulla potenza nascosta e sui suoi meccanismi di accumulazione e trasfigurazione nell'atto artistico. Il ritmo era centrale, per Čechov tutto accadeva attraverso il ritmo, non attraverso il significato letterale. Il metodo di Čechov sarebbe tornato in Lituania soltanto con Chruščëv, quando il realismo socialista perdette terreno e il Sistema di Stanislavskij cessò di monopolizzare l'arte teatrale; è importante sottolineare che tale ritorno fu dovuto a registi che avevano studiato con Marija Knebel'.

R. Andrew White si concentra su una questione importante e spesso fraintesa, il concetto di irradiazione, il saggio si intitola *La pratique du rayonnement selon Mikhaïl Tchekhov ou comment développer un savoir-faire*. All'inizio della propria carriera Čechov si confrontò con proposte non occidentali riguardanti il corpo umano e ciò che ha luogo nella relazione tra gli attori durante la performance. L'autore del saggio sottolinea che Čechov detestava l'etichetta di mistico che i bolscevichi gli avevano attribuito per distruggere la sua credibilità, per lui infatti non vi era niente di magico nel processo dell'irradiazione. Come lo yogin o l'attore orientale, accettava l'esistenza dell'energia e, come sottolineato da Marija Knebel', l'attore doveva sviluppare e allenare la propria competenza a irradiare questa energia.

Il saggio di Rose Whyman si intitola *L'Acteur comme machine émotionnelle* e parte dalla considerazione che rispetto agli esercizi di Stanislavskij, indiscutibile pioniere della formazione dell'attore, Mejerchol'd e Čechov svilupparono entrambi idee nuove, legando l'emozione al movimento e rifiutando l'importanza attribuita da Stanislavskij alla memoria emotiva per ritrovare la verità dell'emozione.

Čechov cercava qualcosa di più profondo di una verità dell'interpretazione basata sulla propria esperienza umana. Il sentimento del vero era convalidato dall'immaginazione e

Whyman ricorda il consiglio dato dall'ex allievo al maestro Stanislavskij a Berlino, di sostituire la memoria emotiva con l'immaginazione.

Franc Chamberlain è autore del capitolo *Michael Chekhov et la question de la créativité*. L'autore inizia dichiarando la propria stima nei confronti del maestro russo e afferma che nessun attore è riuscito a sviluppare una tecnica altrettanto direttamente utilizzabile. Chamberlain ricorda come Čechov abbia ripreso la critica di Craig agli attori sulla necessità di *imparare a creare*. L'attore russo insisteva sulla necessità per gli attori di diventare creativi e il saggio propone uno studio di questo aspetto centrale del suo lavoro come attore e poi, negli ultimi vent'anni della sua vita, come insegnante e regista.

La terza sezione del volume, *Parcours, errances*, si apre con un testo di Liisa Byckling, *Mikhaïl Tchekhov ou la synthèse du créateur (Prospero) et de l'interprète (Ariel)*, la cui prima pagina è illustrata da una fotografia di Čechov che danza con Beatrice Straight a Dartington Hall nel 1937. L'autrice propone una analisi finalizzata a mostrare la continuità del lavoro e la logica che sottende le idee di Čechov e le sue attività ricorrendo ad Ariel e Prospero, i due personaggi della *Tempesta* shakespeariana. Il suo lavoro si basa sulle memorie dell'attore Morris Carnovsky, che ha recitato con Čechov ne *Il revisore* andato in scena a Los Angeles nel 1946. La Byckling parte dall'assunto che Prospero sia l'arte e Ariel l'artista. Attore tragicomico, Čechov riuniva leggerezza e humor come Ariel, era una figura eterea, a volte faceva pensare a Puck, alle sue canzoni, alla sua buffoneria. Byckling ci fa anche riflettere sul fatto che Stanislavskij e Čechov appartenessero a due generazioni diverse, il primo a quella dei padri del teatro realista russo mentre il secondo incarnava lo spirito della cultura russa alla svolta del secolo, appassionato di poesia simbolista e promotore di un teatro antinaturalista. Si è già detto del suo rapporto con l'antroposofia e qui l'autrice fa notare come gli insegnamenti di Steiner avessero fornito a Čechov nuovi impulsi che gli permisero di affinare la dimensione non verbale della recitazione e di sviluppare l'armonia del corpo. L'attore dichiarava di essere arrivato ai quattro angoli dell'Europa per consegnare agli attori la chiave della magia teatrale. Ricostruendo la vicenda dell'esilio, la Byckling si sofferma sul periodo americano e sottolinea come il maestro russo avesse il dono di rivelare una potenza creativa inattesa nei suoi allievi e la capacità di risvegliare in loro forze sopite. Intraprendendo un'analisi dei libri di Čechov/Prospero e citando i ricordi di un allievo di Čechov a Riga, il saggio spiega che il metodo dell'attore russo era una sintesi complessa derivata dal contesto culturale russo nel suo insieme, della tecnica teatrale del Teatro d'Arte e dello spiritualismo čechoviano. Il sapere di prima mano che Čechov ha trasmesso ai suoi allievi oltre oceano avrebbe infatti permesso anche di colmare alcune lacune nella conoscenza della scuola teatrale russa negli Stati Uniti.

