

Aurora Egidio

Michail Ščepkin ovvero la difficile costruzione della memoria attorica. La figura del principe Meščerskij

«Un giorno vi racconterò di persona, poiché non sono bravo a scrivere, voi stesso vedete che non sono un maestro al riguardo».¹ Con queste parole Michail Ščepkin si appresta a concludere la lettera scritta il 20 febbraio 1854 a Pavel Annenkov, eminente critico letterario, esponente di punta del circolo liberale moscovita, con cui l'attore in quegli anni intesse un proficuo scambio epistolare. Non è un'affermazione isolata. La fatica della scrittura, il rifiuto, quasi, di un lavoro percepito come improbo da un artista dalla formazione irregolare, è un *topos* ricorrente nelle pagine ščepkiniane. Riecheggia anche dalle missive affettuose inviate qualche anno prima ai suoi allievi. «Avrei dovuto scriverti da tanto tempo, ma sai quanto per me scrivere sia un impegno gravoso»: così aveva esordito nella lettera a Sergej Šumskij del 27 marzo 1848.²

La ritrosia a fissare in forma definitiva i suoi ricordi, le opinioni, i pensieri che sapeva invece plasmare con grande maestria nelle narrazioni pubbliche di cui si rendeva protagonista era stata vinta temporaneamente solo da Aleksandr Puškin nel 1836. Il grande poeta, legato a Ščepkin da un forte vincolo di amicizia, ad una settimana dalla prima dell'*Ispettore generale* di Gogol', aveva vergato un foglio con il titolo *Appunti dell'attore Ščepkin* e scritto le prime righe di un libro di memorie in cui gli aveva suggerito di raccogliere in ordine cronologico i suoi proverbiali racconti orali.³

Ščepkin, tuttavia, avrebbe impiegato molti anni a elaborare i suoi ricordi, pubblicandoli fra il 1847 e il 1863 su diverse riviste, quotidiani e almanacchi, in ordine sparso, senza rispettare la naturale successione degli eventi, ancora una volta su sollecitazione della cerchia di intellettuali che lo

¹ Lettera a Pavel Vasil'evič Annenkov del 20 [febbraio 1854 da Mosca a Pietroburgo], in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo* [Michail Semënovič Ščepkin. *Vita e arte*], v 2-ch tomach, Moskva, Iskusstvo, 1984, t. I, pp. 229-230.

² Lettera a Sergej Vasil'evič Šumskij del 27 marzo 1848 [Da Mosca a Odessa], in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, p. 198.

³ Cfr. O. Fel'dman, *Žizn' M.S. Ščepkina v dokumentach i vospominanijach* [La vita di M.S. Ščepkin nei documenti e nelle memorie], in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, pp. 3-4. Nel 1836, pubblicando la sua opera *Viaggio ad Arzrum* nella rivista «Sovremennik», Puškin includeva un ricordo di Griboedov, morto tragicamente a Teheran nel 1829, affermando: «Le persone eccezionali da noi scompaiono senza lasciare traccia di sé». Verosimilmente dunque il poeta sollecitava Ščepkin ad intraprendere la stesura delle sue memorie spinto dal rammarico di non aver fatto altrettanto con il suo amico drammaturgo. Cfr. O. Fel'dman, *Vmesto predislovija. K istorii sozdanija «Zapisok aktera Ščepkina»* [In luogo di una prefazione. Per una storia della elaborazione degli «Appunti dell'attore Ščepkin»], in *Zapiski aktera Ščepkina* [Appunti dell'attore Ščepkin], Moskva, Iskusstvo, 1988, p. 5.

affiancavano, primi fra tutti Belinskij e Herzen.⁴ Queste tracce autobiografiche, lacunose e frammentarie, discontinue, sarebbero state raccolte in un'unica edizione per la prima volta nel 1864, un anno e mezzo dopo la scomparsa dell'attore, dal figlio Nikolaj Michailovič.

Organizzate in dieci capitoli per lo più indipendenti fra loro, che ancora risentono della scansione voluta dall'autore, ma dotati di titoli in parte modificati dal curatore rispetto all'originale, le memorie incompiute di Ščepkin incredibilmente tacciono su alcuni dei momenti più significativi della sua carriera artistica. Non una parola, ad esempio, sulle sue migliori interpretazioni molieriane, sull'elaborazione della parte di Famusov in *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov o sul repertorio shakespeariano rappresentato, e in particolare sul suo celebrato Shylock. Nulla persino in merito al lungo sodalizio artistico con Gogol'.

E di poco arricchiscono lo scenario così scarno i capitoli XI e XII, manoscritti inediti, aggiunti alla seconda edizione curata nel 1914 dal nipote Michail Aleksandrovič, divenuto attore del teatro Aleksandrinskij dal 1897.⁵ Non è un caso che tutti i curatori delle sei edizioni successive

⁴ Vissarion Belinskij (1810-1848) e Aleksandr Herzen (in russo Gercen, 1812-1870), entrambi legati a Ščepkin da un rapporto di profonda amicizia e stima, esercitarono una grande influenza sulla vita politica e culturale del proprio tempo. Herzen, in particolare, che in gioventù aveva fondato un circolo radicale subendo pertanto l'arresto e poi l'esilio, rientrò a Mosca nel 1840, pubblicando in quegli anni importanti articoli di carattere scientifico con lo pseudonimo Iskander e avvicinandosi in maniera sempre più convinta alle idee socialiste di Saint-Simon e di Proudhon. Dopo aver scritto fra il 1845 e il 1847 il romanzo *Kto vinovat [Di chi la colpa?]*, una sostanziale accusa contro la morale dominante, lasciò la Russia, peregrinando fra Parigi, l'Italia e la Svizzera per stabilirsi poi definitivamente a Londra, da dove svolse la sua attività politica fondando la rivista «Kolokol» e l'almanacco «Poljarnaja zvezda», diffusi clandestinamente in Russia con grande seguito. Anche Belinskij, filosofo e critico letterario, fu particolarmente incline alle idee socialiste. Fautore di un'arte politicamente impegnata, sostenne la causa del realismo, collaborando con gli «Annali patri» («Otečestvennye Zapiski») e poi con la rivista «Sovremennik», attorno alla quale si raccolsero i migliori ingegni letterari russi.

