

Mariagabriella Cambiaghi
(Università degli Studi di Milano)

MARCO PRAGA E TATIANA PAVLOVA: DUE MONDI TEATRALI A CONFRONTO

1. Praga e il 'fenomeno russo'

Che Marco Praga non avesse un carattere facile era cosa ben nota anche ai contemporanei. Quando nel 1919, dopo una carriera di drammaturgo, presidente della Sia, direttore della Compagnia Stabile del Teatro Manzoni, passò alla critica drammatica, assumendo l'incarico di titolare delle cronache teatrali per «L'illustrazione italiana», si capì subito che i suoi commenti alla scena italiana di prosa non sarebbero stati né convenzionali, né accomodanti. Presentando l'uscita del primo volume di raccolta delle recensioni, Silvio D'Amico scriveva:

Marco Praga critico! Sogni di terrore. La gente che si interessa di teatro ha inteso tanto raccontare, da qualche decennio, che Praga è un duro galantuomo milanese, uso a dire pane al pane e il resto al resto, senza riguardi per nessuno; e sul conto del nostro povero teatro ci sono da dire tante e così crude verità che a un tale annuncio è impossibile per molti difendersi da un primo moto di spavento, la gente si rassicuri. Marco Praga è, senza dubbio, oltre l'artista che tutti conoscono, un gran galantuomo e un milanese irriducibile. [...] 'vecchio topo di palcoscenico' come si definisce da sé, Marco Praga conosce di persona, quasi sempre da molto tempo, pressoché tutti gli scrittori e gli attori di cui parla, e il tono burbero con cui dice loro le sue oneste verità è di un burbero molto ma molto benefico. [...] egli vede il teatro come esistente a sé e per sé, piglia di petto le commedie nei loro intrecci e nei loro personaggi, ed esaminandole si propone unicamente dei problemi di logica e verità scenica (D'Amico 1920, 214).

Nella sua attività di commentatore Praga proietta la sua esperienza di uomo di teatro, volto a rinnovare le modalità di allestimento dai modelli obsoleti della tradizione ottocentesca, in direzione di un lavoro messo al servizio del testo, vivificato sul palcoscenico

attraverso un progetto organico di sinergia tra il talento scenico dell'attore, le leggi della scena, le ragioni dell'autore.

Come osserva D'Amico, Praga recensisce eventi e persone che conosce nel profondo, di cui non esita a mettere in luce limiti e compromessi, con una franchezza rustica che muove da una frequentazione ventennale dei teatri e dalla conoscenza dei meccanismi produttivi della scena italiana.

È perciò estremamente interessante indagare il suo atteggiamento in una eccezione: il rapporto con Tatiana Pavlova¹, una delle poche personalità apparse sulla scena italiana all'inizio degli anni Venti del tutto sconosciute al nostro Praga.

Di origine ucraina, approdata in Italia nel 1919 in fuga dalla rivoluzione sovietica, Tatiana Pavlova² si dedica per alcuni anni al cinema muto per poi affermarsi nel teatro drammatico, a capo di una formazione da lei stessa finanziata, suscitando in breve tempo gli entusiasmi del pubblico e gli interessi della critica, che nutrono nei suoi confronti curiosità e grande aspettative, vedendola come esponente di quel rinnovamento dello spettacolo introdotto in Russia dal Teatro d'Arte e sviluppato negli anni successivi dai discepoli di Stanislavskij.

Il fenomeno Pavlova esplose in Italia nell'autunno 1923, dopo il debutto al teatro Valle di Roma il 3 ottobre. A Milano la compagnia arriva nel mese successivo, per esibirsi al teatro dei Filodrammatici in un ciclo di 15 recite³. Ed è qui che la vede Praga, che recensendo lo spettacolo definisce ironicamente Tatiana

un'attrice interessante a vedersi perché è bella e riccamente vestita. Divertente ad ascoltarsi perché la sua pronunzia è da americana del nord o da australiana che parli italiano. Il modo di recitare, invece, quello è francese. Gesti, movenze, atteggiamenti, scatti di voce vengono non dirò dal *cabotinage* parigino, ma dal *Conservatoire*, nel quale, lo so, ella non ha mai messo piede.⁴

¹ Per le notizie biografiche e i dati artistici della carriera di Tatiana Pavlova (1890-1975) si vedano gli studi di: Ruocco 2000; Sammartano 2003; Legge 2012.

² Si noti che nei suoi articoli Praga usa la versione del cognome Pawlova, oscillante con la versione italianizzata Pavlova che nel decennio successivo sarà destinata ad imporsi.

³ Le commedie presentate a Milano furono *Sogno d'amore* di Kossorotov (non visto da Praga), *Miss Hobbs* di Jerome, *Kasatka* di Tolstoj, *La signorina Giulia* di Strindberg, *Romanzo*, tratto dalla sceneggiatura cinematografica di Sheldon, *La signora dalle camelie* di Dumas.

⁴ Si veda la recensione *Un errore di Emma Gramatica. Un'attrice dalle buone intenzioni* (cronaca CXXXVI), pubblicata in «L'Illustrazione italiana», il 20 novembre 1923, poi in Praga 1924¹, 246. D'ora innanzi, le indicazioni bibliografiche faranno riferimento ai testi

La dizione esotica della Pavlova e la sua inflessione fortemente straniera (l'attrice aveva imparato l'italiano da poco, esercitandosi nella fonetica italiana, lontanissima da quella russa, sotto la guida di Cesare Dondini⁵) sono d'altronde in questi mesi argomenti ricorrenti nelle recensioni di tutti i maggiori critici italiani, perplessi davanti all'infrazione di un codice, quello della dizione perfetta e sonora, posto alla radice della nostra tradizione drammatica, in questo caso risarcito – almeno agli occhi del pubblico – dalla bellezza del portamento e dalla cura dei costumi.

