

**Giancarlo Sammartano**

*Tatiana Pavlova.  
Da Grušenka a Medea*

**Abstract**

*Tatiana Pavlova. From Grušenka to Medea* rebuilds and analyses through time the Tatiana Pavlova Zeitman's artistic biography. She was an actress, director and theatrical pedagogist, from her formation in the Russia of the early twentieth century to her migration to Italy in 1921, after a brief period in Paris. Pavlova was an eccentric protagonist in the Italian theatrical scene from the 1920's to the 1950's. With great leadership she paved the way in directing towards the new actor's artistic formation. Interpreter of defiantly radical issues and views she overturned the common practice of theatre based on parts and roles. Pavlova represented for a long time creative exceptions on the Italian scene that were often uncertain between tradition and innovation and also between the poetics of The Grand Actor and the *ensemble* of directing.

*Tatiana Pavlova. Da Grušenka a Medea* ricostruisce e analizza diacronicamente la biografia artistica di Tatiana Pavlova Zeitman, attrice, regista e pedagoga teatrale, dalla sua formazione nella Russia del primo Novecento alla migrazione – dopo un breve periodo parigino – in Italia nel 1921. Protagonista eccentrica sulla scena italiana dagli anni '20 ai '50, Pavlova aprirà con significativa autorevolezza la via della regia e della nuova formazione artistica dell'attore. Interprete di temi e prospettive provocatoriamente radicali, ribaltando la pratica di un teatro strutturato su *parti e ruoli*, Pavlova rappresenterà a lungo la creativa eccezione sulla scena italiana, spesso incerta fra tradizione e rinnovamento, fra poetica del Grande Attore ed *ensemble* della regia.

*Persone, attori, personaggi*

In ribalta, sotto quella luce speciale che isola il particolare dal resto, i personaggi di uno spettacolo appaiono tutti protagonisti. Accade lo stesso con il personaggio di una monografia. Appare come un protagonista, anche quando non lo è oggettivamente, al confronto di ciò che lo circonda, e che la monografia tende inevitabilmente ad oscurare. Si deve ricorrere allora all'artificio di costringere il discorso tra limitative, concessive: per dire ma non affermare. Affermare, ma lasciando aperta la via traversa del dubbio.

Anziché costringere il discorso, però, è meglio stringere la cornice. Premettere da subito qual è la prospettiva stretta in cui, monograficamente, il personaggio non appaia, ma sia davvero un protagonista, fuori d'ogni effetto di ribalta.

Questo in generale. Nello specifico, Tatiana Pavlova fu protagonista nella prospettiva stretta d'una via d'attore alla regia. Non una via attraverso la figura o l'eredità del Grande Attore, che fu il "mito" della grande regia – soprattutto da

Stanislavskij a Mejerchòld – ma una via attraverso il mestiere dell'attore. Mestiere costretto, nel caso di Pavlova, a integrare il suo strumento espressivo per eccellenza, la voce, in un concertato di altri strumenti – il gesto, il costume, la luce – che fatalmente ne travalicano il corpo fisico, immettendolo nello spettacolo come espressione unitaria del dramma. «Non comprendo l'opera teatrale, se non sotto la specie dello spettacolo»<sup>1</sup> è, insieme, l'autoproclamazione di sé come regista, ma anche una concezione della regia. E di una tale concezione Pavlova può essere considerata una protagonista. Tanto più che la via dal mestiere dell'attore alla regia, la percorse artisticamente anche a ritroso: dal mestiere della regia all'attore. Con una svolta, in cui i due mestieri s'intrecciarono, l'uno nell'altro, l'uno al servizio dell'altro.

E che il mestiere, Pavlova l'abbia chiamato "metodo", non fa una gran differenza, se il metodo può essere visto come la somma di mestiere e disciplina.

#### *Misteri della vocazione. Segreti dell'arte*

Tatiana Pavlova Zeitman, ucraina di Belopavlovič o Jekaterinoslav<sup>2</sup>, un nome, una figura, una natura esotica, un vento dell'est che attraversa come di passaggio l'Italia teatrale, e in amabile contraddizione non la lascerà più.