⁵ Michail Semenovič Ščepkin 1788-1863 g. *Zapiski ego, pis'ma, razskazy, materialy dlja biografii i rodoslovnaja [Michail Semenovič Ščepkin 1788-1863. Suoi appunti, lettere, racconti, materiali per la biografia e albero genealogico]*, S. Peterburg, Izdanie t-va A.S. Suvorina, 1914. Gli *Appunti dell'attore Ščepkin* contano complessivamente otto edizioni. Dopo le due appena citate (1864 e 1914), a partire dal 1928 lo studioso Abram Derman cura tre edizioni: la prima con un titolo leggermente modificato *Zapiski krepostnogo aktera M. S. Ščepkina [Appunti dell'attore servo della gleba M. S. Ščepkin]*(Moskva, Sovremennye problemy, 1928); le successive con il titolo invariato *Zapiski aktera Ščepkina [Appunti dell'attore Ščepkin]*(Moskva-Leningrad, Academia, 1933 e Moskva, Iskusstvo, 1938). Nel 1952 Aleksandr Klinčičin cura la sesta edizione delle memorie ščepkiniane (*M. S. Ščepkin. Zapiski. Pis'ma [M. S. Ščepkin. Appunti. Lettere]*, Moskva, Iskusstvo). A Fel'dman, invece, appartiene l'importante raccolta in due volumi pubblicata nel 1984, da cui citeremo nell'ambito di questo saggio, che correda gli *Appunti* di una ricca messe di materiali fondamentali per lo studio della vita e del percorso artistico di Ščepkin (*Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo [Michail Semënovič Ščepkin. Vita e arte]*, Moskva, Iskusstvo, 1984. Esiste poi un'ultima edizione, curata dallo stesso Fel'dman, pubblicata nel 1988 in occasione del bicentenario della nascita dell'attore (Moskva, Iskusstvo).

abbiano immancabilmente avvertito, in maniera peraltro sempre più stringente, la necessità di integrare un profilo autobiografico complessivamente insoddisfacente con lettere, testimonianze, recensioni e persino novelle rielaborate su soggetto ščepkiniano da importanti scrittori, nel tentativo di restituire il linguaggio immaginifico dell'attore.⁶

L'eterogeneità della composizione degli *Appunti* spiega del resto la voce variegata dell'attore, che assume una fisionomia diversa nei vari capitoli, biografo di se stesso, ma anche teorico e pubblicitista teatrale, appassionato pamphlettista e difensore dei diritti civili. È come se negli anni della stesura delle sue memorie Ščepkin fosse agitato da impulsi e necessità divergenti, mutando intenzione e dunque impossibilitato ad essere esaustivo.

Ma una cosa è certa: a metà degli anni Quaranta, quando ha ormai raggiunto, e quasi superato, l'apogeo della sua carriera, Ščepkin sente di voler offrire un suo contributo all'elaborazione di un sistema teorico a suo parere ancora insufficiente, se non inesistente. «Tutte le arti hanno una teoria, tranne l'arte scenica!» era solito ripetere.⁷

Il suo proposito è chiaramente espresso nella lettera scritta a Gogol' il 22 maggio 1847: «Ho bisogno di vedere i teatri stranieri, ne ho molto bisogno, l'ignoranza della lingua non mi spaventa, comprenderò le cose essenziali; mi è indispensabile per i miei appunti, alla fine dei quali voglio esporre la mia opinione sull'arte drammatica in generale per poi analizzare le peculiarità di ogni teatro europeo al tempo presente. Sarà l'impegno conclusivo della mia carriera!».⁸

Il viaggio in Europa si sarebbe realizzato solo nell'estate del 1853, con esiti deludenti. Giunto a Parigi il 5 (17)⁹ agosto, il giorno successivo Ščepkin si reca al Gymnase, allora diretto da Adolphe Montigny, per vedere Rose Chéri nel *Filiberto* di Augier, ma non trova in lei «nulla di eccezionale: un'attrice discreta». Non diverso il parere sugli interpreti di opere molieriane, quali *l'Avaro*, *il Tartufo*, *La scuola delle mogli* e *il Medico per forza*, in cui non riconosce «alcun talento eccezionale», pur apprezzando

Complessivamente, tuttavia, il momento più importante nello studio e nella pubblicazione dei materiali ščepkiniani è stato l'apparizione nel 1966 del volume di Teodor Gric, *Michail Semënovič Ščepkin. Letopis' žizni i tvorčestva* [*Michail Semënovič Ščepkin. Cronache della vita e dell'attività artistica*], pubblicato dalla casa editrice Nauka, che rappresenta l'informatissimo risultato della rielaborazione di dati e documenti condotta da diverse generazioni di storici del teatro russo. Per una descrizione sintetica, ma dettagliata dei materiali integrati nelle varie edizioni cfr. *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 1, pp. 385-386.

⁶ Si veda ad esempio l'edizione del 1933, in cui Derman includeva *Sobačka* [*Il cagnolino*], il racconto rielaborato da Vladimir Sollogub poiché riteneva che lo scrittore «non utilizzasse semplicemente i racconti orali di Ščepkin, ma li trascrisse quasi letteralmente». Ivi, p. 385.

⁷ Cfr. O. Fel'dman, *Vmesto predislovija. K istorii sozdanija «Zapisok aktera Ščepkina»*, cit., p. 12.

⁸ Lettera a Nikolaj Vasil' evič Gogol' del 22 maggio 1847 [Da Mosca a Francoforte], in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, p. 191.

⁹ Si indica fra parentesi la data relativa al calendario Giuliano allora in vigore in Russia, posticipato di dodici giorni su quello Gregoriano.

l'allestimento complessivo delle pièces.¹⁰ Più severo il giudizio sugli attori londinesi espresso nelle lettere inviate alla moglie Elena. Dopo aver assistito alla rappresentazione di una commedia di Molière a Londra, sul finire di agosto manifesta una profonda insoddisfazione, quasi una sorta di tristezza, per non aver trovato ciò che cercava. «Recitano senz'anima», in maniera «stereotipata».¹¹

Di ritorno a Parigi, Ščepkin non riesce a realizzare il suo desiderio di vedere Élisabeth Rachel in scena, dal momento che la Comédie Française è chiusa. Fra i due, però, si svolge un incontro privato grazie all'intermediazione dello scrittore e critico musicale Nikolaj Mel'gunov, durante il quale, su sollecitazione dell'attrice, Ščepkin dà una sua valutazione dei teatri parigini: «Le pièces sono semplici, espressione ordinaria della vita, recitano che non si potrebbe far di meglio [...], ma quando si deve rendere un sentimento, una passione, ho sentito ovunque declamare, sempre gli stessi toni stereotipati, pronunciati in modo più gradevole, più incisivo o più sgradevole e debole a seconda dei mezzi espressivi». Un resoconto che alla Rachel appare veritiero.