Marielle Silhouette intitola il proprio saggio *Un russe à Berlin: Mikhaïl Tchekhov, comédien chez Max Reinhardt (1928-1930)*. Il saggio si concentra su una particolare fase della vita di Čechov e ricorda che quando l'attore arrivò a Berlino, a Mosca Max Reinhardt era considerato il più grande regista tedesco e che i molti teatri della città tedesca e i grandi registi e drammaturghi come Piscator e Brecht avevano determinato la scelta della città tedesca come prima meta dell'esilio. A Berlino viveva anche la prima moglie di Čechov, Olga Čechova, diventata una nota attrice di cinema e teatro. La barriera linguistica rappresentò per Čechov un ostacolo e un apprendimento difficile, richiedendo prove supplementari, ma fu anche uno stimolo alla riflessione sulla sua arte di attore e per la definizione di due livelli di coscienza. Tra il 1928 e il 1930 Čechov trovò a Berlino una società fragile, segnata da una crisi economica acuita dal crollo della borsa del 1929 e una forte radicalizzazione della vita politica. Alle elezioni legislative del settembre 1930 il partito nazionalsocialista divenne il

secondo partito tedesco. I teatri risentivano di questa crisi economica e politica e della concorrenza dei varietà, del cinema e dei divertimenti più corrivi. Čechov dovette confrontarsi con le dure leggi del capitalismo in un clima di crisi senza precedenti. Berlino fu il luogo in cui per la prima volta dovette confrontarsi con la questione dell'artista e dell'arte nella società capitalistica. L'autrice del saggio si sofferma sulla descrizione del contesto in cui Čechov si trovò a Berlino e ricorda che era arrivato con il desiderio di interpretare Amleto, come era già accaduto con Aleksander Moissi nel 1925 al Teatro d'Arte. Purtroppo l'impresario berlinese di Čechov gli propose l'interpretazione di un clown da varietà o da cabaret. La scoperta del sistema capitalista e la pressione economica dell'industria del divertimento portarono alla cancellazione del suo progetto di fare Amleto. L'analisi del periodo e delle condizioni in cui lo stesso Reinhardt si trovava a operare è molto dettagliata; Čechov dovette accettare di interpretare Skid nella pièce *Artisti* di Watters e Opkins e le quarantaquattro repliche gli valsero un successo notevole.

Silhouette chiude il saggio ricordando al lettore lo spettacolo *La dodicesima notte*, realizzato da Čechov come regista con la compagnia del Teatro Habima, che nel 1930 si trovava a Berlino. Lo spettacolo in russo e in ebraico fu un successo, non l'unico paradosso dei suoi anni di esilio a Berlino, dove avrebbe conosciuto anche altri grandi artisti, che il nazismo avrebbe presto cercato di mettere a tacere.

Gerard Abensour è l'autore del saggio "*Le château s'éveille*" à Paris: un drame initiatique trahi par ses concepteurs. A Parigi lo spettacolo fu accolto duramente dalla critica e dai compatrioti, restò in cartellone soltanto per dieci giorni e dopo questa delusione Čechov accettò la proposta che arrivava dal Teatro Nazionale di Riga. Čechov era andato a Parigi tre anni dopo avere lasciato Mosca, invitato da Georgette Boner, l'ereditiera svizzera il cui aiuto gli permise di creare uno studio con il quale diffondere il proprio metodo di formazione. Con *Il risveglio del castello* avrebbe realizzato uno spettacolo che si sarebbe iscritto nella linea dell'Illuminismo, della massoneria e dell'antroposofia. Si trattava di un dramma iniziatico basato su astrazioni che rappresentavano il Bene e il Male. Segue un'articolata descrizione dello spettacolo i cui artefici furono Čechov e Georgette Boner. A Parigi Čechov ebbe finalmente la possibilità di dirigere un teatro senza pressioni esterne. I ruoli principali in questo spettacolo erano interpretati da Čechov e da attori provenienti dagli studi moscoviti. Il Théâtre de l'Avenue, vicino agli Champs-Élysées, era però un teatro senz'anima per compagnie di passaggio, troppo grande per lo spettacolo intimista di Čechov; i tecnici del teatro non erano all'altezza della situazione e le critiche più dure mosse allo spettacolo erano dovute al fatto che l'azione avesse luogo quasi sempre nell'oscurità, inoltre il giorno della prima l'orchestra, alla cui musica Čechov aveva attribuito un ruolo centrale, non suonò. Abensour scrive che Čechov aveva confidato troppo nella propria aura di attore e nell'ispirazione esoterica dell'antroposofia e che il tentativo non fu all'altezza delle sue ambizioni. Il racconto dalla vocazione universale soffriva di una contraddizione interna, era una dimostrazione dal carattere didattico che voleva avvicinare il pubblico a una visione del mondo spiritualista e universalista. C'era da un lato la progressione razionale di un'azione che conduce alla vittoria del Bene sul Male e dall'altro il ricorso alla seduzione dei sensi mirata a sospendere la credenza nel razionale e nel verosimile. Questa sconfitta avrebbe pesato molto sulla carriera teatrale di Čechov, che decise di concentrarsi sul lavoro d'attore e sulla trasmissione alle giovani generazioni.

Il saggio di Ina Pukelte ci riporta all'esperienza di Čechov nell'est Europa, in Lituania, uno dei periodi meno noti dell'attività teatrale da esule. Il saggio *Tchekhov et Žilinskas dans le contexte nationaliste de la Lituanie des années trente* si apre con una presentazione delle condizioni in

cui nel 1932 l'attore russo esule arrivò al Teatro drammatico di Kaunas. Il terreno era stato preparato da due figure chiave, da Balys Sruoga, tra i principali critici teatrali del teatro lituano, che aveva studiato anche a Mosca, e da Andrius Oleka-Žilinskas, che aveva fatto parte del Primo Studio del Teatro d'Arte ed era poi entrato nella compagnia del Secondo Teatro d'Arte di Mosca, che dal 1929 si trovava a Kaunas, dove lavorava come attore e regista. Anche in Lituania, paese che aveva recuperato la propria indipendenza negli anni Venti, era spesso necessario ricorrere alla carta della cultura nazionale, e Čechov cercò di muoversi il più diplomaticamente possibile. Nel *Diluvio* interpretava Frazer in russo mentre i suoi colleghi recitavano in lituano: la forza della sua interpretazione lo fece accettare, ma i nazionalisti vedevano sempre meno di buon occhio il fatto che un attore russo lavorasse a Kaunas. L'ostilità sarebbe emersa dopo *l'Amleto*, apprezzato da Žilinskas e dagli estimatori dell'arte di Čechov, mentre i giornalisti cominciarono a muovergli le accuse più insensate, perfino di avere sottratto del denaro per uno spettacolo fallito. L'attore non si fece scoraggiare e mise in scena *La dodicesima notte* nel 1933. Qui Čechov insisteva sulla dimensione comica, esigendo dagli attori l'espressione del carattere grottesco dei vari personaggi, in contrasto con la loro abitudine a una recitazione realistica, alla declamazione e a una gestualità patetica. Il problema di mettere in scena commedie a Kaunas si ripresentò quando Čechov diresse *Il revisore*. Di nuovo emerse la difficoltà di far passare gli attori da una recitazione realistica al grottesco, e alcune critiche furono dovute alla scelta della versione russa. La stampa lituana organizzò una campagna denigratoria contro Čechov e nel 1934 l'attore lasciò definitivamente le province baltiche. Anche Žilinskas lasciò la Lituania e si trasferì a New York, dove creò la propria scuola di arte drammatica.