Nata, forse, il 10 dicembre del 1890, aveva cominciato il suo tirocinio di attrice nella Russia degli zar con Pavel Nikolaevič Orlenev<sup>3</sup>. Da lui apprende, in compagnia, non solo lo studio dell'interpretazione e dell'arte della recitazione, ma quelle concrete tecniche della direzione pedagogica del gruppo che sono già, a Mosca e in Europa, il valore e il compito della regia riformatrice.

---

<sup>1</sup> CASELLA (1934).

<sup>2</sup> Sul luogo e la data di nascita di Tatiana Pavlova, nonché sui primi anni della sua vita, le prime esperienze teatrali in Russia e la *tournee* nordamericana, esistono insormontabili difficoltà di ricostruzione dovute alla totale assenza di documenti anagrafici certi. È a partire dal suo arrivo in Italia che comincia a definirsi una sua biografia degli inizi, falsata comunque alla radice dal vezzo riduttivo circa la sua data di nascita, e quindi da una insistente mitopoiesi. Sulla vita e l'opera di Tatiana Pavlova ha operato con dovizia di testimonianze e rigore comparativo RUOCCO (2000).

<sup>3</sup> P.N. Orlenev, Mosca 1869-ivi 1930. Aveva frequentato la Scuola del Malyj Teatr, per debuttare a diciassette anni a Vologda. Al Kors di Mosca dal 1893 al 1895, al Suvorin di San Pietroburgo dal 1898 al 1902, per il resto in compagnie di giro nella più remota provincia russa. Dal 1904 al 1912 con una propria compagnia in lunghe *tournee* in Europa ed America. Nato come attore brillante, aveva virato verso i ruoli drammatici (tra cui *Fèdor* in *Zar Fèdor Ioannovič* – in scena a Pietroburgo due giorni prima dello stesso testo al Teatro d'Arte di Mosca –, *Raskol'nikov* in *Delitto e castigo*, Dimitrij Karamazov in *Fratelli Karamazov*, *Brand* in *Brand*, *Osvoldo* in *Spettri*) affrontati con violenta carica emotiva ed eccentrica analisi psicologica. La sua recitazione "spezzata" e intemperante lo segnò come attore decadente ed anticonformista. Sognando il mutamento sociale, scelse la provincia con il suo pubblico di operai e contadini. Segnato dal suo squilibrio nervoso, da scandali ed arresti per eccessi e violenze, lascerà prematuramente il teatro. Ad un anno dalla sua morte, nel 1931, Anatolij Lunačarskij dedica – nella introduzione alla Autobiografia di Orlenev – parole di stima al talento e alla "rivoluzionaria" avventura artistica dell'attore.

«Che io muoia: ma farò a tutti i costi del teatro»<sup>4</sup> racconta, nell'elaborare a posteriori il suo mito di vocazione, di sé bambina che fa teatro in una rimessa, e al teatro vero va la domenica pomeriggio, fino all'incontro, spiando tra le quinte, con Pavel Orlov che recita *Fratelli Karamazov*. Dirà poi: «mi colpì, subito, quell'odore indefinibile del trucco, delle ciprie, quel sudore affannoso degli operai, quei profumi forti delle attrici e mi sembrò di essere trasportata in paradiso»<sup>5</sup>. Le accade, o ama pensare le sia accaduto, quello che Stanislavskij racconta di sé ginnasiale innamorato del teatro<sup>6</sup>. Resta ipnotizzata e sedotta dagli occhi di fuoco di Orlov che la guarda, aprendo una finestra di scena, a lungo, con intenzione. In camerino, alla fine dello spettacolo, Orlov le confessa di averla guardata in quel modo per la di lei straordinaria somiglianza con Alla Nazimova<sup>7</sup>, già sua moglie, che lo aveva abbandonato, pur di non tornare in Russia, durante una *tournee* negli Stati Uniti. Le fissa un provino per il giorno dopo, così che la giovane Pavlova passa la notte allo specchio ripetendo i monologhi che da mesi andava studiando, nella convinta ostinazione di partire, un giorno, per diventare ciò che sentiva di essere: attrice, artista di teatro. Seguirà Orlov nella sua *tournee* siberiana, fuggendo senz'altro di casa.

