

## Prefazione

di Fausto Malcovati

È il suo testamento, rivolto all'epoca in cui vive e agli uomini con cui lavora.

L'epoca e gli uomini sono duri, impazienti. Non glielo lasciano finire.

Arriva a metà del quarto atto. Non va più in là.

Sulla carta, un capolavoro incompiuto.

Sulla scena, un fallimento involontario.

Mosca. Notte. Via Tverskaja. 1925.

Due uomini camminano, uno accanto all'altro. Escono dal Teatro d'Arte. Alto, canuto, imponente il primo, piccolo, vispo, energico il secondo.

Stanislavskij e un giovane regista del Secondo Studio, Aleksej Dikij.

Parlano di *Otello*. Da trent'anni Stanislavskij sogna di rifarlo: lo ha interpretato alla Società di Arte e Letteratura nel 1896, due anni prima dell'apertura del Teatro d'Arte. Continua a pensarci. E si confida con Dikij che vorrebbe metterlo in scena.

Non lavorare sulla gelosia, gli dice. La gelosia non c'entra. Da qui devi partire. Otello non è geloso. È un uomo ingenuo, semplice, tutto d'un pezzo. Ha pochi ideali e ci crede fino in fondo. Desdemona è uno di questi: è la bellezza pura, angelica. Iago glielo distrugge. Otello è un soldato, ha il suo codice d'onore: e se Desdemona non corrisponde a quell'ideale, non può vivere. Ma non può vivere nemmeno lui che in quell'ideale ha creduto.

### Un po' di storia

Il 1930, l'anno della prima di *Otello* al Teatro d'Arte, non è un anno come gli altri. È l'anno della "grande svolta". Stalin è al potere, ormai senza rivali. Trockij è stato definitivamente sconfitto, espulso dal partito, esiliato. Sono cominciati il primo piano quinquennale e la collettivizzazione forzata delle campagne. Lo slogan è: dare priorità all'industria pesante, elettrificare il paese, rilanciare l'economia, superare l'America.

Il partito monopolizza anche la scena letteraria e artistica. Liquidate le principali associazioni, spadroneggia la RAPP (Associazione russa degli scrittori proletari) che non lascia spazio ad alcun tipo di dialettica. *Otello*

va in scena il 14 marzo. Esattamente un mese dopo Majakovskij si spara un colpo di rivoltella.

L'atmosfera al Teatro d'Arte è da tempo molto pesante. Non basta che il Comitato per il repertorio passi al vaglio ogni scelta, non basta che ponga il veto alla *Fuga* di Bulgakov e al *Suicida* di Erdman, messi in prova e poi subito tolti dal repertorio, non basta che ogni spettacolo venga più volte sottoposto al parere di un'apposita commissione che ne valuti il peso politico. Il 5 settembre 1929, con un comunicato ufficiale, la Direzione per le Arti (Glaviskusstvo) fa sapere che accanto ai due storici direttori, con uguali diritti, c'è ora Michail Sergeevič Gejct, un solido uomo di partito che li aiuterà e li "consigliierà" nella gestione del teatro. La decisione era nell'aria da tempo: tuttavia fin che c'era Lunačarskij al Commissariato per l'Istruzione, Nemirovič, suo buon amico, era riuscito a evitare l'arrivo di un "direttore rosso". Ma proprio nel 1929 Lunačarskij viene sostituito: ora al suo posto c'è Andrej Sergeevič Bubnov e la situazione precipita. Invano Nemirovič chiede di rimandare la decisione, adducendo come scuse il precario stato di salute di Stanislavskij dopo il grave infarto dell'anno prima e la delicata situazione di un teatro che da trent'anni ha una sua direzione e amministrazione perfettamente rodute: l'arrivo di un estraneo potrebbe causare danni irreparabili.

### **Sovietizzare il Teatro d'Arte**

Comunque Gejct arriva: Stanislavskij si sta curando a Nizza e Nemirovič decide di far resistenza passiva. In una lunga lettera al collega del 18 luglio 1930 dichiara *apertis verbis* che è sua intenzione ritirarsi, disertare le riunioni, lasciare a Gejct mano libera su tutta la parte amministrativa e organizzativa. Visto che è venuto per "sovietizzare" il Teatro d'Arte, per ripulirlo da tutte le scorie *ancien régime*, faccia pure. E infatti cominciano le prime "purghe" tra gli impiegati anziani senza tessera del partito.