Gli artisti poi si soffermano sull'insegnamento impartito al Conservatoire di Parigi. L'attrice francese, che vi ha studiato, confida a Ščepkin: «Il Conservatoire perfeziona gli strumenti di chi non ha talento e lo trasforma in un discreto attore; ma soffoca i veri talenti, costringendoli a recitare nel suo stile».¹²

Il discorso appena avviato sarà ripreso qualche mese dopo, in occasione della tournée russa della Rachel, quando Ščepkin avrà modo di incontrarla nuovamente ma anche di vederla finalmente recitare, formulando un giudizio personale sulla sua recitazione, non scevro da rilievi e rimostanze, come apprendiamo dalle lettere in risposta a Pavel Annenkov che assumono carattere di recensione.¹³

Prima ancora del suo viaggio in Europa, in ogni caso, l'attore ha cominciato a concretizzare il progetto così faticosamente avviato di affidare alla pagina scritta i suoi ricordi e le sue riflessioni sull'arte scenica. Dopo un primo

¹⁰ Durante il soggiorno parigino di Ščepkin la rivista «Moskvitjanin» pubblica le note inviate regolarmente dall'editore Michail Pogodin, storico e scrittore, professore dell'Università di Mosca, amico dell'attore. Purtroppo non viene specificato in quali teatri Ščepkin assiste a queste rappresentazioni. Cfr. T. S. Gric, *Michail Semënovič Ščepkin. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., pp. 505-506.

¹¹ Ivi, pp. 509-510. Anche in questo caso non si forniscono dettagli sul teatro e sulla pièce cui assiste Ščepkin.

¹² *Priezd M.S. Ščepkina v Pariž. Svidanie ego s Rašel'ju* [L'arrivo di M.S. Ščepkin a Parigi. Il suo incontro con la Rachel, in *Michail Semënovič Ščepkin 1788-1863 g. Zapiski ego, pis'ma, razskazy, materialy dlja biografii i rodoslovnaja*, cit. p. 269-270.

¹³ Ščepkin scriverà due lettere in risposta ad Annenkov, in cui si soffermerà a lungo sulla Rachel: la prima, datata 12 novembre 1853, la seconda, scritta il 20 febbraio 1854. Entrambe sono pubblicate nella raccolta *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 1, alle pp. 223-224 e 227-230.

frammento pubblicato nel 1847 sulla rivista «Sovremennik», Ščepkin decide di dare alle stampe contemporaneamente due momenti distinti delle sue memorie, uno dedicato ai primi anni d'infanzia, l'altro incentrato su un episodio avvenuto nel 1810, destinato a mutare per sempre la sua percezione del teatro: la visione di un attore dilettante, il principe Prokofij Vasil'evič Meščerskij.¹⁴

Ščepkin racconta di aver potuto assistere fortuitamente ad una esibizione del nobiluomo, già incontrato rapidamente durante gli anni trascorsi nell'Istituto popolare di Kursk, ma mai visto in scena.¹⁵ Meščerskij, uomo colto, artista raffinato e poliedrico già piuttosto noto, offre al suo ospite, il principe Golycyn, la rappresentazione di una commedia classicista, *La dote con inganno* di Sumarokov, interpretando la parte dell'avaro Salidar. Le aspettative di Ščepkin, che ormai dal 1805 recita nella compagnia provinciale di Kursk, diretta dai fratelli Barsov, sono altissime. E in effetti, l'impressione che riceve dalla sua prima apparizione, dalla sua fisionomia profondamente trasformata, è molto forte. Ma durante lo spettacolo Ščepkin comincia ad assaporare una sorta di crescente delusione, innescata dalla semplicità (*prostota*) e dalla naturalezza (*estestvoennost'*) con cui il

¹⁴ I due frammenti, destinati a diventare rispettivamente il primo e il sesto capitolo dell'edizione del 1864, vengono pubblicati nel 1851 nell'almanacco «Kometa» con il titolo *Dva otryvka iz zapisok artista M.S Ščepkina* [Due frammenti dalle memorie dell'artista M.S Ščepkin]. Nel 1847, invece, nel n. 1 del «Sovremennik» Ščepkin aveva raccontato della difficile rappresentazione di una commedia di Sumarokov realizzata con alcuni compagni di studi presso la scuola provinciale di Sudža.

¹⁵ Nel frammento intitolato *Učebnye gody* [Gli anni di studio], pubblicato insieme all'episodio *Pervyj uspech na gubernskoj scene* [Il primo successo sulla scena del governatorato] sulla rivista «Atenej» (divenuti poi il terzo e il quarto capitolo degli *Appunti dell'attore Ščepkin* del 1864) Ščepkin narra un accadimento davvero spiacevole legato all'incontro con il principe. Nel 1802, stando ai suoi ricordi, ma più verosimilmente nel 1801 secondo la ricostruzione di Derman (cfr. l'edizione del 1933 dei *Zapiski* citata, p. 377) Ščepkin, dopo essersi classificato fra i migliori allievi della scuola di Sudža, accede, grazie ad un esame d'ammissione brillante, al terzo anno dell'Istituto popolare di Kursk, che prevede un percorso di formazione quadriennale. Lo studio, fondato sulla ripetizione mnemonica di nozioni impartite da docenti più o meno qualificati, non risulta particolarmente interessante, ma Ščepkin, appena quattordicenne, guadagna l'accesso alla biblioteca del poeta Bogdanovič, con cui ha il privilegio di discorrere delle letture compiute, purtroppo per breve tempo, data la morte improvvisa del colto interlocutore, avvenuta il 6 gennaio del 1803. A questo importante slancio di emancipazione culturale fa da contraltare l'umiliazione subita dopo l'incontro con Meščerskij. Il principe, dopo aver visionato i disegni realizzati da Ščepkin durante le lezioni di disegno, convoca il giovane studente per chiedergli di eseguire, debitamente ricompensato, una riproduzione in scala ridotta dei rilievi di un vaso di alabastro, da riportare poi come intaglio su un prezioso tavolino. Il ragazzo è costretto a confessare che il professore di disegno, Pavel Kondratev, ben poco versato all'arte che insegnava, per esibire dei risultati soddisfacenti della classe faceva ricopiare di nascosto i disegni ai suoi allievi attraverso il vetro. A seguito delle lagnanze presentate dal principe al direttore dell'Istituto, costui consente a Kondratev di punire Ščepkin a colpi di verga. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, pp. 84-93.

principe si muove e pronuncia le battute. Mentre gli altri «recitano», ovvero rispettano i canoni classicisti, e dunque inizialmente ai suoi occhi si profilano come veri attori, il principe sembra ignorare i rudimenti stessi dell'arte attorica.