Da Orlov impara presto un modo nuovo di "vivere" la parte, con uno studio radicale di tutto ciò che sta dentro il personaggio, sotto la sua natura apparente, nell'eco del non detto. Ricorderà Pavlova

Da una composizione della figura scenica, fatta di minuti piccolissimi particolari, egli faceva balzare a un tratto il personaggio nella sua perfetta integrità. L'acutezza della sua interpretazione del personaggio, nella quale scopriva, metteva a nudo, quasi chirurgicamente, i misteri dell'anima umana, dava alle sue espressioni la precisione e l'arditezza. Pareva che gettasse al pubblico dei pezzi d'anima. Non classico: anzi ineguale e perciò, si dice, romantico, ma moderno<sup>8</sup>.

Ma non basta: durante le *tournee* – anni girovaghi nell'inverno russo di prima della Rivoluzione – tra albergo e teatro, Orlov le impone la lettura di molti libri, tra

---

<sup>4</sup> T. Pavlova, *Autobiografia*, in RUOCCO (2000, 181).

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>6</sup> K. Stanislavskij «[...] con uno dei miei fratelli tornavo da Mosca, dal ginnasio, nella nostra villa, per lo spettacolo. Tenevo sulle ginocchia una scatola di cartone di enormi proporzioni, abbracciandola come la vita di una donna grassa. Nella scatola erano le parrucche e gli arnesi per truccarsi. Il loro specifico odore filtrava dalle fessure della scatola e mi batteva nel naso. Mi inebriavo fino alla nausea di questo odore di teatro, di attori, di quinte [...]», in RIPELLINO (1965, 25).

<sup>7</sup> Alla Nazimova, Jalta 1879-Los Angeles 1945. Attrice ibseniana, considerata tra i precursori della recitazione realistica, diplomata all'Accademia di recitazione di Mosca, fece parte per due anni del Teatro d'Arte. Scritturata da una compagnia di provincia conosce e sposa Orlov, con cui per otto anni farà compagnia di giro. Dopo la *tournee* europea del 1904, reciterà nel 1905, con grande successo personale, in *Evrej* di Čirikov a New York, dove decide di rimanere. Avrà in America un grande successo come attrice e produttrice nel cinema muto.

<sup>8</sup> PAVLOVA (1931b).

cui campeggia la trilogia *Cristo e L'Anticristo* di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij che evoca la stagione del Rinascimento italiano, il genio di Leonardo, la remota tradizione della classicità. In Orlenev si agita una grande tensione verso un teatro per il popolo, per una sua funzione pedagogica. Dopo la rivoluzione parlerà al suo nuovo pubblico dell'opera di Dostoevskij e di Ibsen. Il mestiere si apprende nella pratica bassa, fra le miserie degli scenari rappezzati, nella fretta di arrivare e ripartire, eppure con qualche intelligenza che al teatro si debba si possa dare di più. La grandissima festa dell'arte data dai Meininger a Mosca nel 1885 e nel 1890 aveva lasciato nei teatromani un segno profondo come una ferita, la nostalgia per una "cosa" sublime e meravigliosa, perduta appena trovata. Anche per Orlenev il ricordo di quel teatro, aristocratico per nascita ma popolare per vocazione, sarà stimolo ad agire. Per la sua messa in scena di *Zar Fëdor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj al Teatro Suvorin di San Pietroburgo nel 1898, alcuni critici parlarono esplicitamente di messa in scena meiningeriana. La forza espressiva di Orlenev si mostra come esito d'istinto, ma pure si fonda su di una ricercata architettura. Pavlova cerca la via all'essenza del personaggio guardando e *rubando* non solo le mobili forme sceniche del suo maestro, ma soprattutto il percorso, la via sotterranea che parte dall'adesione quotidiana alla vita del personaggio. «Orlenev si calava nella sua parte (anche se ripetuta già da duecento sere). Fin dalla mattina al risveglio, era già nel personaggio che incarnava e vi restava sino a quando il sipario non era calato sull'ultimo atto»<sup>9</sup>. La via d'ingresso alla vita del personaggio può essere un frammento, un *beat* con cui aprire lo squarcio rivelatore di un carattere. Capisce *Grušenka* di *Fratelli Karamazov*, la sua febbrile e violenta ambiguità, da una sola battuta, nell'intonazione che Orlenev le detta: «dì a tuo fratello Mitja che *Grušenka* lo ha amato un momento, e che di questo momento non si scordi mai»<sup>10</sup>. La vita del teatro diventa teatro della vita, finendo per coincidere, anche se sommariamente, con la vita dell'attore cui spetta il compito di trovare una via tecnica di espressione che si snodi attraverso la parte senza "gelare" il rapporto di commozione e di entusiasmo che è scaturito dal primo incontro col personaggio. Orlenev parla di cervello/cuore/bocca, indicando un percorso che si traduce in comprensione/commozione/*performance*. Soprattutto senso della misura della *performance*. Tatiana Pavlova molti anni dopo teorizzerà, con astuzia metodologica, questo percorso come punto/arco/cerchio<sup>11</sup>. Su tutto sovrintende un senso ritmico della recitazione che nasconde il canto lirico della lingua sotto una diversa misura, una proporzione di tempo-ritmo in cui il respiro non coincide necessariamente