Nel suo *Mikhail Tchekhov a Riga (1932-1934)* Silvija Radzobe si concentra sulla permanenza di Čechov nella città lettone. Come per il capitolo precedente, le informazioni dettagliate sull'attività dell'attore sono assai preziose, questo genere di ricostruzioni mancava nei testi a disposizione degli studiosi. Persino *Vita e incontri* presenta alcune lacune su questo periodo. Dal 1932 al 1934 Čechov fu al centro della vita teatrale lettone. L'attore arrivò a Riga, al Teatro Nazionale, in un momento di forte crisi economica, la stessa che in quegli anni toccò tutto il mondo occidentale; in questo contesto Čechov fu invitato con un repertorio di tragedie, *Amleto*, *Erik XIV*, *La morte di Ivan il Terribile* e *Il villaggio Stepančikovo* di Dostoevskij. Nonostante la difficile situazione sociale, a Riga Čechov fu ricevuto come un profeta, poiché la sua attività ridava dignità alla vita scenica proprio perché evitava il repertorio abituale e il modo di recitare degli attori locali. Gli spettacoli di Čechov riempivano le sale e la stampa parlava dei suoi spettacoli in modo molto positivo. L'autrice però sostiene che dalle recensioni emerge anche la minore abilità di Čechov come regista rispetto alle sue eccezionali doti di attore e sostiene che tali descrizioni degli spettacoli permettono di individuare nei suoi lavori un'estetica espressionista. L'incompatibilità dei personaggi (*Amleto*, *Erik XIV* e *Ivan il Terribile*) con il mondo, il loro senso di estraneità, la loro rivolta, secondo Radzobe, caratterizzò gli spettacoli di Čechov al Teatro Nazionale. L'estraneità era espressa per mezzo della lingua, Čechov recitava in russo, gli altri in lettone; nello stile, Čechov ricorreva a un grottesco tragico, gli altri a un realismo pittoresco.

Nel maggio 1934 un articolo anonimo spinse Čechov a lasciare il paese. Gli autori volevano sbarazzarsi di un concorrente nel lavoro pedagogico con i giovani attori; Čechov era descritto come pericoloso per la gioventù teatrale, lui e il suo stretto collaboratore Viktor Gromov erano definiti russi, stranieri, in un paese il cui governo autoritario incoraggiava il nazionalismo anche in campo artistico.

Katarzyna Osińska e Zbigniew Osiński sono gli autori di *Diffusion différée de la méthode de Tchekhov en Pologne*. Čechov arrivò in Polonia nell'aprile del 1933 per una tournée durante la quale presentò alcuni adattamenti scenici dei testi dello zio Anton Pavlovič. È una tournée dimenticata, di cui non si è conservato alcun cartellone né il programma degli spettacoli. I comunicati stampa e le critiche indicano però che gli spettacoli si tennero soprattutto a Varsavia, fatta eccezione per due serate a Łódź. Čechov dimostra di non avere dimenticato questa tournée nella prefazione russa a *O technike aktjora (La tecnica dell'attore)*²⁰. Gli autori citano alcuni articoli usciti in questa occasione, i cui autori rivelano di conoscere l'autobiografia di Čechov pubblicata a Leningrado nel 1928, *Put' aktjora*, la sua vicenda artistica in Russia e di ammirare il suo talento di attore metamorfico. Gli Osiński sottopongono al lettore lunghe citazioni di una intervista rilasciata dall'attore, apparsa su una rivista ebraica in lingua polacca, nella quale gli fu chiesto della sua esperienza berlinese con l'Habima e del suo lavoro sulla lingua ebraica.

Inoltre gli autori propongono una riflessione sulla ricezione del metodo di Čechov in Polonia nel dopoguerra; negli anni Sessanta e Settanta le informazioni su Čechov giunsero nel paese attraverso Leonidas Ossetyński, attore e regista americano di origine polacca che aveva conosciuto Čechov a Hollywood. Gli autori ricordano al lettore che in occasione di una delle lezioni che tenne a Parigi tra il 1997 e il 1998, Grotowski dichiarò di avere alcune informazioni su Čechov non presenti nei libri ma ottenute per mezzo di alcune conversazioni con allievi e collaboratori dell'attore russo. Non esistono però prove del fatto che Grotowski si sia interessato in modo approfondito a Čechov. Individuano un nesso tra Čechov e Grotowski in una comune visione dell'arte come missione e come possibilità di sviluppo interiore e conoscenza di sé, nella ricerca di un metodo, di regole che governino l'arte dell'attore e nella comune volontà di vincere l'opposizione tra ciò che nell'attore è psichico e ciò che è corporeo. Gli Osiński non possono fare a meno di ricordare però che per Čechov l'obiettivo delle ricerche era il teatro, mentre Grotowski era concentrato sull'«Arte come veicolo». La tournée di Čechov in Polonia è stata rimossa, il suo lavoro come attore non vi ha creato una leggenda come altrove, i suoi scritti sono stati pubblicati dopo quelli di Grotowski e Kantor, ma sull'attualità del suo insegnamento e della sua ricerca, secondo i due, non vi è alcun dubbio.