Sulla pronuncia imperfetta e infarcita di scorrettezze ed errori dell'artista russa Praga si sbizzarrisce in ironiche osservazioni che costelleranno, anche in futuro, tutte le sue recensioni. Ecco, ad esempio, la cronaca di una recita della primavera 1924:

per conto mio, quando debbo andare ad ascoltarla, porto con me prudenzialmente una sacca di consonanti da mettere là dove la bella signora non le mette. 'Non le occòre... Le perméto...Lei m'intéroga?...'. Ed io mi affretto ad aggiungere le *erre*, le *esse*, le *ti*... è tutto quello che posso fare per dimostrarle il mio gradimento.⁶

Se nel 1925 la sua pronunzia «fa della lingua di Dante una lingua ostrogota»⁷, nel 1926 il cronista milanese deve riconoscere suo malgrado che, benché la dizione rimanga fortemente scorretta, il pubblico non sembri soffrirne:

Oh, l'altra sera, nell'emozione di quella prima rappresentazione pomposa e fastosa, quante di graziose gliene sono uscite di bocca! Aggettivi al femminile accoppiati a sostantivi mascholini; verbi futuristicamente declinati; le vocali a soquadro... E ad ogni licenza era un sorriso di compiacimento, una risatina gustosa nella platea, e nei palchetti gremiti di belle dame azzimate e di eleganti cavalieri dai lucidi sparati. Che v'ho a dire? Per qualunque artefice della scena sarebbero papere: nella signora Tatiana son un vezzo di più. Ah, maliarda!⁸

pubblicati nella raccolta *Cronache teatrali*, edite nell'anno successivo alla pubblicazione della recensione sul periodico.

⁵ L'attrice lo racconta nella sua *Autobiografia*, pubblicata in Ruocco 2000, 229.

⁶ Cfr. *Un dramma di propaganda e un autore attore. La decadenza del marchese De Flers e l'ultimo parto del suo nuovo connubio. Un grottesco ungherese e Tatiana Pávlova l'irresistibile*, «L'Illustrazione italiana», 6 aprile 1924, poi in Praga 1925¹, 88.

⁷ Cfr. *Una nuova commedia di C.V. Ludovici e i punti sulle i. Il Teatro d'Arte romano e il nuovo dramma di A. De Stefani*, «L'Illustrazione italiana», 12 aprile 1925, poi in Praga 1926², 120.

⁸ Cfr. *Psiche. La biondina in gondoleta. Se no i xe mati no li volemo*, «L'Illustrazione italiana», 28 novembre 1926, poi in Praga 1927³, 304.

Prerogativa del ‘fenomeno russo’, già al suo apparire è la capacità di ammaliare il pubblico, prescindendo dalla recitazione verbale e dunque dalle consuete abitudini fruibili dello spettatore italiano, grazie all’attrattiva in un teatro precipuamente visivo: tale carattere è sin da subito chiaro a Praga, che, già nel dicembre 1923, commentando la conclusione del primo ciclo di recite milanesi, risoltosi in una serie di *tutto esaurito*⁹, conclude che il successo di pubblico della compagnia Pavlova sia da attribuirsi in primo luogo all’immagine scenica della prima attrice, al fascino di un costume e di una messinscena insolitamente curati per i nostri standard. Si veda, ad esempio, la sua apparizione all’inizio del secondo tempo di *Romanzo*:

Ed ecco Tatiana Pavlova in una ricchissima *toilette* rossa del 1860, a onde e pizzi, con il corsetto scollato fino all’inverosimile e dalla gonna ampia, enorme, a paralume. Un quadretto delizioso indubbiamente. Una bella signorina che sta non molto lontana da me [...] non può trattenere un piccolo grido di ammirazione, e mormora, [...] ‘Che sogno!’. E non ascolta più, e non vede più nulla, se non la veste rossa di Tatiana. Io do un’occhiata in giro, tra le poltrone, su nelle gallerie e nei palchi: e ho l’impressione che tutte le belle dame e gli eleganti cavalieri – o la grande maggioranza – siano nello stato d’animo... e mentale della graziosa vergine mia vicina. ‘Che sogno!’ (Praga 1924², 259-260).