---

<sup>9</sup> T. Pavlova, *Autobiografia*, in RUOCCO (2000, 198).

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>11</sup> «[...] la prima fase, "il punto", serviva ai neofiti, poi veniva "l'arco", la seconda fase, emissione della voce, espressione, se si sbagliava si era costretti a passare dal secondo gruppo al primo. Infine "il cerchio", quando si era completi». (Colloquio privato con Eva Magni tenuto da Danilo Ruocco in occasione del Convegno *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, (a cura di Danilo Ruocco), Piccolo Teatro di Milano, Milano, 28 febbraio 2001).

con la pausa, e in cui il silenzio si carica di significati nascosti, spesso estranei al testo verso un nuovo spartito musicale e coreografico.

Ci sarà spazio, per Pavlova, anche per una prima esperienza di regia. Quando Orlenev, progressivamente attraversato da disturbi di personalità che lo porteranno da ultimo alla *pazzia*, comincia ad accettare scritture in altri complessi, Pavlova ha l'incarico di armonizzare la compagnia al dettato di Orlenev: un ritmo scandito e serrato, libero da accenti enfatici e di affettazione

Con garbo e con cautela prese ad istruirmi pazientemente. Con una memoria veramente mirabile egli mi parlava delle sue posizioni, delle sue necessità sceniche e della necessità urgente che io, con garbo, alle prove togliessi agli attori che avremmo trovato in provincia, quell'enfasi e quell'affettazione che essi portano nel recitare. Bisognava che intorno a lui tutto fosse intonato e che egli si trovasse a suo agio; perciò dovevo chiarire a ciascuno di questi attori, tutto quello che egli faceva, dicendo questa o quella battuta<sup>12</sup>.

Naturalmente Orlenev non partecipa alle prove, che in ogni caso non durano più di tre, quattro giorni. Il rapporto con Orlenev si consuma e s'interrompe nel 1912, al loro ritorno a Mosca dopo una *tournee* nordamericana. Non si cercheranno più<sup>13</sup>.

Dopo quattro anni di silenzio, nel '16 entra al Dramatičeskji Teatr interpretando Julie in *Signorina Giulia* di August Strindberg. Il successo la rende visibile ed apprezzata. La vede in scena Aleksej Tolstoj che scrive per lei *Kasatka*<sup>14</sup>, che Pavlova metterà in scena con la direzione di Ozarovkij, regista del Teatro Imperiale Drammatico di Mosca. Lavorerà anche per il cinema sostenendo parti da protagonista in oltre dodici film<sup>15</sup>. Poi arriva il '17, e il vento della rivoluzione sconvolge anche l'istituzione del teatro russo. Pavlova non ha niente da lasciare, oltre la famiglia che ha già lasciato. Sceglie, come molti altri artisti russi, l'esilio.

---

<sup>12</sup> T. Pavlova, *Autobiografia*, in RUOCCO (2000, 205s.).

<sup>13</sup> Con Orlenev aveva interpretato, tra gli altri personaggi, *Agnes* in *Brand* di Ibsen, *Irina* in *Zar Fédor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj, *Regina* in *Spettri* di Ibsen (ed in seguito forse, anche la *Vedova Alving*), *Sonia* in *Delitto e castigo* di Dostoievskij, *Grušenka* in *Fratelli Karamazov* di Dostoievskij, *Ofelia* in *Amleto* di Shakespeare.