In realtà quello che preoccupa Nemirovič è altro: con la politicizzazione della compagnia, con il peso sempre più evidente delle organizzazioni di partito che proliferano soprattutto tra tecnici e impiegati, con ordini tassativi di inserire nel repertorio non solo classici (troppi: *Il matrimonio di Figaro*, *Otello*, una riduzione di *Resurrezione*) ma autori contemporanei di discutibile livello, graditi al partito, con controlli pesanti di tipo finanziario (troppo lunghi periodi di prove, troppo frequenti rimandi delle prime con ovvie conseguenze sul botteghino: un esempio, come si vedrà, sarà proprio *Otello*) il livello artistico del teatro non può che risentirne. Nemirovič si rende conto che questa ossessiva ingerenza mina dalle fondamenta la grande tradizione culturale del teatro.

Ora Nemirovič pone a Stanislavskij un aut-aut: o riprendiamo insieme la direzione, ci rimbocchiamo le maniche e puntiamo i piedi o io da solo non voglio più fare il direttore, do le dimissioni e mi occupo solo dei miei spettacoli. In due possiamo ancora salvare la tradizione del nostro teatro, tutelare i nostri "vecchi" attori, difendere il livello dei nostri spettacoli. Ai

primi di agosto Stanislavskij risponde con il consueto, antico affetto, che rispunta nelle situazioni critiche: no, Vladimir Ivanovič, non possiamo molare, dobbiamo resistere, riunire le nostre forze e riportare il teatro al livello per cui abbiamo lottato negli anni passati. Ancora avvilito per la vergognosa cialtroneria con cui è stato messo in scena tre mesi prima il suo *Otello*, come si vedrà più avanti, Stanislavskij torna a Mosca in ottobre e nell'estate del 1931 scrive un durissimo appello al governo perché cessi nei confronti del Teatro d'Arte la sua insensata politica che consiste in: obbligo a un eccessivo numero di spettacoli, continui divieti di testi, interventi arbitrari nell'organizzazione. Un gesto forte che avrà poco seguito. Ma i due direttori portano avanti la loro lotta: e se Nemirovič è costretto ad accettare imposizioni nel repertorio (Kornejčuk, Afinogenov, Virta, Pogodin, autori oggi totalmente dimenticati), se Stanislavskij incassa senza fiatare dure critiche della RAPP sul suo sistema, considerato antisociale e deleterio per un vero attore sovietico, tuttavia il Teatro d'Arte riesce a resistere alla grigia omologazione a cui sono sottoposti quasi tutti i teatri di quegli anni.

### **Primi passi con cautela**

Torniamo indietro di qualche anno. *Otello* entra nel programma del teatro nel 1926. È l'anno della rinascita del Teatro d'Arte, dopo il lungo, imbarazzato silenzio degli anni postrivoluzionari: *I giorni dei Turbin* di Michail Bulgakov è un trionfo, è il nuovo *Gabbiano* del periodo sovietico. La regia, per ragioni di prudenza, sulla locandina porta la firma del giovane regista Sudakov. In realtà è Stanislavskij che prepara lo spettacolo, tra violenti interventi della censura e patemi dei partecipanti.

A proporre il nuovo Shakespeare è sempre Stanislavskij, memore dell'interpretazione di trent'anni prima, che lo aveva lasciato profondamente insoddisfatto. Affida la prima sgrossatura degli attori sempre a Sudakov. Non lo stima, sa che tende a far di testa sua senza ascoltare le indicazioni dei direttori, ma è uomo di partito (utile in questo momento) ed è il minore dei mali. Tra gli interpreti, c'è un solo punto fermo: *Otello* sarà Leonidov. Il resto del cast è aperto, come sempre nel Teatro d'Arte: più attori lavorano contemporaneamente allo stesso personaggio, per Iago Stanislavskij vorrebbe Kačalov, che comincia a provare ma è troppo impegnato in altri spettacoli, gli succede Prudkin, poi Stanicyn. Per scene e costumi Stanislavskij chiama ancora il grande scenografo Golovin, con cui qualche mese prima aveva collaborato con eccellenti risultati per *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais e che per *Otello* prepara sontuosi scorci veneziani e variopinti interni orientali, costumi fin troppo elaborati (e non facili da indossare per gli attori, che lamentano i troppi orpelli). Il lavoro prosegue per tutto il 1926, mentre Stanislavskij è impegnato con Beaumarchais che va in scena il 28 aprile 1927 e con *Bobème* e *La notte di maggio* al suo Studio d'opera. Le prove di *Otello* procedono lentamente, gli attori sono impegnati in altri spettacoli, Stanislavskij non ha

tempo di occuparsene: ma in marzo vede una prova ed è commosso fino alle lacrime dall'intensità di Leonidov. «Lei è meglio di Salvini!».