Il consenso dipende in primo luogo dalla presenza ammaliante dell’attrice, che contrasta con la mediocre qualità degli allestimenti e dei costumi delle nostre compagnie, così che la fruizione del pubblico si sviluppa in primo luogo attraverso la vista e una presenza in scena che spiazza le aspettative dello spettatore tradizionale. In aggiunta a ciò l’attrice di origine ucraina si impone all’attenzione anche per la sua capacità di dominare lo spazio in tutta la sua estensione e profondità, fondando la sua interpretazione su un calcolato movimento che interagisce con arredi e oggetti, venendo quasi a costituire una parallela partitura mimico-gestuale, in grado di illuminare la battuta e spesso di sostituirsi al testo,

⁹ «Le sue quindici recite al teatro dei Filodrammatici [...] furono una serie di trionfi. Sala affollata ogni sera. Per la sua beneficiata un ‘esaurito’ e il palco scenico tramutato in una serra fiorita. Venerdì, pel suo addio [...] si rimandò qualche centinaio di spettatori imprevedenti che non si erano assicurati in precedenza palchi e poltrone. E, ogni sera, i giovinotti se la bevevano con gli occhi, le dame e damine e damone si sdinquinavano»; cfr. *Il Fenomeno russo*, «L’illustrazione italiana», 2 dicembre 1923, poi in Praga 1924², 257-258.

comunque attirando sempre su di sé gli occhi del pubblico¹⁰. Il risultato è che anche sequenze arcinote risultano insolite e sconvolgenti, come avviene per la *Signora dalle camelie*, con la scena di passione tra Armande Duval e una Tatiana-Marguerite che se ne sta «col naso su un divano, presentando al pubblico le parti posteriori» (Praga 1924², 260).

Proprio per questo, quel che appare subito chiaro a tutti è che in ogni caso «le sue recite vanno seguite con attenzione, discusse, giudicate» (cfr. Chiarelli 1923), cosicché le prove d'attrice di Tatiana hanno una risonanza del tutto straordinaria sulla stampa per una debuttante: segno che i tempi sono cambiati e che l'ambiente teatrale italiano è più ricettivo alle manifestazioni del nuovo di quanto ci si aspetti; più infatti li si indaga, più gli anni Venti del Novecento si rivelano un periodo di profondi rivolgimenti nella fruizione dell'evento teatrale, di discussioni e di tensioni artistiche sulla natura e la messinscena dello spettacolo: è in questo toro di anni che si viene a costituire «il grumo primordiale, la struttura segreta del pensiero del teatro italiano del dopoguerra, un modo di pensare il teatro che ancora ci appartiene, o almeno ci condiziona profondamente» (Schino 2011, 492).

Anche Praga deve ammettere che «dinnanzi a questo fenomeno Pawlova rimasi a tutta prima sbalordito» (Praga 1924², 258), ma recupera presto la sua lucidità critica, bocciando senza riserve lo stile recitativo dell'artista russa che vede fondato su un astuto *cabotinage* di mestiere, senza alcun sostegno artistico che la farebbe apparire «un ottimo rappresentante della mediocrità» (Praga 1924², 258). Sostenitore di un attore che sparisce dentro il personaggio, incarnando sulla scena il testo dell'autore, il critico milanese resta perplesso di fronte a una modalità artistica e a una concezione del teatro del tutto distinta dalla sua.

Eppure all'interno del giudizio negativo non si può non riconoscere a Praga l'acutezza dell'analisi e nella descrizione della *performance* è possibile leggere in trasparenza gli elementi di una nuova estetica scenica per la prima volta apparsa in Italia:

¹⁰ Anche su movimento scenico naturalmente Praga ironizza pesantemente, scrivendo, ad esempio, nel 1925: «si siede, veramente, è mal detto. Si accoccola, si sdraja, si aggomitola, si aggroviglia, si accoscia, si inchiocciola: e mai le gambe giù e mai i piedi per terra. Guarda, guarda: non sta ferma per tre secondi; dall'altalena allo sgabello, dallo sgabello ai gradini, e su e giù, e vai e vieni, e corri e annaspa...» (cfr. *La mia cugina Brigida. Il ritorno di Giannino*, «L'illustrazione italiana», 9 marzo 1925, poi in Praga 1926¹, 89).

Sì, è un'attrice mediocre, che, talvolta, in qualche momento, trova intonazioni e atteggiamenti non privi di distinzione e insieme di efficacia. Ma nel complesso la sua recitazione è monotona e inespressiva; per di più – dizione, atteggiamenti, movenze – è un derivato evidentissimo del *cabotinage* parigino, la più inconcludente delle attrici dei *boulevard* le rassomiglia; e di sincerità e di spontaneità non c'è da parlare nell'arte sua. Aspettiamo che ci porti sulla scena – se vorrà portarceli – dei caratteri anziché dei fantocci, per vedere se con acume e con sottigliezza saprà approfondirli, sviscerarli e renderli alla ribalta da attrice che si levi fuori dal comune. Per ora, in tutto ciò che ci ha dato sin qui, ella, a mio avviso, non ha fatto che accendere ceri a Sua Maestà la Maniera e a Sua Altezza Reale la Posa (Praga 1924², 262-263).

Sotto un profilo tecnico il ritratto è perfetto e ben articolato. Praga ha perfettamente ragione quando accosta lo stile pavloviano al *cabotinage* perché con esso ha in comune l'utilizzo della convenzione teatrale come strumento espressivo: la differenza risiede tuttavia nel suo uso consapevole, nel momento in cui si ci confronta con una scrittura drammatica che non si intende tradurre in scena in meri termini psicologici e illusionistici, cioè quelli che per la maggior parte del pubblico italiano dell'epoca identificavano il teatro russo. L'idea di messinscena della Pavlova, invece, si nutre anche della riscoperta del valore convenzionale della scena e di esaltazione della teatralità nell'arte dell'attore, che può proficuamente dialogare con una messinscena curata nei codici rappresentativi allo scopo di rendere più evidente e di impatto il messaggio posto al fondo del testo.