È tuttavia questa visione, al termine della rappresentazione, assume i caratteri di una rivelazione. Meščerskij, grazie alla sua semplicità, 'vive' in scena ed 'è' il personaggio, profondamente immerso nella situazione scenica, pervaso dai suoi sentimenti, e pertanto in grado di costringere lo spettatore ad essere direttamente coinvolto, emotivamente implicato. Il disagio ščepkiniano sfuma allora in uno stordimento e in uno stato d'animo che si tramuta gradualmente in un'autentica conversione estetica, dalla via inizialmente impervia e irta di fallimenti, ma animata da una profonda convinzione e da una incrollabile determinazione.

Ščepkin comprende che non si può recitare altrimenti. Semplicità e naturalezza sono i nuovi principi cui ispirarsi. Chiudendo il suo ricordo, esprime così un debito di riconoscenza nei riguardi del principe, a titolo personale, ma anche a nome di tutto il teatro russo, che recependo all'inizio dell'Ottocento il suo stile innovativo, ha potuto finalmente prendere commiato dalla recitazione declamatoria e dalla vecchia scuola di Ivan Dmitrievskij, l'attore che aveva inoculato il germe dell'artificiosità nella scena nazionale e che gettava naturalmente uno sguardo astioso ai modelli emergenti.

Ancor prima delle conclusioni, Ščepkin si attarda a descrivere la recitazione dell'epoca, perché siano chiare al lettore le pratiche paradossali ancora in uso, restituendo così il ritratto di un mondo teatrale rivolto al passato, pervicacemente classicista, aduso a reiterare modalità ormai inaccettabili.

Ma è un ritratto davvero parziale e decisamente poco veritiero.¹⁶ Il teatro russo nel 1810 è attraversato invece da una rete di contraddizioni estetiche, correnti divergenti che si scontrano e interagiscono, integrandosi a vicenda e generando un quadro molto più complesso e variegato rispetto alla descrizione ščepkiniana.¹⁷

È opportuno inoltre fare una distinzione fra Pietroburgo e Mosca. Se la prima infatti predilige il repertorio tragico rivolto ad un pubblico aristocratico e dunque è più attenta allo stile e alla purezza formale, la

¹⁶ In proposito Alpers consiglia di guardare con particolare cautela e sguardo critico il quadro del teatro russo fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo delineato da Ščepkin. Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina [Il teatro di Močalov e Ščepkin]*, Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 87.

¹⁷ Cfr. O. Fel'dman, «Volšebnyj kraj! Tam v stary gody...». *Russkij dramatičeskij teatr. Pervaja tret' XIX veka [«Magico mondo! Lì nei tempi andati...»]. Il teatro drammatico russo. Il primo trentennio del XIX secolo*, «Voprosy teatra», 2009, n. 3-4, p. 214. Il titolo del saggio di Fel'dman cita l'incipit delle strofe di argomento teatrale introdotte da Puškin nel primo capitolo dell'*Evgenij Onegin* nel settembre del 1824 (la prima stesura del capitolo risale al 1823).

seconda accoglie più favorevolmente la nuova drammaturgia, mostrando uno sguardo più benevolo verso la temperie anticlassicista, in virtù anche della progressiva democratizzazione della sala. A Mosca, ad esempio, lo storico Aleksej Malinovskij si fa artefice della diffusione delle opere di Kotzebue, inducendo il circolo letterario animato da Turgenev e Žukovskij a tradurre Voltaire, Shakespeare e Schiller.¹⁸

Proprio nell'arte attorica poi, all'inizio dell'Ottocento, è in atto un processo di disgregazione del canone classicista.¹⁹ Emblematica in tal senso la figura di Aleksej Jakovlev, interprete versatile, che si misura con un repertorio molto ampio, passando con disinvoltura dalle tragedie classiciste sia russe (Sumarokov e Knjažnin) che francesi (Racine e Voltaire) ai drammi borghesi, alle commedie lacrimevoli di Kotzebue fino agli adattamenti shakesperiani e schilleriani. In scena Jakovlev manifesta uno stile meno solenne, mostrando una sapienza nuova del movimento scenico e un rifiuto della declamazione, che naturalmente attira gli strali della critica conservatrice.²⁰

E proprio le cronache più pungenti rivelano preziosi dettagli sulla sua recitazione. Il recensore della rivista «Cvetnik», che segue con particolare attenzione l'attore in diversi spettacoli, nota come nella parte di Agamennone, nella tragedia *Polissena* di Ozerov, Jakovlev commetta l'errore di pronunciare una tirata con un tono tranquillo e dimesso, «il tono di una normale conversazione inadatto a una tragedia in versi». Il critico è addirittura scioccato quando l'attore in un altro spettacolo, interpretando Oreste, mentre conversa con Pilade «gli mette una mano sulla spalla». Anche questo gesto, eccessivamente intimo e semplice, dal suo punto di vista è assolutamente inopportuno in un eroe tragico, che non deve manifestare sentimenti normali, vivi, propri delle persone comuni.²¹

Ora, l'aspetto più curioso di questo rapido ritratto d'attore, è che Jakovlev è allievo di Dmitrevskij, l'interprete evocato da Ščepkin come il prototipo negativo della vecchia scuola declamatoria. E ancora più spiazzante risulta un episodio riferito dallo scrittore Sergej Aksakov, uno degli osservatori più acuti del teatro dell'epoca, in cui si narra dell'incontro imprevisto avvenuto nei primi anni dell'Ottocento fra l'ormai anziano Dmitrevskij e

¹⁸ Ivi, pp. 217-218.

¹⁹ Cfr. A.A. Čepurov, *Teatr i dramaturgija pervoj četverti XIX veka* [Teatro e drammaturgia nel primo quarto del XIX secolo], in *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra ot ego istokov do konca XX veka* [Storia del teatro drammatico russo dalle origini alla fine del XX secolo], otv. red. N.S. Pivovarova, Moskva, Gitis, 2005, p. 107.

²⁰ Cfr. *Chrestomatija po istorii russkogo akterskogo iskusstva konca XVIII – pervoj poloviny XIX vekov* [Antologia di storia della recitazione russa fra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo], sost. N.B. Vladimirova - A.P. Kuliš, Sankt Peterburg, Izd. Sankt Peterburgskoj Gosudarstvennoj Akademii Teatral'nogo Iskusstva, 2005, p. 120.