### **Un anniversario difficile**

Il 1928 è l'anno del trentennale del Teatro d'Arte: le celebrazioni sono maestose, da tutto il mondo arrivano telegrammi di felicitazioni, omaggi, auguri. Il 27 ottobre, seduta plenaria dell'intera compagnia con discorsi ufficiali dei direttori: in platea, attori, registi uomini politici fra cui Stalin. Stanislavskij fa una gaffe che getta nel panico i più accorti tra i presenti: citando i benefattori del teatro ricorda con enfasi Morozov («un capitalista!!!!», si sussurra), obbligando la platea (Stalin compreso) ad alzarsi in segno di omaggio. Tutto va liscio, la serata si conclude a mezzanotte, poi c'è la cena e le danze. Il giorno dopo, spettacolo commemorativo: un quadro dello *Zar Fëdor Ioannovič*, due scene di *Amleto*, frammenti dei *Fratelli Karamazov* e in conclusione il primo atto di *Tre sorelle*. Stanislavskij è per l'ennesima volta Veršinin: la divisa gli sta un po' stretta, ma è magnifico nel suo inimitabile charme un po' appassito. Verso la fine dell'atto sente un forte dolore al petto. Si alza, gli gira la testa, non vuol interrompere lo spettacolo, va in fondo alla scena e chiede in quinta di chiamare un medico. Riesce a malapena a inchinarsi alle prime due chiamate, poi crolla a terra: un gravissimo infarto. Viene portato in camerino, pallido, privo di sensi, il medico gli apre gli occhi per vedere se è ancora vivo. Trasportato a casa, rimane incosciente: per giorni si teme per la sua vita. Superata la fase critica, viene messo a riposo assoluto, nessuna emozione, nessuno sforzo. Gli vengono per esempio nascosti i velenosi commenti della stampa sui discorsi celebrativi (la più dura è *Komsomol'skaja Pravda* che parla di detestabili toni reazionari, aria fritta, vecchi tromboni), gli viene categoricamente vietata qualsiasi attività in teatro. Ma *Izvestija* pubblica un bollettino medico sulla sua salute: dunque il grande vecchio merita ancora un po' di attenzione da parte degli organi di partito. La ripresa è lentissima: in maggio i medici consigliano un cambio di clima. Con la moglie, parte per Badenweiler, di cecoviana memoria. Di lì, in novembre si sposta a Nizza: impensabile passare l'inverno a Mosca. Il suo pensiero costante è *Otello*: sogna di riprendere le prove, ma il suo stato di salute è sempre precario, dunque non se ne parla. Non gli resta che ricorrere alla penna: e comincia a scrivere le note di regia. Intanto raccomanda a Leonidov di portare avanti le prove, si fida più di lui che di Sudakov. Tra l'attore e il regista comincia una corrispondenza che durerà tutto l'anno, fino alla prima. Consigli, dubbi, proposte.

### **Esilio a Nizza**

La salute di Stanislavskij migliora con una lentezza preoccupante. Sono più di otto mesi che è a Nizza e ancora nel gennaio del 1930 i medici sono perplessi sull'opportunità di un suo ritorno a Mosca. Le notizie della nuova situazione del teatro gli vengono centellinate per non irritarlo: ma