Tale prospettiva artistica si precisa nella primavera dell'anno successivo, in occasione dell'allestimento de *L'Ufficiale della guardia* dell'ungherese Ferenc Molnár, già conosciuto sui palcoscenici italiani come autore di opere efficaci e godibili, ma che con questa – a detta di Praga – «ben brutta cosa» propone un lavoro che «sarebbe forse oggi chiamato in Italia, secondo la moda corrente, un grottesco, se fosse l'opera di un giovane grottescante italiano» (Praga 1925¹, 88). La storia è in effetti bizzarra: tratta di un marito attore di professione, che, consapevole della frivolezza della moglie, si traveste da ufficiale e la corteggia per metterla alla prova ed avere la conferma dei suoi sospetti. Lungi dal risolversi in una *pochade* brillante, sostenuta da un dialogo vivace e da equivoci gustosi, il testo si rivela poca cosa, con un contrasto inverosimile e personaggi tratteggiati con una psicologia superficiale e incoerente. L'allestimento si salva solo grazie alla presenza di una

‘irresistibile’ Tatiana Pavlova, come di consueto attentamente recensita:

Tatiana Pawlova esercita uno strano fascino sul nostro buon pubblico; checché ella reciti, e comunque lo reciti, ella ha sempre la gioia di presentarsi a sale affollate. [...] Le sue svenevolezze continue e monotone, le sue risatine che vogliono sostituire non so se una efficace espressione del viso o qualche mezza battuta prudentemente tagliata nel testo, il suo piagnucolio da pupa meccanica bisogna prenderli come sono. Ed anzi non saprei consigliarla a sopprimerli, a modificarli, o a sostituirvi qualcos’altro. No, per carità. È ciò che piace tanto al suo pubblico! Del quale, quanti ho uditi esclamare ‘Imparassero dalla Pávlova le nostre guitte a vestirsi, a presentarsi, a muoversi, a gestire! Avremmo sulle scene delle vere signore, non delle sartine o delle cocottine!’ (Praga 1925¹, 88-90).

In realtà, l’interesse del testo sta nella sua carica metateatrale, che Pavlova ha il merito di avere intuito ed esaltato nel suo spettacolo: il marito, attore di professione, recita nella parte dell’ufficiale, e così fa la moglie, anch’essa attrice sul palco e certo nella vita, almeno nel terzo atto, quando, avendolo riconosciuto, sottolinea il gioco scenico, alternando verità e finzione. Di qui l’esaltazione di pose enfatiche, l’accentuazione del gioco mimico, l’impiego di gesti caricati, di svenevolezze e gridolini che sono calcolati al fine di colmare i vuoti del testo, facendo risaltare con il tono caricato il valore ‘grottesco’ dei caratteri e della situazione. A conferma della linea interpretativa dell’attrice, l’articolo pubblicato su «L’Illustrazione Italiana» del 6 aprile 1924 è corredato da una fotografia di scena del terzo atto, in cui Pavlova, nei panni di Elena, moglie «leggiera e volubile» (Praga 1925¹, 90), si vede smascherata dal marito e non può più negare il tradimento. La soluzione scenica rifugge dal naturalismo e la posizione dell’attrice adotta piuttosto una posa di convenzione che allude al gioco della ‘commedia’ che ella è solita giocare nella vita e grazie alla quale riesce a riconquistare il perdono del marito.



Il gesto languido, la posa atteggiata diventano la spia della morale amara della commedia, che presenta una situazione paradossale per alludere all'assurdità dell'esistenza. Non, quindi, come agli occhi di Praga, un'ulteriore prova del guittismo e del mestiere, ma il presentarsi sulla scena di una precisa scelta recitativa che fa dell'artefatto la spia per suggerire al pubblico la presenza di un significato nascosto, l'inquietudine di un risvolto ambiguo e doppio. Di fronte a una scrittura che travalica la dimensione psicologica, l'attrice enfatizza il gesto e alza il tono della voce per far emergere il senso teatrale e far apparire il gesto come una citazione.

D'altronde, l'inclinazione verso la scelta di personaggi dal risvolto metateatrale è ricorrente nelle scelte di repertorio di questi anni: le eroine interpretate dalla Pavlova sono spesso artiste di teatro o aspiranti tali¹¹, inserite entro vicende in cui arte e vita si mescolano, favorendo un gioco scenico puntato sulla convenzione.

È anche il caso della commedia russa *Psiche* di G. Beliaeff, presentata al pubblico del teatro Manzoni di Milano nel novembre 1926, e cui, il giorno seguente la prima, vengono tributate ampie lodi dai critici milanesi. Per converso, Praga, come sempre in dissidio con pubblico e colleghi, ritiene la *pièce* estremamente puerile e noiosa, benché lo spettacolo si salvi per le splendide scenografie e gli eleganti costumi.

¹¹ Per esempio una cantante d'opera è la protagonista di *Romanzo* di Sheldon, una *chanteuse* russa la Kasatka dell'omonimo dramma di Tolstoj, una aspirante attrice è Alessandra ne *L'avventura terrestre* di Rosso di San Secondo e attrice professionista è naturalmente Psiche.

Psiche è il soprannome di un'attricetta russa del '700 che si è acquistata un po' di fama rappresentando appunto il personaggio di Psiche; e la commedia vuol farci sapere che cos'erano il teatro e gli attori in Russia nel '700: teatrini feudali, mantenuti a loro spese dai ricchi proprietari nei loro palazzi e nelle loro ville, e attori schiavi, servi della gleba, e per tali trattati, poi che su di essi i tirannelli, come sui loro contadini, avevano tutti i diritti, nessuno escluso. E nella piccola concione finale, detta dalla protagonista ai lumi della ribalta, ella predice quanta strada il teatro e i comici russi faranno dal '700 ad oggi [...] e di qual lustro si circonda, e come la loro fama si diffonderà nel mondo (Praga 1927³, 302).