<sup>14</sup> «[...] il notissimo autore teatrale, che non ha nulla a che fare con il grande romanziere di Guerra e pace: parlo di Alessio Tolstoj, mi comunicò sorridente che stava scrivendo per me una commedia su misura» in T. Pavlova, *Autobiografia*, in RUOCCO (2000, 226).

<sup>15</sup> Tra cui: *L'uomo non è di legno* di A. Garin (1914). *Klara Stejnberg*, *Marija Lus'eva*, *Marija Lus'eva all'estero* di A. Garin; *Il traditore perduto dalla passione* di M. Garri (1915); *Ecco ciò che han fatto le tue canzoni* di Ja. Lejn; *Una donna dl cui non val la pena di parlare* di A. Arkatov; *Oh, come amiamo disperatamente* di B. Čaikovskij (1916). *Il sovrano* di A. Szyfman; *Voi chiedete canzoni, io non ne ho* di A. Garin; *Il biglietto giallo* di A. Ivanov Gaj; *Vincitori e vinti* di B. Svetlov; *Primadonna* di V. Lenčevskij (1917).

*Più che attrice. Regista*

Si stabilisce in Italia nel '21 o nel '22, dopo un periodo parigino. Porta il freddo con sé. Descriverà romanticamente la spinta a rimanere in Italia per il profumo delle zagare che la stordisce a Messina, sul piroscampo con cui sta viaggiando da Costantinopoli. Pavlova piomba in Italia con calcolata violenza mediatica. Il mistero del suo passato allontana la sua presenza di esotismo leggendario. Mentre la sua straordinaria capacità di costruire sempre nuove relazioni determina una febbrile aspettativa intorno ai suoi progetti a venire. Nel '19 e nel '20 aveva per brevi periodi lavorato a Torino per la Ambrosio Film<sup>16</sup>. Ricorda Lucio Ridenti «[...] non era mai sola, ma seguita da una piccola troupe di altri russi, anch'essi profughi, tutti in qualche modo versati in faccende artistiche»<sup>17</sup>. Mentre lavora per il cinema muto studia la lingua. A Roma andrà a lezione da Cesare Dondini, allora Direttore della Scuola di Recitazione di Santa Cecilia. Dondini lavorava con i suoi allievi alla ricostruzione di una dizione perfetta, un italiano senza enfasi, né impurità. Studia con Italia Vitaliani, Carlo Rosaspina, Tullio Carminati. Aveva cercato come maestri, senza riuscirci, anche Tina di Lorenzo e Armando Falconi. Si esercita con il sughero in bocca per allargare le consonanti, lei così segnata dalle chiusure gutturali della lingua russa. Tanto accanimento si spiega solo come esito di una scelta maturata in fretta ma con convinzione: restare in Italia, e far fruttare qui, in una periferia teatrale nobile e decaduta, il suo progetto di un teatro tutto suo, tutto nuovo: un teatro faticoso e poco accomodante, un teatro a due teste, dove la drammaturgia fa da sponda ad un rito della composizione scenica che proponendo soluzioni nuove, sembra comunque ottenere – omeopaticamente – risultati migliori. E l'eco e insieme la staffetta di un teatro d'attori vigorosi, energetici, eppure inclini alla malinconia, che hanno tempo e voglia di provare a lungo fino all'esito di un'esecuzione sentita nel presente, sperimentata come un racconto del passato.

Gli attori italiani, in questi anni e da molti anni, provano poco. Stanno in teatro meno che possono. Se non si allontanano molto dai teatri, è perché vi girano intorno: caffè, pensioni, trattorie. Pavlova sta in teatro più che può. Si dice, come un catalogo di Don Giovanni, che i suoi bauli di "capetti" siano quaranta, i vestiti trecento, ventisei le parrucche (bianche, verdi, viola, bleu, arancione) trentacinque i suoi attori, un manager – il mitico Giacomo Lwow – due i segretari, due i cani pechinesi, una la sarta di scena: Cherubina. Per certo le sue paia di scarpe sono centosettantaquattro<sup>18</sup>. Retrosce piccanti in un mondo in cui ora le prime attrici sono signore "sposate", atteggiamenti e comportamenti da diva quali neppure Duse si era sognata di avere.