Il capitolo di Yana Meerzon *De l'utopia à la communitas. Les expériences de Michael Chekhov et les exilés de Dartington Hall* si concentra sull'esperienza anglosassone dell'esule. La comunità di Dartington Hall, fondata nel 1925 da Leonard e Dorothy Elmhirst voleva creare una società rurale britannica ispirata a Thomas More e alle esperienze educative di inizio secolo. Tra gli artisti residenti a Dartington Hall, ci ricorda Meerzon, c'erano Kurt Joos, Čechov e Rudolf Laban, vi tenevano corsi sulle belle arti, sulla voce e il movimento destinate a un pubblico di danzatori, attori, musicisti e ceramisti. Il Chekhov Theatre Studio divenne un paradigma della comunità educativa, ma l'autrice del saggio vuole far riflettere sul fatto che il gruppo dello studio di Čechov, istituito per portare a una esperienza culturale di educazione del grande pubblico, si fosse trasformato in un'isola protetta, in un luogo in cui alcuni privilegiati artisti-rifugiati facevano speciali esperienze artistiche. L'autrice riconosce il valore e l'utilità dei vantaggi offerti dagli Elmhirst a Čechov, la sicurezza e la serenità di cui beneficiò furono inestimabili. I tre anni che Čechov trascorse nella campagna inglese furono l'occasione per ricapitolare e rivalutare le proprie convinzioni, ordinare e formulare i metodi

²⁰ Michail Čechov, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio. Lezioni ed esercizi del grande allievo di Stanislavskij*, a c. di Mala Powers, trad. di Roberto Cruciani, Dino Audino Editore, Roma 2006.

di educazione e sperimentarli. L'autrice del saggio si interroga su quale possa essere stata per i giovani attori l'utilità dell'attaccamento emotivo, spirituale e fisico che l'insegnante esigeva dagli studenti nei confronti dell'arte teatrale, e del periodo di studio che imponeva loro senza alcun contatto reale con il pubblico dei non iniziati e con i critici una volta lasciata Dartington Hall, quando il loro maestro attraversò l'oceano per trasferirsi negli Stati Uniti.

Negli anni Trenta la comunità di Dartington Hall divenne un asilo politico per numerosi artisti europei, la comunità era malvista dall'esterno e per il Chekhov Theatre Studio la mancanza di un contatto libero e regolare con il pubblico fu un presagio del futuro oscuro del gruppo. L'autrice chiarisce infatti che le difficoltà degli allievi a svilupparsi professionalmente al di fuori della scuola dimostra come una impresa idealista di utopia sociale, artistica e educativa si fosse trasformata nel contrario di ciò che voleva essere.

Meerzon ricorda anche che quando Beatrice Straight, la figlia di Dorothy Elmhirst, andò alla ricerca di un professore di teatro in grado di dirigere lo studio di arte drammatica britannico e incontrò Čechov, che si trovava a New York per una tournée con un gruppo di attori emigrati del Teatro d'Arte di Mosca, l'attore russo stava per accettare l'invito ricevuto dal Group Theatre a lavorare con loro in America.

A Dartington Hall, sostiene la Meerzon, l'imposizione da parte di Čechov di una atmosfera comunitaria, di una posizione isolata, di obiettivi idealistici tradirono la sua sensibilità di esiliato e tutto ciò contribuì a rinforzare la sua marginalità artistica. A questo punto al lettore è proposto un lungo paragrafo di confronto tra la scuola di cui aveva fatto parte lo stesso Čechov in Russia, il Primo Studio del Teatro d'Arte e la sua scuola a Dartington Hall. L'attore formato secondo il metodo di Čechov doveva essere regista, scenografo e drammaturgo, l'esperienza allo Studio doveva migliorare l'individualità di ogni partecipante per farne un essere umano armonioso e un cittadino responsabile e infine condurre gli allievi a considerare lo spettacolo come una sinfonia, una composizione musicale.

Come luogo di educazione d'avanguardia Dartington Hall fu tra i più ricchi e invidiati d'Inghilterra, ma negli studenti fu coltivata una dipendenza dal luogo e un sentimento di insicurezza e ripugnanza nei confronti del mondo esterno. Quando Čechov trasferì il Chekhov Theatre Studio a Ridgefield, per i suoi allievi fu il momento di affrontare il mondo della concorrenza commerciale e artistica e gestire gli effetti della loro formazione. Čechov si sarebbe reso conto dei rischi insiti nel presentare il proprio gruppo al pubblico di Broadway ma, deciso a portare a termine il lavoro iniziato in Inghilterra, rifiutò di adeguarsi ai metodi di esecuzione artistica tipici di Broadway e alla prima presentazione dei *Demoni*, il 25 ottobre 1939 al Lyceum Theatre, i suoi timori si realizzarono. Lo spettacolo rivelò le falle del lavoro collettivo degli allievi e del lavoro drammaturgico di George Shdanoff, della pedagogia e dei metodi di Čechov. Broadway trovò la *pièce* pesante e troppo russa, mentre i critici disapprovarono le scelte registiche di Čechov e Shdanoff. L'autrice cita anche alcune critiche positive riguardanti l'azione e la dizione degli attori dei Chekhov Players. La stagione successiva i membri della compagnia di Čechov incontrarono finalmente un grande successo con *La dodicesima notte* e *Il grillo del focolare*. Nonostante questo successo, dopo i *Demoni* Čechov rinunciò all'idea di un proprio teatro. Non era tempo per un teatro-laboratorio, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale il teatro europeo e americano non era in grado di accettare nuove sperimentazioni.