²¹ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 112. I passaggi più significativi delle recensioni dello «Cvetnik», pubblicate fra il 1809 e il 1810, sono riportate nell'appendice del volume alle pp. 409-410.

Jakovlev, già acclamato artista. Quest'ultimo, reduce da una trionfale tournée moscovita, si pavoneggia, ponendo l'accento sulla fortunata ricezione del suo Otello. Invitato dal suo vecchio maestro a recitare un frammento della tragedia shakespeariana, viene da lui interrotto con una critica negativa, cui fa seguito l'esecuzione di un monologo di Otello delineato da Dmitrievskij con «perfetta semplicità» e «verità».²²

Al di là del dato anedddotico e del rapporto conflittuale fra allievo e maestro di cui si conservano svariate testimonianze²³, il ricordo di Aksakov, citando i principi di «semplicità» e «verità», induce a considerare la recitazione di Dmitrevskij, e il suo magistero, con dei parametri diversi da quelli ščepkiniani. Tanto più che anche altrove si fa riferimento alla sua «naturalità».²⁴ D'altro canto, però, non mancano le allusioni a una certa ampollosità e convenzionalità.²⁵ Stepan Žicharev, una delle voci più autorevoli e preziose, utili a definire il quadro teatrale del tempo, nelle sue memorie arriva ad affermare: «L'anima di Dmitrevskij era l'effetto».²⁶ Ma poi, in maniera del tutto incoerente, in un altro passaggio dei propri diari, riferendosi alle sue interpretazioni del *Misanthropo* di Molière e del *Giocatore* di Regnard, ne tesse le lodi affermando che «in quei ruoli era indiscutibilmente perfetto, e nessuno, nemmeno fra gli attori francesi, poteva competere con lui».²⁷

È necessario fare subito una precisazione. Dalle scarse notizie giunte sino a noi, Dmitrevskij, che interpretava un repertorio molto vario, eccelleva nella commedia, più che nella tragedia. Probabilmente dunque la difformità di giudizio espressa da Žicharev riguarda una maggiore adeguatezza dei mezzi espressivi al contesto drammatico in cui si esibiva. A riprova possiamo citare un resoconto stilato a posteriori dal drammaturgo e critico teatrale Fedor Koni, fondatore della rivista «Panteon»: «dicono che *Dmitrevskij fosse un attore eccellente*. Nella commedia seguiva la sua teoria: semplicità, natura, nessuna forzatura dei mezzi espressivi – queste erano le principali regole della sua recitazione. E questa semplicità e natura, che i contemporanei non compresero quando egli le applicò alla tragedia, hanno

²² Cfr. S.T. Aksakov, *Jakov Emel'janovič Šušerin i sovremennye emu teatral'nye znamenitosti [Jakov Emel'janovič Šušerin e le celebrità teatrali suoi contemporanei]*, in B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 351-353.

²³ Cfr. a tal riguardo K. Kulikova, *Aleksej Jakovlev*, Moskva, Iskusstvo, 1977, pp. 156-161.

²⁴ Cfr. il resoconto offerto da L. Senelick, *The A to Z of Russian Theater*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2010, p. 92.

²⁵ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 67.

²⁶ S.P. Žicharev, *Vospominanija starogo teatrala [Ricordi di un vecchio appassionato di teatro]*, in *Zapiski sovremennika [Appunti di un contemporaneo]*, v 2-ch tomach, Moskva, Iskusstvo, t. II, p. 336.

²⁷ S.P. Žicharev, *Dnevnik činovnika [Diario di un funzionario]*, Ivi, t. II, p. 326.

reso immortale il suo talento nella commedia».²⁸ Non è un caso allora che proprio lui, interpretando Starodum, abbia portato al successo *Il minorene* di Fonvizin, scegliendo quell'opera scomoda per inaugurare la sua gestione del teatro pietroburchese di Knipper.²⁹

Ad ogni modo le testimonianze sulla sua recitazione restano complessivamente confuse e contraddittorie, anche perché, di fatto, a quell'altezza temporale, in Russia non si è ancora formata una vera critica teatrale. I ricordi dei contemporanei sono spesso appuntati molti anni dopo, dunque offuscati dal tempo o, peggio ancora, ideologicamente orientati, al fine di sostenere la propria posizione estetica. Siamo di fronte quindi a documenti scarsi, lacunosi, talvolta faziosi, che non consentono di formulare un'idea precisa dello stile di Dmitrevskij.³⁰

Ma c'è un elemento biografico dell'attore, un'esperienza, che costituisce un importante discrimine e può aiutare a dirimere la questione. Nel 1765 Dmitrevskij viene inviato a Parigi e Londra per osservare e studiare gli attori in scena. A quel tempo ha già percorso una fulgida carriera. Fra il 1749 e il 1751 ha recitato nella compagnia di Jaroslavl diretta da Fedor Volkov, partecipando quindi alla fondazione del teatro nazionale russo e seguendo le sue sorti.

Dopo l'invito a recitare alla corte imperiale nel 1752, gli attori più talentuosi, fra cui Dmitrevskij, vengono ammessi e formati presso il Corpo dei Nobili Cadetti di Pietroburgo, fino al 1756, anno in cui confluiscono nella compagnia che, con un editto dell'imperatrice Elisabetta, va a costituire il primo teatro statale professionale russo, diretto prima da Sumarokov e poi da Volkov. Nel 1763, subito dopo l'incoronazione di Caterina II, Dmitrevskij diventa il «primo attore teatrale russo di corte».³¹

L'epoca di Caterina si caratterizza fin dall'inizio per la sua spiccata esterofilia e per l'influenza della cultura francese. Non stupisce dunque che Dmitrevskij venga inviato in Europa per perfezionare la sua tecnica. In

²⁸ F. Koni, *Ivan Afanas'evič Dmitrevskij*, «Panteon russkich i vsech evropejskich teatrov», 1840, č. 1, kn. 3, pp. 93-94, ora in B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 350. Il corsivo è nel testo.

²⁹ Cfr. N. Marcialis, *Introduzione a Il brigadiere e Il minorene*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 9. Dmitrevskij comincia a lavorare come direttore di scena e pedagogo al Teatro Indipendente Russo dell'impresario Karl Knipper nel 1780, assumendone la direzione dal 1782 al 1783. Cfr. *Chrestomatija po istorii russkogo akterskogo iskusstva konca XVIII – pervoj poloviny XIX vekov*, p. 11 e V. Borovsky, *The emergence of the Russian theatre, 1763-1800*, in *A history of Russian theatre*, ed. by R. Leach and V. Borovsky, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 67-68.