Anche in questo caso la commedia risulta «sciocca, dalla favola melensa, piena di piccoli casi, l'uno più inconcludente dell'altro» (Praga 1927³, 302), e il personaggio privo di una sua caratterizzazione psicologica, ma non è questo il motivo di interesse dell'allestimento, quanto l'intenzione di offrire un saggio di tecniche di recitazione e di esaltazione del gioco teatrale artificioso proprio della tradizione *d'antan*. Tatiana Pavlova rende la figura di Psiche con una recitazione ritmica e convenzionale, sostenuta dalla grazia e dalla leggiadria di una mima-danzatrice, con movimenti ballettistici alternati ad atteggiamenti studiati e deliziosi. Molta importanza, nota con disappunto Praga, è perciò assegnata alle acconciature, ai vestiti pomposi e alle scarpette variegate, mentre la parte puramente recitata, a fronte del movimento scenico e degli scenari straordinariamente curati, passa nettamente in secondo piano. È di nuovo il trionfo del visivo, dell'immagine ammaliatrice della protagonista che incanta il pubblico e gli si imprime nella memoria:

Ella è bellissima nella acconciatura di Psiche, nei suoi costumi ammirabili, con le sue parrucche sorprendenti, co' suoi nei deliziosi. La si beve con gli occhi. E uno stato di incantazione che ella provoca nei suoi ammiratori che sono legioni; e piace il convenzionalismo dei suoi atteggiamenti, l'artificio ch'è nel suo modo di muoversi, di gestire, di guardare e di... non guardare, con gli occhi imbambolati e fissi a un punto qualunque della galleria o del soffitto; diverte il suo eloquio, in cui, ogni tanto, fa capolino la lingua italiana (Praga 1927³, 304).

Sulle pagine de «L'Illustrazione» l'essenza dello spettacolo è testimoniata, più che dai giudizi con riserva della recensione, dalla presenza di una non banale scelta iconografica, che propone una serie di disegni e foto di scena, in grado di restituire la ricchezza dei costumi e degli scenari sui quali si fonda la novità dell'allesti-

mento e il consenso del pubblico: è il caso della foto del primo atto con gli attori in costume folclorico settecentesco.



Il rilievo della recitazione 'artefatta', fatta soprattutto di movimenti, mimica, atteggiamenti scenici, diviene la cifra rappresentativa del modo di stare in scena dell'attrice russa: il suo personaggio, corredato da un costume appropriato, collocato in un impianto scenico studiato, da luci ad effetto, si impone per la sinergia dei codici interpretativi, in cui la parola entra solo come una delle componenti, e spesso non risulta la più significativa. Lo stesso Praga riconosce come talvolta Tatiana scelga figure di donne che sulla scena parlano poco, oppure di origine straniera, orientando la resa espressiva piuttosto sul puro valore fonico delle esclamazioni, oppure smorzando il valore semantico delle battute con una tonalità di sussurrati e di silenzi inediti per la scena italiana.

Il pubblico tradizionalista non può che rimanerne spiazzato e Praga naturalmente stigmatizza tale approccio con la sua solita pungente ironia:

Delle parole che pronunciò la signora Pawlova ne udii una su dieci: le altre nove dovetti cercare di indovinarle, riferendomi a ciò che le dicevano o le rispondevano i suoi interlocutori. Gli è che sono un po' sordo; che la signora Pawlova ha l'abitudine aristocratica di sussurrare anziché di parlare e di lasciar morire sulle belle labbra porporine le ultime sillabe di ogni parola [...]. Tentai, sì, tra un atto e l'altro, di farmi ripetere da amici e conoscenti ciò che

l'illustre attrice aveva detto; ma con mia sorpresa trovai che tutti quelli a cui mi rivolsi si trovavano nelle istesse condizioni mie.¹²

2. Un'attrice grottesca

Per tale approccio alla scena l'attrice ucraina diventa rapidamente l'interprete di riferimento della nuova drammaturgia italiana facente capo al filone del teatro grottesco, aspirando a diventare l'immagine scenica più convincente di un teatro che si voleva fortemente antinaturalistico. Soprattutto Rosso di San Secondo vede in lei una attrice ideale per i suoi testi: ben quattro personaggi sono scritti per lei, alcuni dei quali ricalcandone anche origini russe e aspirazioni artistiche¹³.

Nelle protagoniste delle commedie grottesche, spesso fondate su vicende banali e fortemente inverosimili, l'attrice coglie il fondo di tragica serietà e lo evidenzia ricorrendo a una serie di strategie stranianti, che vanno dal rilievo conferito a un oggetto o a un accessorio costumistico, che diventa la cifra del distacco del personaggio dalla dimensione naturalistica. Lo spettatore, disorientato e colpito dallo scarto rispetto alla norma, è in tal modo indirizzato a emanciparsi da una visione del reale solo di superficie, cercando un significato altro, proprio a partire dai dettagli, che diventano spie allusive a una dimensione altra.

