

Rivoluzione Stanislavskij

Un caratteristico ristorante slavo, lo Slavjanskij Bazar, a Mosca, alle soglie del Novecento. Lì alle due del pomeriggio del 22 giugno del 1897 due uomini, uno di trentaquattro e l'altro di trentanove anni, si danno appuntamento per confrontarsi sullo stato di salute del teatro russo e per vedere se è possibile cambiarlo. Si chiamano Konstantin Alekseev detto Stanislavskij e Vladimir Nemirovic-Dancenko. Discutono tutto il pomeriggio al ristorante e poi nella tenuta di campagna vicino a Mosca degli Alekseev fino alle otto del mattino seguente. Diciotto ore di colloquio e - come spiegherà Nemirovic - «senza mai litigare neppure una volta». Così nasce il Teatro d'Arte di Mosca, forse il più celebre palcoscenico del mondo: dalla fusione di due diverse personalità e di due diversi gruppi, quello di dilettanti, legato a Konstantin, e quello dell'Istituto Filarmonico di Nemirovic, che comprende anche Mejerchol'd e Olga Knipper, che diventerà la moglie di Cechov. Un teatro che si pone, rispetto ai tempi, in un'ottica completamente rivoluzionaria. Prima di tutto perché pone al centro del fare teatro il palcoscenico, dunque l'attore e il suo rapporto con i personaggi. E che l'attore debba essere «nuovo» cioè esprimere nuove esigenze, rapporti al teatro con un impegno totalizzante è fuori di dubbio. Ma che teatro sarebbe stato il Teatro dell'Arte che si inaugura il 14 ottobre del 1898 con uno *Zar Fedor* di Aleksei Tolstoj? Sicuramente un teatro «accessibile a tutti». Non tanto nella scelta di un repertorio quanto, con una politica popolare dei prezzi che in quella Russia, segnata da terribili disuguaglianze sociali, vuol dire aprire il teatro a un pubblico diverso, meno privilegiato per censo.

A ripensarci oggi in quegli inizi c'è già tutta l'accidentata storia del teatro di sempre. Perché anche «quei due» devono battersi da subito con le difficoltà finanziarie (e Stanislavskij ci brucerà buona parte delle sue sostanze), con la pesante ingenuità dei mecenati, che generosi di denaro, vogliono però dire la loro, per esempio, nella scelta degli attori o in quella del repertorio. Per non parlare dell'occlusa presenza della politica che costringe Stanislavskij, con coraggio, a giocarsi tutto il suo carisma. E non si parla qui di politica di mezza calze o di mezzibusti, ma della politica culturale di Stalin. Idealmente, dunque, il Teatro d'Arte è un ponte fra la scena del passato e la scena di un futuro ricco di promesse anche se bagnato di sangue come succede a ogni rivoluzione, che anche l'apolitico («non essere né rivoluzionari né reazionari») Stanislavskij è pronto ad accettare come pedaggio quasi necessario da pagare a un'epoca nuova e più giusta. Anche se, malgrado certi strategici viaggi all'estero sia in Europa che in America opportunamente fatti in momenti

E Blok impazziva per lui

La notte precedente il suo primo viaggio in Italia, nel 1909, il grande poeta russo Aleksandr Blok vide «Tre sorelle» di Cechov al Teatro d'Arte di Mosca e così ne scrisse alla madre: «Questa è una nicchia della grande arte russa, uno dei pochi angoli risparmiati dagli sputi e dalla sporcizia di questa Madrepatria nauseabonda, lurida, ottusa, macchiata di sangue, da cui, fortunatamente, domani me ne andrò... L'ultimo atto si svolse fra grida isteriche. Quando Tuzenbach si avviò all'appuntamento per il duello, in galleria si verificarono delle scenate isteriche. Al colpo di pistola una decina di persone si mise a urlare in modo lacerante, terribile e sincero, un modo tipicamente russo. Quando Andreij e Cebutykin urlarono, molti urlarono con loro e anch'io sono stato lì per farlo».



Cent'anni fa nasceva a Mosca il Teatro dell'Arte, un evento destinato a cambiare le scene

«caldi» e malgrado certe lettere, deve battersi per non farsi né abbagliare né fagocitare dal «sole ingannatore» staliniano.