³⁰ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 57-58.

³¹ Cfr. *Chrestomatija po istorii russkogo akterskogo iskusstva konca XVIII – pervoj poloviny XIX vekov*, p. 11. Sulla nascita e il consolidamento del teatro nazionale russo cfr. V. Borovsky, *The organisation of the Russian Theatre, 1645-1763*, in *A history of Russian theatre*, ed. by R. Leach and V. Borovsky, cit. pp. 52-55. Volkov si ammala proprio durante lo svolgimento dell'imponente pageant *Il Trionfo di Minerva*, da lui organizzato per celebrare l'incoronazione di Caterina II nel 1763, e muore pochi giorni dopo.

occasione della sua permanenza a Parigi, durata più di un anno, l'attore frequenta assiduamente gli spettacoli della Comédie Française, osservando la recitazione di Lekain, Dumesnil e Clairon.³² Insieme a Lekain, di cui diventa amico, alla fine di marzo del 1766 si reca a Londra per conoscere Garrick, che però al momento è a Bath.

Lekain alla vigilia della sua partenza, il 4 aprile 1766, scrive una lettera a Garrick, raccomandandogli «un bien aimable Russe» desideroso di parlare con lui. L'incontro si sarebbe infine realizzato, stando alla chiusura di una seconda lettera del 23 giugno dello stesso anno: «Adieu, mon cher Garrick; daignez recevoir tous mes remerciemens de l'accueil agréable que vous avez bien voulu faire à mon Russe policé; vos leçons, vôte conversation, et vos talents, l'ont très instruit sur le genre de la déclamation Anglaise, dont il n'avait aucune idée».³³

Da questi contatti Dmitrevskij si era formulato un'idea molto precisa della recitazione dei due grandi interpreti. Anni dopo, ricordando entrambi, non esitava a definire Lekain «un genio nel suo genere», affermando poi che Garrick era un grande uomo, «più un commediante (*komediant*) che un attore (*akter*), cioè un imitatore della natura tratta dalla vita comune, mentre Lekain creava i tipi dei personaggi storici» e, insieme alla Dusmenil, si configurava come un'autentica «divinità tragica».³⁴

Dmitrevskij torna a Parigi nel 1767 trattenendosi fino all'anno successivo, questa volta con il preciso incarico di invitare Lekain e Clairon a Pietroburgo per recitare con la compagnia francese di corte. I due acconsentono, ma il progetto infine non viene realizzato.

Sembra, in ogni caso, che i due prolungati soggiorni parigini abbiano sensibilmente modificato le visioni estetiche e lo stile dell'attore russo che, recependo il mutamento in atto nella stessa Comédie Française e la nuova atmosfera teatrale, abbandona la recitazione statica e declamatoria per adottare un impianto più naturale. «Naturalezza» e «semplicità» in effetti vengono rilevate in Dmitrevskij proprio dopo i suoi viaggi all'estero.³⁵

Risulta allora più comprensibile il lungo, e illuminante, resoconto di Koni che, se per ragioni anagrafiche non ha avuto la possibilità di vedere l'attore in scena, probabilmente raccoglie testimonianze legate alla seconda fase

³² Cfr. V. Borovsky, *The emergence of the Russian theatre, 1763-1800*, in *A history of Russian theatre*, cit., p. 75.

³³ Le lettere, pubblicate in J. Boaden, *The Private Correspondence of David Garrick*, 2 vols., London, H. Colburn and R. Bentley, 1831-32, vol. II, p. 474 e pp. 482-483 sono parzialmente riportate in B. Malnick, *David Garrick and the Russian Theatre*, «The Modern Language Review», 1955, n. 2, pp. 173-174.

³⁴ S.P. Žicharev, *Dnevnik činovnika*, in *Zapiski sovremennika*, cit., t. II, p. 76.

³⁵ Cfr. V. Borovsky, *The emergence of the Russian theatre, 1763-1800*, in *A history of Russian theatre*, cit., p. 75. Sull'influenza esercitata dai viaggi all'estero sull'arte di Dmitrevskij cfr. anche E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1993, vol. I, p. 152.

della sua carriera.³⁶ Scrive infatti: «Dmitrevskij nella sua recitazione non si adeguava agli errori del suo tempo e, per esprimere il personaggio da rappresentare, cercava ispirazione nella profondità della sua anima, nei recessi del sentimento, nella dinamica della passione, e non nelle spirali dell'oratoria, o nella nobiltà declamatoria sulla scena. Gli altri si sforzavano di manifestare la forza degli impulsi interiori con la veemenza della forma esteriore: con il suono tonante, il movimento frenetico, il gesto ampio; somigliavano di più a dei gladiatori; egli invece cercava la forma per il sentimento interiore nei mezzi naturali e nell'impeto delle passioni più potenti appariva come un *uomo*. I movimenti erano misurati, discreti; la voce ferma ma piacevole. Spesso nelle scene più forti parlava sottovoce, ma quel bisbiglio aveva qualcosa in comune con il rombo lontano della tempesta, pronta a scatenarsi con tuoni e fulmini. Faceva rizzare i capelli in testa. In alcuni ruoli Dmitrevskij pronunciava parole che lo spettatore, una volta udite dalle sue labbra, non poteva dimenticare per tutta la vita. Tanta era la verità e la forza che riusciva a dare con la sua dizione. Le sue creazioni erano compiute, meditate, credibili; persino lo spettatore più freddo era dimentico di sé: dinanzi a lui compariva il personaggio nel pieno incanto della vita – l'attore svaniva.»³⁷

Ora, si potrebbe obiettare che il lungo racconto, che si accende di tratti agiografici, forse come atto dovuto nei confronti del grande attore scomparso da poco più di un decennio, non sia attendibile, dal momento che Koni non è un testimone oculare. Ma, e questo è il dato più interessante, nemmeno Ščepkin ha mai visto Dmitrevskij in scena.³⁸ Le fonti sono ugualmente contestabili, tanto più che, come si è visto, sullo stile di Dmitrevskij aleggia un alone di incertezza difficile da dissipare.

Risulta evidente allora che Ščepkin, stilando questo frammento delle sue memorie, uno dei primi peraltro ad essere pubblicato, stia redigendo il suo manifesto teatrale, scegliendo uno dei padri fondatori del teatro russo come un paradigma, un esempio dello status quo ante, prima cioè della riforma ščepkiniana, improntata ai principi della «naturalità» e della «semplicità».