È, ad esempio, il caso dell'utilizzo delle parrucche colorate e delle numerose *toilettes* sgargianti e improbabili indossate dall'attrice durante gli spettacoli¹⁴: nel 1925 la protagonista di *Io voglio così*, commedia inglese di Moughan, appare nel secondo atto con una parrucca «arcobalenica di vistosi capelli violetti che nel terzo atto si tingono di verde pisello» (Praga 1926¹, 89) e, qualche tempo dopo, la rappresentazione di *Nostra Dea* di Bontempelli suscita una forte eco polemica soprattutto per l'uso delle molteplici *toilettes*, con colori simbolici, che connotano le diverse anime della protagonista. Tatiana infatti coglie come l'essenza di manichino di Dea possa essere concretamente resa sulla scena con la mutevolezza degli abiti, le cui tonalità e combinazioni si incaricano di vi-

¹² Cfr. *L'avventura terrestre. Il gabbiano. Straccinaria*, «L'Illustrazione italiana», 20 aprile 1924, poi cronaca CXLIX in Praga 1925², 95.

¹³ Si tratta di Alessandra ne *L'avventura terrestre* (1924), di Micaela ne *La cosa di carne* (1924), della moglie adultera ne *La Scala* (1925) e della principessa Orlova in *Tra vestiti che ballano* (1926).

¹⁴ Scrive un recensore nel 1925 che i suoi bauli «di capetti siano quaranta, i vestiti trecento, ventisei le parrucche – bianche, verdi, viola, bleu, arancioni – [...]. Per certo le sue scarpe sono centosettantaquattro» (De Angelis 1925).

sualizzare la psicologia, mentre la recitazione verbale viene distillata da lunghi e calcolati silenzi¹⁵.

Il grottesco scenico della Pavlova va perciò inteso nella sua accezione originale di compresenza di opposti: anche le azioni fisiche sono costruite sul principio del contrappunto, lavorando sulla dialettica di forze contrarie accostate nell'interpretazione scenica, fino a ricreare sulla scena situazioni di grande efficacia.

Nel bene e nel male, insomma, va definendosi nel giro di questi con un processo di accumulo un nuovo stile di recitazione rappresentativo della creatività scenica contemporanea del teatro straniero. Di fronte a Tatiana Pavlova Praga si trova per la prima volta costretto a fare i conti con scelte espressive ispirate a una diversa estetica scenica, ormai matura all'estero, in cui si coniugano stilemi di ascendenza avanguardista e simbolista e moduli recitativi fondati sulle ricerche di ascendenza stanislavskiana.

Che il talento artistico dell'interprete russa sia capace di adattarsi a formule sempre nuove e, al contempo, di scendere a patti con il gusto del pubblico conservatore è attestato dall'incontro con i personaggi di madre che offrono a Tatiana un nuovo campo d'azione. Già alla fine del 1926 la drammaturgia di Rosso di San Secondo crea per lei la protagonista de *La Scala* e soprattutto la principessa Orlova di *Tra vestiti che ballano* che, con la sua sofferenza di madre che ha perso una figlia, è in grado di commuovere anche Praga:

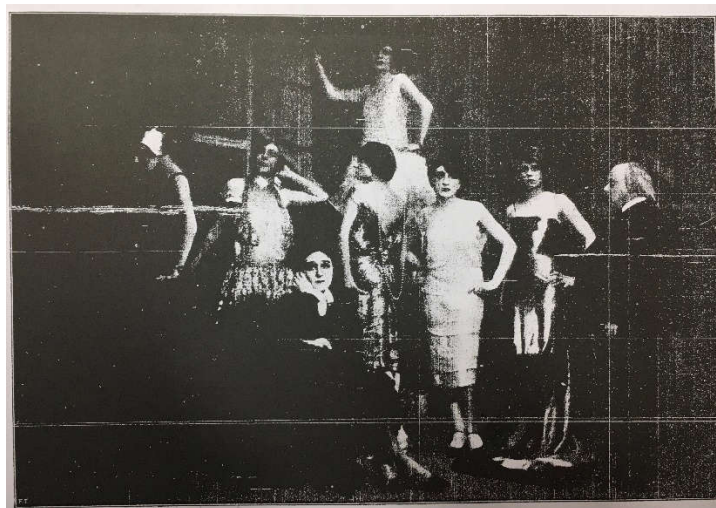
Ecco dunque un sentimento, la maternità, che fa vibrare questa attrice e, miracolo invero, la rende sulla scena semplice, sincera, umana. Mamma Tatiana Pavlova non si mette più in posa, non si dimena, non guarda il soffitto, non pone i piedi sulle sedie, non riducchia con un artificio che urta. E piange, piange delle lacrime vere che commuovono, che fanno pensare chissà che cos'è il palcoscenico.¹⁶

In realtà si tratta di un ripiegamento della drammaturgia grottesca verso il dramma psicologico: ad onta del titolo e di un impianto inverosimile della vicenda, il nucleo del testo scende a patti con il teatro tradizionale, creando per la Pavlova un personaggio di madre cui l'attrice riesce ad inserire una interpretazione viscerale e sentita, che, pur senza normalizzare la cerebralità di fondo della

¹⁵ Cfr. *Nostra Dea e una grande battaglia come non se ne combattevano da tempo*, «L'Illustrazione italiana», 15 novembre 1925, poi cronaca CXCVI in Praga 1926³, 270.