non gli si nasconde che è ora di concludere il lavoro sulla tragedia shakespeareana. Così mette da parte *Il lavoro dell'attore su se stesso* che non ha smesso di correggere in tutti questi mesi e s'immerge nelle note di regia. L'entusiasmo della compagnia per quello che arriva da Nizza è incredibile: anche chi non è coinvolto nello spettacolo vuole leggere le note, vuole essere tenuto al corrente di quello che scrive il Maestro. Leonidov gli dichiara: «Il vostro lavoro su *Otello* è un capolavoro di arte registica», è commosso dall'ingresso di Otello con un grande mazzo di fiori (II scena del I atto), dall'ingenuità, dalla freschezza, dalla risoluta forza che il personaggio dimostra nelle prime scene. Stanislavskij gli raccomanda: via ogni enfasi, ogni esteriore impulsività, massima concentrazione, lento affiorare della disperazione, lavoro emotivo costruito con parsimonia di mezzi, per arrivare poi a brevissime esplosioni violente («Sangue! Sangue! Sangue!»). Dunque un Otello intimo, chiuso in se stesso, aggrovigliato nelle sue contraddizioni.

Quando Stanislavskij capisce che Sudakov lavora con gli attori in una direzione che non è la sua e sposta l'ordine delle scene in modo assurdo, chiede a due attori della vecchia generazione di cui si fida ciecamente, Moskvin e Kačalov (lo stesso che aveva rinunciato al ruolo di Iago) di intervenire con la loro autorità. Si rivolge anche a Nemirovič, ma riceve un fermo rifiuto: sono mesi di tensione con il “direttore rosso” Gejtc, non vuole metter le mani a uno spettacolo che non ha mai seguito e che sospetta possa essere fonte di guai.

### **La catastrofe**

Verso i primi di marzo cominciano le prime prove “filate”: ci si rende conto che lo spettacolo dura più di cinque ore e Sudakov, seguendo “ordini superiori”, comincia a tagliare senza pietà e soprattutto senza alcuna consultazione con Stanislavskij: via la seconda scena del primo atto (Otello che entra con il mazzo di fiori, scena che era tanto cara a Leonidov), dimezzata la scena del Senato, eliminate quasi tutte le pause che nelle note hanno una rilevanza fondamentale. Leonidov non gli nasconde il precipitare della situazione, Stanislavskij, inorridito, gli scrive il 18 marzo: «È una incredibile capitolazione del teatro! Mettere in scena un classico oggi ha senso solo se è un esempio di grande arte. Non dimentichiamo che i nostri spettacoli non sono destinati solo a Mosca ma a tutto il mondo. Gli stranieri in visita nella capitale si precipiteranno a vedere il nostro *Otello* e si troveranno di fronte a uno scempio. Per conquistare una reputazione solida ci abbiamo messo decenni, per perderla ci basta uno spettacolo sbagliato. Non riesco a credere a quello che voi mi raccontate. Assoluta cialtroneria. Mi dispiace per voi, ma a tali condizioni non posso lasciare il mio nome sulla locandina». Immediato telegramma gesuitico di Gejtc: «Tutto il teatro vuole il vostro nome, voi siete l'ideatore dello spettacolo. Ma poiché non avete visto il lavoro, vi proponiamo la dizione – piano della regia dell'artista del popolo Konstantin Stanislav-

skij». Desolato, impotente, incapace di offrire altre soluzioni, Stanislavskij accetta e aggiunge: vi supplico, non mandate in scena lo spettacolo se non è pronto. Con le sue note, è a metà del quarto atto. Che senso ha continuare? Capisce che è fatica sprecata e smette.

La prima viene fissata, senza avvisare Stanislavskij, per il 14 marzo. All'ultima generale assiste Stalin, alla prima è in sala mezzo governo, Rykov, Litvinov, Eunikidze, e tutta la Mosca che conta. Viene notata l'assenza di Nemirovič, brutto segno. Lo spettacolo, nonostante i tagli, è lunghissimo. Le scene di Golovin sono mal costruite e malissimo illuminate. Leonidov, nelle ultime prove bravissimo, alla prima viene preso dal panico, è distratto, incerto, solo a tratti grande. Iago, l'attore Sinicyn, è bravo ma la sua interpretazione non ha niente a che vedere con il personaggio delle note: non un soldatuccio grossolano dai guizzi satanici ma un Cesare Borgia astuto e verboso. «Sono disperato!», scrive da Nizza alla segretaria che gli racconta la serata, «Perché mandare in scena lo spettacolo in quel modo? A che cosa sono servite le mie note? Forse per rimediare alla mia assenza? È stato peggio. Come avete potuto legare il mio nome a uno spettacolo così sciatto? Mi vergognò di me stesso. Non voglio che il mio nome compaia in nessun modo sulla locandina. Toglietelo».