³⁶ Ivan Dmitrevskij, nato nel 1736, muore nel 1821. La sua ultima esibizione risale al 1812 quando, già molto anziano e ritiratosi dalle scene ormai dal 1787, rientra per partecipare alla rappresentazione pietroburghese del dramma patriottico *La leva in massa* di Viskovatov, interpretando la parte del protagonista. Il successo è solenne, benché il fisico sia già notevolmente indebolito e minato da un tremore diffuso. Cfr. S.T. Aksakov, *Jakov Emel'janovič Šušerin i sovremennye emu teatral'nye znamenitosti*, cit., p. 355. All'epoca dell'ultima apparizione di Dmitrevskij in scena, Fedor Koni aveva appena tre anni.

³⁷ F. Koni, *Ivan Afanas'evič Dmitrevskij*, «Panteon russkich i vsech evropejskich teatrov», 1840, č. 1, kn. 3, pp. 93-94, ora in B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 349. Il corsivo è nel testo.

³⁸ L'informazione viene fornita da Fel'dman nel suo commento agli *Appunti dell'attore Ščepkin* nell'edizione del 1988. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., p. 329.

E come un manifesto, in effetti, lo scritto viene recepito dai contemporanei. Il quotidiano «Moskovskie vedomosti», ad esempio, nella recensione al racconto di Ščepkin sottolinea che riferisce «di come per la prima volta sia nata in lui la tensione verso la naturalezza (*estestvennost'*) sulla scena, una qualità in cui si è particolarmente distinto, che egli per primo ha introdotto nella nostra arte drammatica e che ha migliorato in maniera significativa il nostro teatro».³⁹

Dmitrevskij dunque viene evocato da Ščepkin come antitesi a Meščerskij, e addirittura, a testimone ideale di questa rigida contrapposizione estetica, viene chiamato il principe Aleksandr Šachovskoj, una delle figure più influenti del teatro russo fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

Šachovskoj è infatti un esponente della generazione dei cosiddetti *prosveščennye teatraly*, i «teatranti illuminati», un gruppo di intellettuali, per lo più di estrazione aristocratica, appassionati di teatro che dominano l'atmosfera e la produzione teatrale di quei decenni. Fortemente influenzati dal classicismo francese, nella seconda metà del Settecento ne diffondono le modalità di scrittura e le pratiche sceniche, operando come drammaturghi, pedagoghi, direttori di scena e sostituendosi di fatto ad una critica ancora inesistente.⁴⁰ La loro attività di colti dilettanti affianca e integra il processo di fondazione e consolidamento del teatro professionale avviato da Volkov e proseguito da Dmitrevskij a Pietroburgo, facendo assumere un carattere più rigoroso alla formazione degli attori.

I «teatranti illuminati» infondono una recitazione declamatoria, assolutamente convenzionale, fondata sulla dizione cantilenante, sulla ricerca dell'effetto e sull'esecuzione di pose plastiche formalmente ineccepibili.⁴¹ L'attrice Aleksandra Karatygina, allieva di Šachovskoj, così ricorda le sessioni di lavoro con il maestro: «Mostrava su quale verso è necessario poggiarsi sulla gamba destra, facendo indietreggiare la sinistra e su quale invece si deve spostare il peso sulla sinistra stendendo la destra, cosa che, a suo giudizio, conferiva un aspetto maestoso. Un altro verso bisognava proferirlo sottovoce e dopo una 'pausa', dopo aver 'indicato' con entrambe le braccia l'attore disposto al proprio fianco, si doveva

³⁹ «Moskovskie vedomosti», 4 giugno 1851, in *Zapiski aktera Ščepkina*, 1988, cit., p. 330.

⁴⁰ La terminologia *prosveščennye teatraly*, «teatranti illuminati», è comunemente adottata nella storiografia russa. Un ritratto particolarmente vivido degli esponenti di questo gruppo, della loro attività e della notevole influenza esercitata sul teatro contemporaneo viene fornito da Alpers, che non esita a parlare di una sorta di «setta». Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 55-117. Fra le personalità più influenti si annoverano, oltre Šachovskoj, il già citato Žicharev, il drammaturgo Fedor Kokoškin e il poeta Nikolaj Gnedič.

⁴¹ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 72-74.

pronunciare gridando, con una dizione incalzante, il verso conclusivo del monologo». ⁴²

E, come riporta Žicharev, alla stessa stregua lavorava un altro esponente dei «teatranti illuminati», Nikolaj Gnedič. Su ogni parola della parte faceva dei segni per indicare l'elevazione o l'abbassamento della voce e appuntava fra parentesi con quale espressione era necessario pronunciare quel frammento di testo: «con entusiasmo», «con disprezzo», «con tenerezza», «con furia», «battendosi il petto», «sollevando il braccio», e così via. Il quaderno della parte si trasformava così in una sequela di precise istruzioni, che prescrivevano, nel più piccolo dettaglio, il comportamento dell'attore in scena, fino all'orientamento dello sguardo e al battito delle ciglia. ⁴³

Sia Gnedič che Šachovskoj, quindi, incasellano i propri attori in una recitazione attentamente codificata, di impianto rigidamente classicista, dalla quale non accettano deroghe e a cui sacrificano ogni slancio individuale del singolo. Non così Dmitrevskij, che al contrario accoglie le inclinazioni personali dei suoi allievi e impartisce un insegnamento estraneo al dogmatismo, formando una nuova generazione di attori, fra cui Jakovlev e Ekaterina Semenova, la prima grande attrice tragica russa, più sensibili e più recettivi ai nuovi impulsi preromantici. ⁴⁴

Šachovskoj, dunque, che da Ščepkin viene evocato come un testimone neutrale, persino sensibile alla necessità della riforma avviata da Meščerskij nel segno della naturalezza e della semplicità, è invece uno dei più strenui difensori dello stile declamatorio che egli attribuisce invece a Dmitrevskij. Un dato che Ščepkin non ignora affatto, dal momento che a metà degli anni Venti dell'Ottocento egli stesso ha lavorato sotto la diretta supervisione di Šachovskoj, constatando personalmente la rigidità della sua visione estetica. ⁴⁵

È probabile allora che Ščepkin stia semplicemente impostando il discorso sulla storica contrapposizione fra la scuola rappresentativa (*škola predstavlenija*) pietroburchese, incarnata suo malgrado da Dmitrevskij, e la scuola della reviviscenza (*škola pereživanija*) moscovita, rivendicando a sé e ai suoi immediati predecessori la novità di una diversa articolazione della figurazione scenica, più attenta alla costruzione organica del personaggio e alle sue dinamiche interiori. ⁴⁶

⁴² A. M. Karatygina, *Vospominanija* [Ricordi], in P.A. Karatygin, *Zapiski* [Appunti], v 2-ch tomach, Leningrad, Academia, 1930, t. II, pp. 140-141.