¹⁶ Cfr. *Un Rosso di San Secondo nuovo*, «L'Illustrazione italiana», 5 dicembre 1926, poi cronaca CCXXX in Praga 1927³, 327.

situazione, commuove e coinvolge il pubblico. Anche stavolta è l'immagine de «L'Illustrazione italiana» a incaricarsi di rappresentare il senso dello spettacolo: non una vera foto di scena, ma un'immagine posata del primo atto con le *mannequin* in costume (coi vestiti creati dall'*atelier* cui si richiama il titolo) e una Pavlova assorta in gramaglie seduta in primo piano.



Il passaggio ai ruoli di madri rappresenta quindi quel compromesso che assorbe Tatiana nell'ambito spettacolistico italiano, guadagnandole il riconoscimento unanime per un talento capace di spaziare da un registro all'altro, accostandoli all'occorrenza per aumentare l'efficacia di una presa sul pubblico.

3. La tecnica di messinscena

Se infine, quindi, anche in maniera episodica, Marco Praga riconosce il talento scenico della sua grande amica Tatiana, come affettuosamente la definisce in molti articoli a partire dal 1926, su una posizione decisamente distante e scettica rimane circa l'allestimento dello spettacolo nel suo complesso, lui che pure nel decennio precedente, negli anni dal 1912 al 1917, alla guida della Compagnia stabile del teatro Manzoni, aveva promosso il rinnovamento della messinscena sotto il profilo scenografico e collettivo.

La compagnia della Pavlova si avvale sin dal 1923 di uno scenografo che appronta per ogni spettacolo un apparato scenografico pensato in funzione del testo, in questo superando – proprio come aveva fatto Praga – il pressapochismo delle scene di repertorio proprie della tradizione 'all'antica italiana'. Ma rispetto

alle messinscene illustrative e fedeli alla poetica della regia naturalistica, proprie della Compagnia Stabile del Manzoni (diretta dallo stesso Praga tra il 1912 e il 1917), in cui la scena deve restituire uno spaccato della realtà tratteggiata nel testo, la formazione offre una concezione dello spazio che supera il realismo, per aprirsi all'esaltazione della convenzione teatrale e alla sua possibile interpretazione in senso simbolico. È proprio sull'impostazione globale dello spettacolo, d'altronde, che si gioca la scommessa della capocomica russa per imporsi nel panorama italiano con un approccio innovativo rispetto alle nostre abitudini. Già nel 1925 dichiara in un'intervista: «La mia arte non è la vostra tradizionale. I miei canoni estetici, anzi, la sconvolgono» (De Angeli 1925).

La posizione di Praga, rimasta fedele a una regia illustrativa della dimensione realistica del testo, così come della psicologia del personaggio, non può che dichiarare il suo dissenso di fronte a una scena che non riesce a giustificare con intenti d'arte.

Così spesso il nostro critico, che pure onestamente riconosce alle recite delle Pavlova la cura e il lusso degli apparati scenografici molto al di sopra della media dei nostri spettacoli di prosa, evita di parlare di un allestimento su cui non concorda, concentrandosi piuttosto sul testo e sull'interpretazione attoriale. Ma qualche volta ciò non è possibile, essendo l'impianto il codice più importante per l'intera fruizione dello spettacolo. È il caso de *La notte del sabato* dello spagnolo Jacinto Benavente, debuttato per la prima volta in Italia dalla compagnia Pavlova al teatro Manzoni di Milano il 3 novembre 1926.

In questo caso lo spettacolo porta la firma del *metteur en scène* Sergej Strenkovskij, scenografo, direttore di scena e fidato collaboratore¹⁷ di Tatiana, che imposta per il primo atto una scenografia stilizzata e simbolica, scolpita e organizzata dal mutare delle luci colorate. Praga, che confessa di non essere in grado di definire propriamente quale luogo rappresenti, la descrive così:

Penombra e mistero. Gradini, sopralzi, trabicchi e ponticelli; archi more-schi; una gran nicchia illuminata che par fatta per metterci un idolo indiano; un enorme tubo di stoffa che pende dal soffitto illuminato dal di dentro; un volgarissimo pianoforte verticale in un angolo; e, da un lato, una gran fiammata (e sapete come si fa: con strisce di stoffa rosse e gial-

¹⁷ Strenkovskij aveva curato anche la messinscena e la scenografia di *Nostra Dea* di Bontempelli per il debutto al teatro Olimpia di Milano nel 1925, con un impianto che aveva molto fatto discutere ma che Praga non commenta nella sua cronaca.

le, violentemente illuminate da lampadine rosse nascoste, e fatte sventolare da un ventilatore sotterraneo) per riscaldare l'ambiente.¹⁸

La descrizione è senz'altro umoristica, come riconosce Praga stesso, che spietatamente svela al pubblico il trucco teatrale della fiamma, ma quanto conta rimarcare è la sua avversione per la scelta di uno spazio indeterminato (anche se dal dialogo del primo atto si capisce che l'azione è collocata in un hotel di Montecarlo), dal decorativismo «futurista, a quadrati, a triangoli, a losanghe variamenti colorati» (Praga 1927², 277) per dare rilievo alle individualità indeterminate dei personaggi, cui l'autore ambisce di conferire una dimensione simbolica. Anche alla luce è attribuita una funzione espressiva, evitando sia l'illuminazione diffusa del palcoscenico, propria della prassi media delle nostre compagnie, sia gli effetti di atmosfera degli allestimenti realistici, di cui lo stesso Praga si era fatto promotore; qui la luce è violenta o assente, i colori volutamente innaturali, volti a sottolineare, con i loro contrasti, l'irrisolta personalità delle figure presenti.