L'ultima sezione del volume si intitola *L'écran et ses mirages*, si apre con un saggio di Valérie Pozner, *Tchekhov en gros plan. Le garçon de restaurant et la question du jeu cinématographique*. È impossibile trattare della presenza di Čechov nel cinema prima della sua emigrazione a causa delle lacune di documentazione, ma è possibile vedere l'ultimo film

cui ha partecipato, *L'uomo del ristorante* (*Čelovek iz restorana*) di Jakov Protazanov del 1927, uscito nelle sale russe poco dopo la sua fuoriuscita. Pozner definisce i film sovietici a cui l'attore aveva preso parte ripetizioni degli spettacoli del Teatro d'Arte e ripercorre le ragioni per cui Čechov avrebbe accettato di lavorare nel modo del cinema, per il quale, soprattutto in quegli anni, non nutriva alcun interesse. L'autore del film *L'uomo del ristorante*, il più noto dello studio Mejarbrom, era vicino al Teatro d'Arte e aveva convinto gli attori della compagnia a recitare. Pozner ricorda il caso di Igor Il'inskij, l'attore del Teatro di Mejerchol'd che collaborò con la Mejarbrom per film come *Aelita* e *Il processo da tre milioni*. Il protagonista della sceneggiatura del film di Protazanov, tratta da un racconto di Ivan Chmel'ov, ricorda gli anziani interpretati da Čechov, il Caleb del *Grillo del focolare* ma soprattutto Muromskij dell'*Affare giudiziario*. Il racconto non era adatto al cinema, il monologo di cui è composto non ha continuità narrativa e manca di una vera e propria storia. Il saggio ricostruisce la storia della sceneggiatura, rifiutata dal Comitato principale per il repertorio che impose modifiche soprattutto in merito all'evocazione del movimento rivoluzionario. Secondo la Pozner, a vederlo oggi il film non risulta molto riuscito, le tensioni tra melodramma, satira sociale e film d'avventura non si risolvono e si passa da un genere all'altro senza soluzione di continuità. Il personaggio di Čechov è un servitore rispettoso delle gerarchie sociali, degli usi della professione che esercita meticolosamente, alternando ossequiosità e timore. Le scene migliori sono quelle in cui i suoi gesti sono tremolanti, quando si abbottona e sbottona meccanicamente la giacca, ruota gli occhi, sbalordito della propria goffaggine, mostrando la capacità alternare espressioni opposte. Senza disporre di sequenze lunghe, l'attore vi sviluppa un interessante lavoro con gli oggetti, soprattutto con l'asciugamano bianco poggiato al braccio. Le scene nell'appartamento sono più deboli. Per quanto riguarda la ricezione del film, presentato alla prima in pompa magna, la stampa fu divisa e la maggior parte delle recensioni si concentrarono sull'interpretazione di Čechov, i critici erano divisi tra quelli convinti che l'attore del Secondo Teatro d'Arte non possedesse la tecnica necessaria per la recitazione cinematografica e alcuni che osservarono come il film permettesse di guardare al lavoro dell'artista, ai suoi gesti e alla sua mimica come attraverso una lente d'ingrandimento. Il film è muto, per alcuni l'impossibilità di ascoltare le inflessioni vocali di Čechov riduce molto la sua interpretazione, per altri la gestualità, il lavoro con gli oggetti, la mimica e la diversità dei suoi sguardi rimpiazzavano vantaggiosamente la voce. L'autrice riconosce che in certi momenti l'attore riesce a rendere il personaggio toccante e buffo, intrecciando umanità e humor e trascendendo la trama melodrammatica. L'analisi del film e delle critiche è dettagliata e interessante.

Oksana Bulgakova è l'autrice di *Mikhaïl Tchekhov dans le cinéma allemand: le charisme relève-t-il du particularisme?*, dedicato a una fase del lavoro attoriale di Čechov poco nota anche tra gli studiosi. Dopo alcune riflessioni sull'utilità e sul valore del documento filmico per studiare un attore che ha primeggiato in teatro, l'autrice osserva che le interpretazioni cinematografiche di Čechov lasciano in chi guarda un vuoto inesplicabile. Questo secondo Bulgakova spiegherebbe in parte la scomparsa sullo schermo del carisma e di quell'aura che era così evidente sulla scena.

L'autrice ricorda anche che diversi grandi attori di teatro, figure carismatiche nel loro paese, non ottenevano questo riconoscimento all'estero. Si tratterebbe secondo lei di un carisma che appare come particolarismo legato a una certa tradizione nazionale, che cessa di essere "visibile" in un altro contesto culturale. Nel caso di Čechov, i suoi allievi diretti e i colleghi di Germania, Austria, Francia, Lettonia, Inghilterra e Stati Uniti hanno testimoniato del suo grande potere di seduzione, dunque nel suo caso il problema non è stato il passaggio a un

altro contesto culturale, ma il cambiamento nel modo di esprimersi, l'emigrazione dal teatro al cinema. Gli aspetti attoriali di questa seconda emigrazione sono facilmente visibili studiando le sue interpretazioni nel cinema tedesco, poco note e studiate. I film in cui lavorò furono *Idiota per amore*, *Il fantasma della felicità*, entrambi del 1929, e *Troika*, del 1930. Anche in questo caso, Bulgakowa sottolinea come nel cinema muto l'espressività corporale dell'attore fosse privata del potente strumento della voce e che quando la sua recitazione è inserita nella cornice del film, che non ha niente a che vedere con lo spazio scenico, l'attore non riesce a trovare il tempo-ritmo dei propri ruoli; e il mancato riconoscimento da parte del pubblico era dovuto al fatto che le attese degli spettatori tedeschi erano diverse da quelle dei critici e degli spettatori russi. I biografi di Čechov trascurano le sue interpretazioni nel cinema tedesco perché i film sono inaccessibili e lo stesso Čechov vi attribuiva poca importanza.