Solo dieci repliche e poi lo spettacolo sparisce dal cartellone: Sinicyn-Iago muore improvvisamente, non si trova un valido sostituto e soprattutto nessuno vuol salvare uno spettacolo nato male. Quando Stanislavskij qualche mese dopo torna a Mosca ormai non se la sente di ricominciare daccapo.

Per lui è un triste, umiliante capitolo chiuso.

### **Un regista che inventa la sua lettura**

Un capolavoro le sue note, si è detto. Perché?

Perché queste note sono la più completa testimonianza del genio di Stanislavskij regista.

Qui non si discetta astrattamente sul sistema, lo si applica a un testo, battuta per battuta, scena per scena. Da un lato c'è la potenza di Shakespeare, dall'altro la fantasia di un regista che inventa la sua lettura e la trasmette da lontano a un gruppo di attori con cui non può lavorare di persona. La vocazione pedagogica stanislavskijana, così forte e spesso così noiosa nel *Lavoro dell'attore su se stesso*, qui è del tutto assente: qui c'è il palcoscenico con le sue tavole e le sue quinte che rende ogni parola urgente, necessaria, ogni indicazione all'attore carne e sangue del suo lavoro. Non va mai dimenticato che Stanislavskij ha elaborato il suo sistema non per creare facili formulette pronte all'uso delle scuole di teatro, ma per aiutare i suoi attori, già da soli eccelsi per bravura e talento, a controllare, migliorare il loro mestiere. Per dare al loro mestiere una professionalità ancora inesistente.

Capolavoro perché queste note portano il sistema a compimento, in tutta la sua complessità e insieme gli danno una dimensione completamente

nuova, apertamente rivoluzionaria: affermare, come avviene in queste pagine, la priorità delle azioni fisiche sulla reviviscenza ridisegna in modo definitivo il percorso dell'attore. Stanislavskij lo sa e lo dichiara, pur non rinnegando nemmeno una virgola della ricerca pregressa, che è tutta presente in queste note. Anzi ribadisce a più riprese che le azioni fisiche hanno senso solo come tassello di sostegno del percorso tracciato in trent'anni di indagine.

### **Che cos'è un'azione fisica**

La memoria affettiva, su cui l'attore si basa per risvegliare in sé i sentimenti che il personaggio gli richiede, è una brutta bestia: inaffidabile, capricciosa, aleatoria. Ogni tanto va nella giusta direzione, ogni tanto scantona e va da tutt'altra parte. Se cerco di esprimere un sentimento del personaggio, mettiamo la rabbia, e ricorro solo alla memoria affettiva (ossia al modo in cui sono solito esprimere la rabbia o l'ho espressa in alcuni momenti della mia vita), non sempre riesco a raggiungere la mia verità, a essere autentico, spesso ricorro ai più comuni cliché, ai gesti più convenzionali usati per esprimere la rabbia "in generale". Questo "in generale" è per Stanislavskij il nemico peggiore di qualsiasi grande interpretazione. Invece mi devo porre la domanda: che gesti faccio quando sono arrabbiato? Come muovo le mani? Che espressioni do al mio viso? Ecco allora il punto: fissare alcune azioni del mio personale modo di esprimere la rabbia. Nel momento in cui il personaggio richiede un moto di rabbia, le azioni che ho fissato risvegliano spontaneamente la memoria affettiva e il sentimento si manifesta in modo autentico. Esprimere il sentimento senza l'appoggio delle azioni fisiche che io attore so connesse con il mio modo di esprimere quel sentimento, mi porta inevitabilmente a uno sforzo, mi spinge a essere retorico, superficiale, a esprimermi "in generale". Nell'azione fisica non posso essere falso, perché l'ho trovata nel mio bagaglio esistenziale, che è diverso da quello di chiunque altro, e sono sicuro della sua corrispondenza con il sentimento che provo. Ecco: a questo punto, stimolato dall'azione fisica, il sentimento affiora, entra nel gioco interpretativo senza forzature, seguendo i miei modelli espressivi. Magnifica la similitudine inventata da Stanislavskij: le azioni fisiche sono l'asfalto della pista di decollo di un aeroporto, senza il quale l'aereo-sentimento non riesce a sollevarsi da terra. Una volta avvenuto il decollo, ci si può anche dimenticare dell'asfalto, ma non prima.