L'apparato scenico sviluppa il nucleo del testo – che certamente non è un capolavoro – presentando uno spaccato di profili umani dominati da passioni archetipiche e non precisamente individualizzati: ciò che conta è soprattutto la relazione tra le figure e in questa direzione il lavoro d'insieme della compagnia mostra l'accuratezza nella costruzione di uno spettacolo di complesso che padroneggia l'uso dello spazio, cosicché anche il nostro recensore deve riconoscere che «l'esecuzione d'assieme fu sicura, vivace, colorita ed espressiva» (Praga 1927², 278).

Il giudizio complessivo resta però pieno di riserve, perché Praga valuta lo spettacolo a partire e in funzione del testo: nella sua cronaca si apprende che il critico ha in mano il copione del suggeritore fornitogli dalla stessa attrice e dal quale trae alcune citazioni sulle quali basare il suo commento (Praga 1927², 273). Il dettaglio è significativo dell'approccio estetico verso uno spettacolo che deve essere diretta emanazione del testo e non autonoma scrittura scenica, capace anche di riscattare la modestia di una partitura verbale. Si tratta insomma di due visioni della scena del tutto distinte e, per molti versi, persino opposte, come aveva riconosciuto Chiarelli, quando scriveva, a proposito della compagnia Pavlova, che

¹⁸ Cfr. *La Notte del sabato di Giacinto Benavente. Il ritorno di Madame Simone*, «L'illustrazione italiana» 7 novembre 1926, poi in Praga 1927², 275.

v'ha chi spasima di gioia ogni colta che s'apre il velario e s'offre alla vista il quadro scenico nel quale l'attrice dovrà vivere il suo dramma, v'ha invece chi trova che quegli allestimenti scenici sono di cattivo gusto e che è di conforto ricordare alcuni esperimenti compiuti in Italia dal Cambellotti, dal Praga, dal Bragaglia (cfr. Chiarelli 1923).

Praga risulta quindi, già nella percezione dei contemporanei, un esponente di una via italiana al rinnovamento, del tutto distante da quella internazionale impostasi negli anni Venti: per lui la messinscena deve essere posta a servizio del testo, di cui esaltare in primo luogo il messaggio semantico, attraverso una scenografia realistica e un lavoro d'attore basato sulla forza della parola.

In realtà, morendo all'inizio del 1929, Praga non fa in tempo a vedere gli sviluppi della carriera di Tatiana, con il suo passaggio da attrice a creatrice dello spettacolo, fino a diventare nel giro di un biennio la prima figura artistica per la quale viene impiegato il termine regista, fino ad allora mai utilizzato in Italia¹⁹: Praga non lo avrebbe usato mai, nemmeno nella versione francese di *metteur en scène*, nemmeno per George Pitoeff, che certo lo era a pieno titolo, e che non a caso egli battezza il «Pavlovo di Francia»²⁰ quando lo vede a Milano, trovandosi costretto a confrontarsi per la prima volta con la sconcertante libertà di intervento creativo che distingueva l'approccio estetico metodologico delle prove registiche all'estero.

Eppure, non è che il nostro critico fosse avverso *tout court* alla pratica della grande regia; quando nel dicembre 1927 vede al Manzoni la Compagnia del Teatro d'Arte di Mosca che recita (in russo), non si fa certo scoraggiare dall'ostacolo linguistico e vi riconosce i segni di quel realismo scenico che aveva fatto grande l'istituzione nel mondo e resta incantato da quei comici «per la loro recitazione, il modo di muoversi sulla scena e i loro gesti, i loro atteggiamenti [...], la naturalezza e la vivezza a cui tutta la rappresentazione – e specialmente le scene d'insieme – era improntata» (Praga 1928, 371).

Quello che Praga ritiene inaccettabile, invece, è quella fastidiosa percezione di una trasformazione improvvisa della nostra arte scenica imposta dall'esterno, quasi che «il nostro paese fosse invaso dalla signora Tatiana Pavlova» (Grassi 1940, 26), come

¹⁹ Il termine fu usato da Enrico Rocca per la recensione a *Oltreoceano* di Jacob Gordin, in «Il Lavoro Fascista», 31 dicembre 1931.

²⁰ La definizione è contenuta nella cronaca *A proposito del Coriolano. Le recite della compagnia Pitoeff*, «L'illustrazione italiana» 15 febbraio 1926, poi in Praga 1927¹, 37.

scrisse nel 1940 un giovane Paolo Grassi, sottolineando con il termine «invaso» lo sconvolgimento del pubblico medio italiano, anche di quello desideroso di un rinnovamento.

Il passatismo orgogliosamente rivendicato fino alla fine non impedisce, comunque, a Praga di intravedere già alla fine degli anni Venti la fine dell'autore creatore in potenza anche dello spettacolo e il tramonto dell'equazione regista = servo dell'autore, che era stata alla base dell'estetica naturalista. Dall'estero arriva per la prima volta con Tatiana Pavlova l'idea di un'artista che rivendica la sua originalità, un suo stile anche diverso e antitetico rispetto a quello dell'autore, che ambisce persino a trasmettere attraverso lo spettacolo una sua teoria e un messaggio estetico, fino a farsi essa stessa regista e autrice dello spettacolo.