Come già detto, in Germania Čechov sperava di interpretare Amleto e Lear per misurarsi con Alexander Moissi, ma dovette accontentarsi di interpretare diversi clown. *Idiota per amore* era prodotto dall'ex moglie Olga e dopo le riprese scoppiò anche uno scandalo finanziario che coinvolgeva la donna e i direttori della produzione. L'analisi del ruolo di Čechov, che interpretava un uomo anziano follemente innamorato della bella parigina che decide di lasciarlo, è descritto come vicino a Caleb, a Chlestakov quando è ubriaco, a Malvolio per il suo amore romantico, eccentrico e stupido, a Muromskij quando è umiliato e a Erik per la sua devozione tragica. L'autrice avvicina il ruolo di Čechov alle interpretazioni di Chaplin per la combinazione di nostalgia e grottesco, mentre la fatale sconfitta a cui il personaggio è condannato ricorda, secondo l'autrice, l'attore inglese. Quello di *Idiota per amore* fu il secondo grande ruolo di Čechov dopo *L'uomo del ristorante*. Il film era montato come un vaudeville leggero, privo di grottesco, quindi dell'esagerazione, della stilizzazione, delle accelerazioni e dei rallentamenti tipici dei film di Chaplin. Privato dello spazio scenico, in cui avrebbe trovato il ritmo dei propri movimenti, Čechov non poteva dominare neanche il ritmo generale, dato dal montaggio. Bulgakowa si dedica poi a descrivere la ricezione del film *L'uomo del ristorante* in Germania, dove fu accolto bene dalla critica, che lo considerava il film della rivoluzione senza violenza, un tentativo di conciliare il film russo rivoluzionario e le convenzioni del film da *divertissement*. Nel film *Il fantasma della felicità*, realizzato dal tedesco Rinhold Shünzel, specializzato nelle commedie, la critica trovò che Čechov era troppo raffinato per un film in cui dominavano le scene da varietà. Čechov colpiva per la sua diversità rispetto agli altri attori del Teatro d'Arte noti in Germania per la sua capacità di essere Malvolio e subito dopo Muromskij, di passare dall'umiliazione alla fierezza, dalla gioia alla malinconia, dal clown all'innamorato.

Jaqueline Nacache è autrice di *Michael Chekhov, acteur à Hollywood*. Čechov trascorse gli ultimi dodici anni della propria vita in California, periodo che ha notevolmente contribuito all'immagine leggendaria che l'attore ha oggi negli Stati Uniti. Il suo insegnamento e l'enorme influenza che ha esercitato su molti attori e attrici hollywoodiani ha contribuito alla sua fama, mentre il suo lavoro come attore di cinema è il lato meno noto del periodo americano. Dal suo arrivo negli Stati Uniti fino al secondo infarto che lo colpì nel 1954, Čechov lavorò in dieci lungometraggi e, fatta eccezione per *Spellbound* del 1945, si tratta di produzioni discrete e dal budget modesto, che conobbero una diffusione limitata. L'autrice fa notare che paradossalmente, grazie al potere di conservazione del cinema, proprio quei personaggi a cui teneva così poco, creati nella cornice limitata e costringente della produzione hollywoodiana, sono quelli di cui oggi resta la traccia più fedele. Nacache segnala che su questa parte della vita dell'attore il testo più fedele è quello di Liisa Byckling, che si basa sulla corrispondenza di

Čechov con l'amico pittore Mstislav Dobužinskij, mentre non esiste uno studio che raccolga e analizzi le performance e i personaggi di Čechov in tutti i film oggi visibili. Il saggio di Jaqueline Nacache risponde a questa mancanza e intende mostrare l'utilità di una interazione tra studi cinematografici e studi teatrali.²¹ L'autrice definisce Čechov un esempio atipico di emigrato europeo a Hollywood. In un primo tempo conobbe il destino comune agli attori che arrivavano dall'Europa all'inizio degli anni Quaranta, accettando piccoli lavori proposti dagli amici e prendendo parte a riprese che facevano largo uso degli emigrati. La sua reputazione, l'inizio dell'attività di insegnante e i contatti con il mondo del cinema gli permisero di rinforzare la propria immagine di grande artista, nei limiti imposti dalla sua età, dal suo fisico e dal suo accento. Furono proprio tali limiti a renderlo un *supporting actor* in poche produzioni con grandi budget e a permettergli di partecipare soprattutto a imprese cinematografiche un po' marginali, emblematiche la partecipazione a *Spellbound* e quella a *Spectre of the Rose*.

All'inizio degli anni Cinquanta la sua attività come *coach* divenne sempre più importante e diversi attori famosi furono suoi allievi, come Jennifer Jones, Jack Palance, Gregory Peck e Marilyn Monroe.

La gamma dei ruoli che il cinema poteva offrirgli restò però limitata all'immagine creata dalla sua interpretazione in *Spellbound*. Di *Song of Russia*, film di Gregory Ratoff del 1943, l'autrice scrive che si trattò del primo confronto di Čechov con l'industria di Hollywood e che fu il film a proposito del quale l'attore si esprime più negativamente, citando la propria esperienza come un supplizio, amareggiato della gerarchia hollywoodiana delle star. Il film faceva parte di una serie di produzioni filosovietiche girate durante la guerra per creare un'immagine positiva del paese alleato; Čechov detestò essere complice di quello che considerava un ritratto grottesco del proprio paese. All'età di cinquantaquattro anni era "invecchiato" in tutti i film, fatta eccezione per *Spectre of the Rose*. *In Our Time* è un altro film patriottico di Vincent Sherman, uscito nel 1944 e ambientato nella Polonia del 1939. Anche in questo caso le persone che collaboravano con lui e il regista furono molto colpiti dal suo raffinato modo di lavorare, competente e attento, pratica insolita durante le riprese di un film hollywoodiano negli anni Quaranta. L'attore affrontò il problema della lingua, il proprio inglese, dando vita a un vecchio poeta alcolizzato e filosofo amante della declamazione, considerato un povero pazzo dai famigliari. Come in altri film, Čechov è il solo a recitare davvero, circondato da attori costretti a una certa passività. Il suo lavoro attoriale era infatti considerato, come riferisce lo stesso Čechov in una delle sue lettere, «a bit too laborious».²²

Il saggio procede con l'analisi di *Spellbound*. Il personaggio di Alexander Brulov, l'anziano psicoanalista che offre rifugio e consiglio alla coppia formata dalla sua allieva (Ingrid Bergman) e dal compagno colpito da amnesia (Gregory Peck), fu il ruolo più consistente di Čechov in una grande produzione. La critica apprezzò molto lo humor che Čechov apportava al film dalla pesante atmosfera psicoanalitica. Harold Clurman osservò che si trattava di una ennesima prestazione di routine da parte di un attore che non permetteva agli spettatori di vedere le scintille della propria arte anche se tutto ciò che faceva, anche soltanto entrare e uscire di scena, attraversare una stanza con un bicchiere in mano, diventava concreto e vivo. Un'attenta analisi della sua interpretazione in *Spellbound* sottolinea che per l'attore fu

²¹ Tale prospettiva è proposta dal recente studio italiano, Antonio Attisani, *L'altro Čechov*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, cit., pp. 152-166.