Malgrado sia fondato da due uomini, uno più attento all'aspetto culturale e l'altro a quello del palcoscenico, il Teatro d'Arte di Mosca, viene sempre ricordato come il teatro di Stanislavskij anche se a lui si affiancano, di volta in volta, grandi personaggi, come Mejerchol'd, come Sulzerickij detto Sulzer, come Vachtangov. Lo diceva lo stesso Nemirovic -Dancenko: «in voi vedo le qualità dell'artista che io non possiedo. Io riesco ad andare abbastanza a fondo nel contenuto e nel suo senso, ma per quanto riguarda la forma tendo alla mediocrità, benché sappia apprezzare l'originalità». Non è un caso, dunque, che è a Stanislavskij che si debba un «metodo» d'interpretazione anzi «il» Metodo: molto letto o piuttosto chiacchierato e

molto applicato, magari a sproposito. Anche se Stanislavskij ha un incubo ricorrente: «l'orrore per avere ingannato e soffocato il talento; sento di dover invocare aiuto e, come accade nei peggiori incubi, vorrei ridurre a brandelli e dar fuoco ai miei libri, mandar via gli allievi...». Ci racconta il saggista russo Anatolij Smelianskij che pochi giorni prima di morire, nel 1938, Stanislavskij vedendo pubblicati degli estratti del suo ultimo libro pare abbia detto: «Mio Dio, che noioso». Eppure proprio questo suo modo di guardare all'attore così diverso e così bisognoso di credibilità ha rivoluzionato le scene. Il Teatro d'Arte, insomma, è stato grande non solo mettendo in scena Cechov ma anche Shakespeare, Gorkij, Andreev, Maeterlinck, Ibsen. È stato grande nel pensare al teatro non tanto come a un contenitore di spettacoli quanto come a un progetto; nel proget-

tare un'etica del palcoscenico che si confonde con l'estetica. Anche se ha dovuto combattere con la sua trasformazione in monumento: come è successo in URSS che ha trasformato soprattutto il più esposto dei due dioscuri, Stanislavskij, nel «piccolo padre» del realismo socialista. E negli Usa dove il teatrante russo è diventato una specie di sciamano al quale sacrificare i giovani allievi che non hanno la fortuna di diventare dei miti di Hollywood. Per questo oggi che conosciamo meglio quel periodo, che sono stati tradotti più libri, si può ricordare Stanislavskij e il Teatro d'Arte, che ancora oggi vive, non come un mito inattuabile, ma piuttosto come un esempio, dei compagni di strada, dei magnifici protagonisti di una storia di teatranti che ha vissuto esperienze difficili. Come dei fratelli.

Maria Grazia Gregori



Stanislavskij con Gorkij e, in alto, il grande attore nell'allestimento del «Giardino dei ciliegi» di Cechov con Lilina, sua moglie nella vita

M.G.G.

TELEVISIONE

Tra Dumas e Tangentopoli, Gregoretti racconta il suo nuovo sceneggiato

Il «Conto Montecristo»: l'Italia ricca e spietata

Dopo molti rinvii (e qualche polemica) su Raitre il lavoro del regista: «Il protagonista? Un incrocio tra De Lorenzo, Gava e Pomicino...».

DALL'INVIATA

RAVENNA. È fatta. E questo è l'importante. Sorvoliamo sul fatto che era pronto dal 28 febbraio e va in onda sul limitare delle vacanze estive. *Il Conto Montecristo* di Ugo Gregoretti ha superato acque agitate e domani sera approderà (Raitre, ore 20,50). Come dice il suo autore, che ha aperto ieri a Ravenna la serie delle anteprime Rai del *Prix Italia*, «il cigno ha solcato lo specchio d'acqua con la nobiltà e la pacificità del cigno... poi certo, se guardi sotto il pelo dell'acqua...»; e con le mani a raspare nell'aria, Gregoretti simula un concitato movimento subacqueo. «I piedi battono, ma sopra non si vede niente». I piedi li ha battuti, per portare in tv il suo cigno, nonostante sia autore affidabile e anche popolare.

Qualche «tiro di cerbottana», da lontano e con signorilità, per vincere le resistenze di Giovanni Minoli, che l'opera l'ha ereditata dal