Dunque questa è la sequenza: definire il compito, ossia identificare quale sentimento mettere al centro di una scena o frammento di scena, e subito dopo fissare le azioni fisiche connesse al compito. Il sentimento non tarderà ad affiorare in tutta la sua verità.

### **Piccoli capolavori di grande letteratura**

Intendiamoci, nel sistema, le azioni fisiche sono sempre esistite, non sono una novità. La novità è dar loro un ruolo prioritario nella costruzione del

personaggio: da loro bisogna partire, stabilito il sentimento da risvegliare in una data scena o in un dato frammento.

Ma il resto, il grande impianto che costituisce la base del *Lavoro dell'attore su se stesso*, rimane intatto. Anzi qui viene potenziato in tutte le sue articolazioni.

Viene ribadito anzitutto il ruolo fondamentale del passato dei personaggi. In questo Stanislavskij è un affabulatore senza pari. I suoi sono piccoli capolavori di autentica, grande letteratura. Basta leggere il passato di Roderigo, ricco e tonto figlio di mercanti, con cui si aprono le note: pronto a far bisboccia, a spendere e spendere pur di ottenere quel che le sue modeste origini gli negano.

Formidabile è l'analisi di Desdemona. Stanislavskij rompe con la solita tradizione che la vede vittima sperduta, innocente, un po' ottusa di un Moro selvaggio. Neanche per sogno: Desdemona è una vera aristocratica veneziana sicura di sé e del suo fascino, una padrona di casa abile, esperta, insegna a Otello, rozzo militare, le buone maniere, è determinata nelle sue scelte, sa quel che vuole. E la sua apparentemente insensata insistenza nel perorare la causa di Cassio non è sciocca caparbieta adolescenziale: è la prima prova della sua autorità di moglie.

Ma ancor più sottile e inquietante il passato di Iago, tipico soldatuccio di ventura, avido, chiassoso, volgare, a volte spassoso, a volte violento. Per tutto il lavoro c'è una domanda che in fondo rimane sospesa: il perché delle azioni di Iago. Che cosa lo spinge a fare quello che fa? Stanislavskij, da magnifico inventore di storie qual è, offre molte possibilità, gelosia meschina per la moglie, forse sedotta da Otello, ambizione frustrata per una carriera che lo vede sempre in secondo piano, invidia per i successi di Cassio. Ma nessuna convince. E alla fine escogita la soluzione più inaspettata e sorprendente: è un attore, un perverso, cinico, spietato attore, che costruisce il suo personaggio di ribaldo con immenso godimento, che indossa maschere diverse con implacabile freddezza, è un istrione a cui riesce perfettamente l'intera sceneggiata, tranne l'ultimo atto.

O forse, senza scriverlo, Stanislavskij va più in là: Iago è l'uomo dei tempi nuovi, tempi di violenza, sopraffazione, brutalità, l'uomo che non ha bisogno di motivazione per compiere il male, il disincantato arrivista, il subdolo delatore, l'intrigante a cui basta il successo nell'impresa perversa, senza un vero tornaconto. Ne ha molti intorno a lui, ma, come Otello con Iago, Stanislavskij è impotente, non ha armi per combatterli. O forse, come Otello, è ingenuo, schietto, candido, è uomo di buona fede. Uomo dei tempi passati che con i Iago di ieri e di oggi perderà sempre.

### **Venezia e Cipro**

Non minor attenzione Stanislavskij rivolge alle "circostanze date", e prima di tutto al contesto storico che fa da sfondo alla tragedia shakespeariana.



Magistrale in questo senso la scena del Senato: c'è lo scontro tra il senatore Brabanzio, conservatore, razzista, ostile ai militari di colore come Otello, fautore di una politica di repressione nei confronti delle colonie come Cipro, e il Doge progressista, estimatore della genialità strategica di Otello, propenso a una politica più permissiva nei confronti delle colonie. Scontro a cui Stanislavskij dà una sfumatura ancor più sottile: Brabanzio è stato uno dei sostenitori dell'attuale Doge nella lotta per l'elezione e adesso se lo ritrova in campo avverso in tutte le decisioni politiche. Ecco perché la scena del Senato nelle note è sottesa da una tensione violentissima, a volte esplosiva: non solo la minaccia di perdere Cipro, reclamata dai turchi, ma anche la sfida tra i senatori di destra e quelli di sinistra. Una scena animatissima: arrivo di dispacci, consultazione di carte, trasporto di armi, funzionari che preparano i denari per la spedizione, convulse consultazioni tra i senatori. È lo sfondo per l'intervento di Brabanzio in difesa del suo onore di padre.