²² Dalla lettera a Mstislav Dobužinskij del 12 aprile 1945, in Liisa Byckling, *Pis'ma Michaila Čechova Mstislavu Dobužinskomu (godi emigracii, 1938-1951)*, cit. pp. 81-82, in Jaqueline Nacache, *Michael Chekhov, acteur à Hollywood*, in MTMH, cit. p. 411.

un'occasione per realizzare una composizione studiata minuziosamente, mentre accanto a lui le star si trovarono a dover scegliere tra una gamma molto limitata di espressioni; durante l'interpretazione del sogno del giovane John, per esempio, il suo lavoro di stilizzazione è particolarmente pronunciato e ritmato dalle varie pose dell'analista. L'autrice ricorda che l'interpretazione di Čechov in *Spellbound* è considerata da Charles Marowitz come una buona dimostrazione di recitazione realista le cui astuzie risalivano alla sua formazione al Teatro d'Arte e alle quali aveva rinunciato da tempo. Secondo la Nacache vi è un doppio livello nella recitazione, quello della forte stilizzazione e quello costituito dal gioco dei dettagli; l'autrice vi legge però un desiderio di adattamento a un contesto nuovo, non una regressione. Dopo questo ruolo, con il quale Čechov ottenne una nomination agli Oscar, la sua carriera proseguì ai margini delle grandi produzioni. Seguirono due film oggi perduti, *Abie's Irish Rose* di A. Edward Sutherland del 1946 e *Cross my Heart* di John Berry dello stesso anno. *Spectre of the Rose* di Ben Hecht del 1946 fu l'unico film in cui Čechov ottenne un ruolo da protagonista e il film è da considerare tra i più sperimentali che si potessero produrre in quegli anni, Nacache fa notare che il film era una sorta di laboratorio artistico, la regola sembra essere stata quella di non seguire nessuno dei limiti di solito imposti dai produttori. L'azione era ridotta al minimo e per la prima volta in un film Čechov ebbe la possibilità di creare un personaggio in tutta libertà. *Spectre of the Rose* conferma la capacità dell'attore di conferire al set l'atmosfera della scena di un teatro e soprattutto, questa è la cosa più importante, è la dimostrazione della sua resistenza alla pigrizia della recitazione cosiddetta "naturale".

Dopo di allora i suoi ruoli furono soltanto alcuni camei: in *Texas, Brooklyn and Heaven* di William Castle del 1948, in *Holiday for Sinners* di Gerald Mayer del 1952 e infine in *Invitation* dello stesso anno di Gottfried Reinhardt. La sua ultima interpretazione cinematografica è in *Rhapsody*, di Charles Vidor del 1954, in cui secondo Nacache il suo personaggio, il dottor Shumann, direttore di un prestigioso conservatorio svizzero, riprende in forma semplificata le caratteristiche del dottor Brulov.

L'ultima sezione del volume è *La méthode Tchekhov/Chekhov aujourd'hui*.

Il primo saggio è di Joanna Merlin, *Être l'élève de Michael Chekhov*. Allieva di Čechov per gli ultimi cinque anni della sua vita, la Merlin delinea la situazione dell'insegnamento di Čechov negli anni che seguirono la sua morte. Fino al momento della creazione del Chekhov Studio a New York da parte di Beatrice Straight vi fu un periodo buio per la sua tecnica e anche lo studio newyorkese in verità non assunse mai la dovuta importanza, essendo gestito da tre sue allieve di Dartington Hall che però non erano attrici professioniste, né la loro formazione né il loro percorso rispondeva alle esigenze della scena newyorkese. Lo Studio chiuse nel 1990. Nel 1992 due attori tedeschi formarono un gruppo interessato al lavoro di Čechov e organizzarono alcuni atelier, ma il loro tentativo di creare una organizzazione internazionale fallì, mentre il Michel Chekhov Centre UK, fondato nel 1995 da Sarah Kane, Graham Dixon e Martin Sharp, è descritto come ancora in funzione. Una serie di atelier organizzati dall'O'Neill Theater Center in Connecticut dal 1997 hanno condotto alla creazione della Michael Chekhov Association (MICHA), riconosciuta nel 1999. La Merlin lavora al MICHA e parla del funzionamento della scuola.

Il capitolo seguente, *«Essayons d'évoquer Michael Chekhov tel que nous l'avons connu...»*, ha come autori Joanna Merlin, Jack Colvin e Mala Powers; è la trascrizione di alcuni estratti di un incontro tenutosi all'università di New York nel 2004 in occasione di un atelier della Michael Chekhov Association.

Graham Dixon propone *Une disciple de Steiner à Dartington Hall: Alice Crowther*. Dixon è stato un allievo della Crowther, che entrò in contatto con Čechov probabilmente grazie alla Società

antroposofica di Londra. La Crowther fu scelta per insegnare dizione anglofona allo studio poiché era diplomata come specialista in euritmia. L'autore ci ricorda quanto l'insegnamento di Čechov fosse rivoluzionario all'epoca.

Lambit Peterson è autore di *L'ébauche d'un théâtre du futur* (L'abbozzo di un teatro del futuro), capitolo dedicato a un caso di ricezione a distanza degli insegnamenti čechoviani, giunti all'autore attraverso i testi, pubblicati nel suo paese, l'Estonia, in *samizdat*, diffusi da Marija Knebel' e attraverso gli insegnamenti di un allievo di Knebel', Voldemar Panso. Peterson racconta del proprio apprendimento di giovane attore alla scoperta degli esercizi vocali di Grotowski e degli esercizi di Michail Čechov. Il capitolo è interessante come testimonianza del valore dell'insegnamento di Čechov e di Marija Knebel', la quale si profuse nella trasmissione di un sapere complesso, e che è da considerarsi una figura primaria tra i divulgatori più attendibili dell'insegnamento di Čechov e di Stanislavskij.