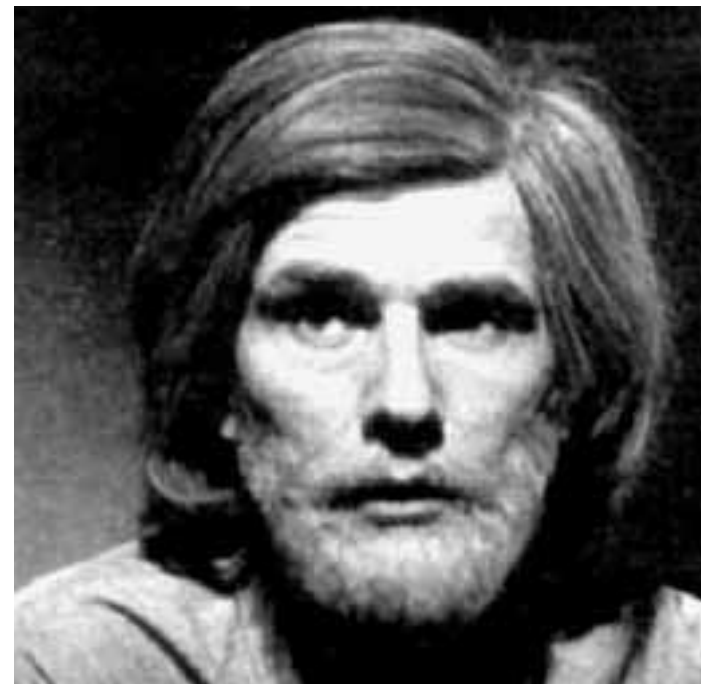
predecessore Locatelli. *Il Conto Montecristo*, forse, è un po' troppo nobile per la tv che s'arrabatta soltanto per gli ascolti. Benché ci sia anche qui, e come potrebbe essere diversamente?, visto che *Il Conto* parla del nostro tempo - la citazione della *gnocca*, il sex appeal senza veli, che insieme al concorso fa ascolto sicuro. Siamo in uno dei momenti cruciali della quarta puntata de *Il Conto Montecristo*, quando il protagonista Fernando Morcefi (Nello Mascia), superati gli scogli dell'autorizzazione a procedere (respinta dal Senato), si distende in poltrona al *Martino Capanna Show*, certo di fare una bellissima figura. Non fosse per la famosa *gnocca*, nelle vesti di Iris Peynardo, che in diretta lo sputtana come figlia del principe arabo da cui lui ha preso le tangenti e che ha (forse) fatto uccidere. Ma neppure Iris-Haidée è proprio come sembra al pubblico...

Dissacrante, è dir pochissimo de *Il Conto Montecristo*. Il minimo. Se-

guendo le tracce e la trama delle 1.200 pagine di Alexandre Dumas, Ugo Gregoretti ha messo in scena il passaggio dalla prima alla seconda repubblica senza salvare nessuno: il parlamento e i tribunali, Maurizio Costanzo e Mike Bongiorno.

Sarà Francesco De Lorenzo che ha ispirato la figura del protagonista? «Ho chiesto a Nello Mascia di interpretare una trimutti - ha risposto il regista - Gava, Cirino Pomicino, De Lorenzo... speriamo di non passare guai». Ha filmato le aule parlamentari dal vivo, poi con un gioco elettronico ci ha incollato sopra attori e comparse, alternando le une e le altre immagini ha ottenuto un effetto esplosivo.

Noi sappiamo che è una finzione, e nello stesso tempo vediamo che sono proprio loro. O noi, i giornalisti invasati che travolgono il politico che è appena stato assolto dai colleghi senatori (sempre Fernando - Nelo Mascia, nella realtà



Corso Salani in «Il Conto di Montecristo»

fu Giulio Andreotti).

E chi sarà Edmondo Dantès, vittima cattiva, anzi pessima, che rende i torti subiti con il doppio di crudeltà e di indifferenza? «Dantès non c'è nella realtà italiana - dice Gregoretti - è una figura tipicamente francese». Perciò il regista ha rifiutato le lusinghe della produzione, che voleva dargli un attor giovane belloccio - e ha preferito gli spigoli di Corso Salani, che ieri, dopo la proiezione affermava: «Edmondo è tutt'altro che buono, è agghiacciante». Sappiamo invece chi è, nella realtà, l'abate Faria, interpretato ne *Il Conto Montecristo* da Mario Scaccia (mentre il critico d'arte Federico Zeri ha dato il volto, la voce, la mimica al personaggio di Nortiero). Ma le parole di Faria usciranno dalla bocca del bibliotecario di Arcimboldo, animate attraverso un marchingegno audiovisuale. «Sì, Faria è un po' me», ammette il regista Gregoretti, anche narratore con voce fuori campo di tutta la storia. L'abate inven-

ta macchine inutili (prestate da un vero inventore, Luciano Canducci): quella per isolarsi tra due sfere di metallo; o quella per suicidarsi dopo aver visto ininterrottamente girare davanti ai propri occhi medaglioni di politici (non usata perché troppo esplicita).