⁴³ Cfr. S.P. Žicharev, *Vospominanija starogo teatrala*, in *Zapiski sovremennika*, cit., t. II, pp. 385-386.

⁴⁴ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 72-74.

⁴⁵ Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

⁴⁶ Sulla contrapposizione fra le due scuole, pur opinabile nella sua convenzionalità, cfr. A.A. Čepurov, *Teatr i dramaturgija pervoj četverti XIX veka*, cit., p. 112.

Non è quindi un problema di stile. Del resto affiora negli scritti ščepkiniani un altro documento relativo alla figura di Meščerskij assolutamente contraddittorio, che sembrerebbe invalidare del tutto l'immagine costruita nel capitolo autobiografico interamente dedicato a lui. Si tratta della lettera inviata a Pavel Annenkov tre anni dopo, il 20 febbraio 1854.

Scriva Ščepkin: «Sono sulla scena dal 1805, ho trovato la declamazione trasfusa in Russia da Dmitrievskij, da lui appresa durante i suoi viaggi in Europa nella forma in cui viveva nei teatri europei, e che consisteva in una lettura a voce alta, quasi pedante, con una terribile accentuazione del ritmo e un'abile rifinitura degli emistichi. Il tutto aumentava via via di potenza, e l'ultima riga del monologo veniva pronunciata con la voce più forte possibile. Ho sentito recitare così anche un grande maestro contemporaneo, il principe Prokofij Vasil'evič Meščerskij».⁴⁷

Le due figure d'attore, non più antitetiche, sono ora assimilate nello stesso stile declamatorio. Siamo però di fronte a due documenti di natura diversa. Nel frammento pubblicato nel 1851 Ščepkin sta chiaramente redigendo un manifesto estetico e avverte dunque la necessità di sancire un modello. Meščerskij assurge a simbolo di un nuovo tipo di recitazione che Ščepkin stesso ha poi portato a compiuta realizzazione. Ora invece, in una disamina privata, l'attore si può concedere la libertà di rievocare il principe con una maggiore obiettività, e non è escluso che in questo caso specifico si stia riferendo alle sue interpretazioni nel repertorio tragico, indubbiamente più prescrittivo e codificato di quello comico.⁴⁸

Restano ora da definire i contorni di due parametri che a metà dell'Ottocento in Russia sono entrati di diritto nella valutazione critica di un attore: la «semplicità» e la «naturalità». Ripercorrendo la descrizione ščepkiniana dell'interpretazione di Meščerskij la questione dello stile sfuma gradualmente in secondo piano, mentre acquisisce rilievo il rapporto intessuto dall'attore con il suo personaggio. Sotto gli occhi dello scettico spettatore, «nonostante la semplicità» della recitazione e «nel corso di tutta la parte», il principe riproduce i moti interiori dell'avarico con straordinaria potenza e verità, dando l'impressione di provarli personalmente, al punto che Ščepkin dichiara di aver temuto per la sorte e la sopravvivenza dell'interprete.

Questa consonanza affettiva non è confinata alla scena, ma anzi implica, avvolge l'osservatore, costringendolo a far riecheggiare dentro di sé le sofferenze del pur deprecabile taccagno e a credere alla realtà evocata. L'iniziale biasimo per il mancato rispetto delle regole declamatorie cede

⁴⁷ Lettera a Pavel Vasil'evič Annenkov del 20 [febbraio 1854 da Mosca a Pietroburgo], in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, pp. 228-229.

⁴⁸ Sull'ipotesi che, nella lettera ad Annenkov, Ščepkin si stia riferendo alle interpretazioni tragiche di Meščerskij cfr. O. Fel'dman in *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

quindi il passo al tormento per il destino del personaggio e all'ammirazione incondizionata per l'attore. La sua «naturalzza» manda «in estasi» e il suo parlare «con semplicità» diventa, a spettacolo concluso e a mente agitata, addirittura «meraviglioso». Perché, e qui Ščepkin adopera un'espressione che ricorre di frequente nelle cronache ottocentesche, l'attore «non recita, ma vive».

Se la semplicità dunque è l'abbassamento del tono recitativo, la tensione della parola scenica verso l'eloquio quotidiano («parla [...] proprio come parlano tutti»), la naturalzza è la costruzione coerente di un personaggio, con una linea interiore ben definita, messo in situazione e reso credibile al punto tale da offuscare il suo interprete.⁴⁹ Non si ammira più l'attore per la tecnica sopraffina con cui riproduce gesti codificati e suoni artefatti, ma per la capacità di far vivere il personaggio. Il perfetto disegno esteriore diventa un inutile, ingombrante orpello.

Recitare allora diventa un atto creativo, individuale, unico per ciascun attore. Ecco perché, come riferisce Ščepkin rievocando la frustrazione assaporata nei suoi primi slanci verso il nuovo stile, non basta parlare con semplicità e agire con naturalzza, né soprattutto è possibile imitare un altro, pur grande, esempio ispiratore. La recitazione non è più ripetizione, ma un'invenzione utile e funzionale a restituire un personaggio, sempre meno lontano dall'esperienza umana.

E in tal senso nel primo Ottocento la scena russa, ormai al passo con il resto d'Europa, sta attuando la vera rivoluzione, coadiuvata dal nuovo repertorio nazionale emergente, che delinea personaggi sempre più individualizzati e pone dunque nuovi compiti attorici.⁵⁰

Il racconto di Ščepkin, se si appiattisce sul dato storico, si rivela quindi fallace, inesatto, parziale, e manipolato in maniera anche piuttosto ingenua. Ma risulta infine prezioso forse proprio per la sua faziosità, perché nell'intento programmatico di veicolare gli aspetti salienti del suo sistema di recitazione e di quanti, pur nell'ombra, operarono nel suo tempo, rivela la chiave di volta su cui si sarebbe fondata la ricerca attorica ottocentesca: la diversa percezione del personaggio e la nuova funzione della recitazione.

⁴⁹ Sulla definizione di recitazione naturale cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 170-175.

⁵⁰ Cfr. A.A. Čepurov, *Teatr i dramaturgija pervoj četverti XIX veka*, cit., p. 107 e p. 114.