Segue un breve e interessante saggio di Anatoli Vassiliev dal titolo *Vers un nouveau testament du théâtre*. Vassiliev ripercorre la propria scoperta degli insegnamenti di Michail Čechov, le cui teorie gli giunsero grazie ai suoi maestri, che avevano studiato con lui: Andreij Popov, Michail Gudkevič e Marija Knebel'. Ripensando agli insegnamenti di Knebel', Vassiliev ricorda che l'insegnante distingueva tra ciò che veniva da Stanislavskij e ciò che invece era opera di Čechov, e conferma che anche all'epoca in cui lui studiava non era ancora possibile parlare apertamente di Čechov, perciò la sua teoria e la sua pratica erano trasmesse attraverso gli esercizi di improvvisazione e gli *etjud*.

Vassiliev sostiene che nel 1928 Čechov vedeva chiaramente la via di un teatro metafisico, cosa che lo portò a essere definito "mistico", e poi che, con Vachtangov, Čechov ha fatto, partendo dalla tecnica di Stanislavskij, un passo nella direzione di quello che chiama «un nuovo testamento del teatro», un teatro spirituale, un teatro metafisico. In questo Vassiliev individua la ragione principale dell'emigrazione dell'attore. Le testimonianze di Čechov, i suoi testi, le scuole che ha cercato di aprire, tutto ciò rappresenta secondo Vassiliev una minima parte di ciò che Čechov avrebbe potuto realizzare se fosse rimasto in Russia. L'autore del saggio propone infine di riflettere su una presunta maledizione che perseguirebbe le grandi personalità della cultura russa: quando si allontanavano dal realismo (si pensi a Block, Čechov, Lermontov o Puškin) incorrevano nell'ira del regime.

Lisa Dalton è autrice del penultimo saggio della raccolta, *Le don ultime de Michael Chekhov*. Allieva di Jack Colvin, a sua volta allievo del Michail Čechov degli ultimi anni, la Dalton fu introdotta dal proprio insegnante ai concetti di Caduta, Equilibrio e Ondeggiamento (*Falling, Balancing and Floating*). Membro della International Michael Chekhov Association, la Dalton introduce a questo insieme di strumenti, soprannominato *The Three Sisters Sensations*. Nel mondo tridimensionale, spiega la Dalton, è possibile identificare ogni oggetto come inscritto in un movimento di caduta, di ondeggiamento o di equilibrio che include il corpo, il soffio e gli occhi, ma anche i sentimenti, i desideri, la mente. I centri e le atmosfere individuali hanno i loro gradi di stabilità e possono essere descritte come un susseguirsi di movimenti di caduta, di ondeggiamento e di ricerca di equilibrio. Dalton spiega che, dominando queste tre sensazioni, quando si è capaci di passare dall'una all'altra liberamente, ci si può abbandonare alle immagini che risvegliano per trarne ispirazione.

L'ultimo saggio è di Patrick Pezin, *Propos recuillis lors du séminaire d'Oleg Koudrachov: les techniques de base de Michail Tchekhov*. L'autore inizia spiegando che al GITIS, l'Istituto di Stato di Arte Teatrale di Mosca, oggi RATI, Accademia Russa di Arte Teatrale, dove insegna, si studiano il Sistema di Stanislavskij e quello di Michail Čechov. Gli insegnanti, chiarisce Pezin, cercano di trovare un'armonia tra i due sistemi. Ripercorrendo la vicenda del rapporto tra

maestro e allievo, Pezin si concentra sul contrasto principale tra i due pedagoghi. Ancora una volta il volume porta a riflettere sul fatto che per Stanislavskij la creazione del personaggio faceva riferimento alle emozioni personali, che la connessione tra il vissuto emozionale dell'attore, la sua natura e il personaggio era alla base del Sistema. Per Čechov invece l'attore è l'imitatore di un'immagine (*obraz*) che si crea all'interno della sua immaginazione e che sta al di fuori di sé; l'attore imita qualcosa che arriva dall'alto. L'imitazione dell'immagine creata tramite l'immaginazione e legata al cosmo circostante è un aspetto fondamentale della vita dell'attore. La natura dell'uomo si consuma facilmente e questo è causa della comparsa di cliché e ripetizioni. L'individualità permette il lavoro dell'attore mentre la personalità può ostacolarlo.

Pezin dichiara di iniziare il processo di formazione delle proprie classi dalle nozioni di attenzione e di *ensemble* e descrive alcuni esercizi proponendoli come un primo approccio ai principi di Michail Čechov. L'importanza attribuita all'*ensemble* accomunava Stanislavskij e Čechov e costituisce la base del lavoro teatrale come concepito in Russia. Sempre presentando alcuni esercizi, Pezin descrive sinteticamente le azioni fisiche di Stanislavskij, l'altra via per raggiungere lo stato emotivo necessario e ricorda che Čechov proponeva di «colorare l'azione», che non è il sentimento ma il tentativo di avvicinarsi a un sentimento e risvegliarlo.

Per quanto riguarda l'attenzione, Pezin ricorda che per Čechov si trattava di un processo dinamico e della sensazione di un certo ritmo all'interno del quale ci si trova. Seguono alcuni brevi paragrafi dedicati alla percezione dello spazio, alla disposizione dell'attore nello spazio e alla sua percezione dello spazio, tra le principali preoccupazioni di Čechov, e infine al contatto non verbale. Pezin evoca brevemente l'approccio al corpo immaginario, inventato, al quale l'attore dovrà sottomettere il proprio corpo.

Mikhaïl Tchekhov, de Moscou a Hollywood, du théâtre au cinéma è un testo prezioso e imprescindibile per chiunque voglia confrontarsi con questa figura chiave del teatro del ventesimo secolo. Si tratta della prima opera che, come si è visto, raccoglie scritti di ricercatori, professori universitari, pedagoghi e professionisti del teatro provenienti da tutti i paesi in cui Čechov ha operato.