Altrettanto lucida è la lettura della situazione a Cipro: la popolazione indigena aspetta la liberazione da parte della flotta turca e invece vede arrivare, trionfante, il capo della flotta veneziana, Otello. Dunque delusione, rabbia, inquietudine, ribellione: ecco perché il tumulto al corpo di guardia deve assumere la dimensione non di un pestaggio tra ubriachi ma di una vera e propria insurrezione subito domata dal carisma di Otello. Ecco perché la punizione di Cassio deve essere severa, esemplare: non si scherza con una popolazione pronta alla sommossa armata.

### **Due altre componenti indispensabili**

Le note sono piene di crocette e asterischi, supplizio degli impaginatori: sono i segni delle pause. In *Otello* Stanislavskij ha lavorato incessantemente sulle pause: brevi, brevissime, lunghe e soprattutto quelle che vengono chiamate pause dinamiche (*gastrol'nye*). Dinamiche sono quelle pause che l'attore deve riempire di tensione, di energia, in accordo con il tempo-ritmo dell'intera scena o della battuta. Stanislavskij vuole un Otello concentrato, furioso dentro ma controllato fuori, un Otello che brucia di disperazione ma non la fa esplodere. Ecco dunque la raccomandazione a Leonidov: non gridare, non inveire, frena l'impeto, imprigiona la violenza, fai capire quello che hai dentro non con il volume della voce ma con la densità delle pause, con la potenza della introspezione. Mai lasciarsi andare all'enfasi nemmeno nel monologo "Addio per sempre alla pace dell'anima!": contro tutta la tradizione ottocentesca dei grandi tragici italiani Rossi e Salvini che ne facevano un pezzo di bravura, Stanislavskij vuole che sia un disperato quanto soffocato congedo da una parte di sé che sta morendo con la scoperta dell'infedeltà di Desdemona. Dunque un sussurro, una confessione segreta, quasi impossibile da verbalizzare. Sul tempo-ritmo Stanislavskij insiste, ma è un elemento noto e ampiamente utilizzato. Più l'attore riesce a interiorizzarlo e più le sue battute riusciranno incisive, forti, penetranti. Il tempo-ritmo non è solo un

elemento interiore, vuol anche dire legame con il tempo musicale: Stanislavskij raccomanda a Leonidov di usare solo eccezionalmente il *fortissimo*, lavorare sul *piano* e su quello che definisce *non-piano*, che è un passaggio graduale al *forte*. Esempio è la triplice ripetizione della battuta «Il fazzoletto!», che comincia con un primo tempo *piano*, la supplica (trovalo e sei innocente!), un secondo tempo *non-piano*, l'avvertimento (guai a te se non lo trovi), un terzo tempo *forte*, la minaccia (non l'hai e dunque sei colpevole).

Questo *Otello* avrebbe potuto concludere in modo esemplare il discorso Teatro d'Arte-Shakespeare, iniziato nel 1905 con *Giulio Cesare* (l'*Otello* di Stanislavskij del 1896 è anteriore alla fondazione del teatro), proseguito con lo storico, contestatissimo *Amleto* di Craig-Stanislavskij del 1910 e con *La dodicesima notte* al Primo Studio del 1917, a cui Stanislavskij lavorò (senza la sua firma) con entusiasmo.

Non fu così. *Otello* rimane un capolavoro solo sulla carta. Per un teatro che vive di spettacoli e non di pagine scritte, non basta. Ma la magnifica lezione di Stanislavskij ai suoi attori non è andata perduta: eccola, oggi, con immutata forza.

### Ringraziamenti

Un mio particolare ringraziamento va a Inna Solov'eva, Tatjana Gorjačeva, Svetlana Vasil'eva, che mi hanno fornito preziosi consigli e materiali inediti per la stesura di queste righe, e a Edo Bellingeri che nel suo saggio *Stanislavskij prova Otello* (Artemide 2005) ha studiato con intelligenza e passione queste note.