E Ugo Gregoretti ha inventato di tutto in queste sei puntate de *Il Conto* (la seconda si vedrà martedì 24, poi ogni martedì fino al 22 luglio). Si ride un sacco, si ride all'improvviso, anche un po' straniti per l'alternarsi delle emozioni, si pensa. L'ironia arriva da tutte le parti. Dall'ignoranza del politico: «Un crescendo verdiano!» (-Rossini... onorevole). Dalla tappezzeria ridondante. Dal gioco virtuale trasformato in una sedia elettrica. Esagerato, paradossale. Gregoretti, succederà un macello. «La mia tata napoletana diceva: Ugo tira la *pretella* e nasconde la manella. Ecco qua».

Nadia Tarantini

Parla il grande regista Peter Stein

«Lo spettacolo moderno iniziò quando lui disse a un attore: tu non sei credibile»

SALISBURGO. Non ha mai diretto uno spettacolo al mitico Teatro d'Arte. Ma per i Russi, che amano furiosamente gli attori e i registi, Peter Stein è il teatrante che senza dubbio ha dato un senso più diretto all'eredità di Stanislavskij. E non solo perché ha messo in scena dei Cechov memorabili da *Tre sorelle* a *Zio Vanja* anche in versione italiana la scorsa stagione, presentato in prima mondiale con enorme successo a Mosca. Dice il regista tedesco con rammarico: «Mi avevano invitato a tenere il discorso commemorativo ufficiale dei cent'anni dell'incontro fra Stanislavskij e Nemirovic Dancenko allo Slavjanskij Bazar; ma io sto già provando qui a Salisburgo e non ho potuto accettare».

Stanislavskij: l'uomo, il teatrante e il suo mito. Cosa conta di più per lei?

«Senza dubbio la sua biografia, il suo essere uomo di teatro sono molto più interessanti del «mito» Stanislavskij. Perché lui ha fatto tutto quello che ha fatto per rinnovarsi, senza mai camminare lunga una sola linea. Certo era russo: non poteva uscire dalla sua «pelle» che era realistica, ma voleva contraddirsi, voleva lottare contro se stesso. Il mito ci dice che Stanislavskij è stato l'inventore della recitazione naturalistica, secondo la

quale un attore entra con i suoi sentimenti nella parte. Questo non è assolutamente vero tanto che tutte le volte che Stanislavskij voleva un teatro «stanislavskijano» non ci è mai riuscito. Il suo metodo, imitato in tutto il mondo, magari a sproposito, deriva proprio dalla sua voglia di disciplinarsi. Perché lui, che oltre che attore era anche regista, si sentiva trascinato dalla sua natura e allora si chiedeva «dove sono i guinzagli che possono trattenermi?»

Come è avvenuto il suo «incontro» con Stanislavskij?

«Ho cominciato presto a confrontarmi con lui da teatrante, lavorando con i miei attori alla Schaubühne di Berlino. Insieme abbiamo fatto anche molti viaggi in Russia, ma è stato un approccio timido, in certo qual senso «turisticco» anche se volevamo conoscere, capire il suo mondo. Poi, quando i russi mi hanno chiamato a lavorare, il legame è diventato più forte. Stanislavskij parte da un fatto incontrovertibile: il talento attoriale dei russi che è fatto di vizi e di virtù. Per questo misto di vizi e virtù io, che sono un teatrante tedesco, sento una fortissima inclinazione anche se posso essere critico, come, del resto, lo era Stanislavskij. Diciamo allora che emozionalmente fra me e lui è nata un'esperienza di cui non posso fare a meno.»

Qual è secondo lei l'eredità di Stanislavskij che il teatro moderno non può dimenticare?

«Proprio il fatto di avere inventato il teatro del XX secolo. I russi dicono che questo è avvenuto quando il regista Stanislavskij ha detto a un attore «non ti credo». Prima di lui la credibilità dell'azione teatrale non era importante. Ma oggi senza quella credibilità non sarebbe possibile neppure il cinema. Questo non significa che sulla scena si debba fare sempre Cechov. Deve essere credibile anche il salto di un danzatore, anche un canto. La richiesta di credibilità può sviluppare un'opposizione: come in Artaud, come in Brecht. Non come certi ciarlatani americani che sfruttano l'eredità stanislavskijana, prendono un sacco di soldi e con lui non hanno nulla a che fare. Se si conosce la sua vita, la sua arte, il suo ruolo allora non si può non restare affascinati da quell'impulso, da quella vita, dal mistero del teatro. E per un attore può essere una guida, più importante del mitizzato metodo, più credibile, più responsabile, per capire idiosincrasie, vizi, per conoscere se stesso. Senza troppo sentimento, senza troppe forzature.»