---

<sup>16</sup> Tra cui: *Orchidea fatale* di A. Uralskij e A. Rosenfeld (1919); *La catena* di A. Uralskij e A. Rosenfeld; *Nella morsa della colpa* e *Fascino mortale* di A. Uralskij; *Amore stanco* (1920)

<sup>17</sup> RIDENTI (1968, 54).

<sup>18</sup> DE ANGELIS (1925).

La sua natura di attrice resterà per sempre segnata dalla sua pronuncia che diventa il segno visibile, ideologico, della sua aristocrazia bianca scampata alla per lei incomprensibile violenza della rivoluzione bolscevica. Mancandole la certezza degli accenti e il vigore rotondo delle intonazioni, la sua dizione resterà sempre un sibilante e metallico contrasto di consonanti gutturali e chiuse vocali. La sua parola non è rotonda, ma geometricamente segmentata, una scomposizione cubista del suono che pure ne amplifica i sensi. Il suo spartito vocale è già una scelta registica. Le sue intenzioni prendono così la strada obbligata di strappi sonori, troncature, controtempi. La lingua viene piegata e come scagliata in alto e in basso, oltre il personaggio verso un ruolo che coincide con la realtà della propria persona, della propria maschera. Una recitazione artefatta e straniata che punta sugli sguardi, i silenzi, gli scarti. Un montaggio di piani di visione molto cinematografico, un'azione della presenza alogica ed antinaturalistica. Con la Pavlova si vede per la prima volta in Italia un attore che evita visibilmente il centro della scena, disegnandovi percorsi stravaganti e contorti, in un rapporto continuo con gli oggetti, i volumi, la materia concreta della scenografia. Una misura di precisione assoluta che riscatta e spiega l'imperfezione della lingua e la sua subalternità alla "danza" del corpo. La sua presenza divide pubblico e critica, sconcerta, anche positivamente, il mondo del teatro. I puristi -come Marco Praga e Renato Simoni- ne lamentano la stravaganza; altri, i più, ne accettano a prescindere la dirompente novità. Incanta d'Amico «grottesca, marionetta incantevole, parente stretta dei mimi impeccabili e dei danzatori depilati che la Russia manda in giro»<sup>19</sup>. E Gobetti «giocattolo prezioso, latta smaltata di meccano moderno, niente legno, ma ferro modulare dagli incastri perfetti. Marionetta metallica, meccano costruttivista in repertorio sempre piegato a sé. Cecoviana per la via del vaudeville più che per la via dell'impressionismo psicologico. Teatro dei Pupi»<sup>20</sup>. Scrive Marco Praga a partire dalla messa in scena di *Miss Hobbs* di Jerome K. Jerome e di *Kasatka* di Aleksej Tolstoj

[...] poi, ah!, Benedetto Iddio! V'è la pronuncia che è in lei intollerabile [...] in una cronaca precedente ho detto scherzosamente ch'ella è divertente ad udirsi. Sì, per una volta, in una particina di poche parole. La sua pronuncia è un'offesa continua alla nostra lingua divina, ed io non so, veramente, come si possa a lungo ascoltarla nella sua veste d'attrice, s'intende che in un salotto per discorrere di bazzecole, sarebbe tutt'altra cosa, senza sentirsi accapponare la pelle. [...] Eleonora Duse benché parli e pronunzi il francese come un cittadino di Orleans, e quantunque più volte invitata, sollecitata persino da Dumas Fils, non ha mai osato di recitare in francese<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> D'AMICO (1985, 94).

<sup>20</sup> GOBETTI (1974, 584).

<sup>21</sup> PRAGA (1979, 257).

Anche Renato Simoni, dopo averla vista e sentita in *Miss Hobbs*, suona lo stesso tasto

[...] il difetto maggiore della signora Pavlova è la pronuncia. La lingua parlata da lei ha, non solo un accento fortemente esotico, ma una specie di trepidazione e di incertezza [...] perché ella non essendo sicura del linguaggio che parla, è naturalmente portata a sostituire, alla netta vigoria dell'accentazione aspri scoppi di voce ed intonazioni sgradevoli<sup>22</sup>.

C'è anche che Pavlova arriva a tempo nel bel mezzo del dibattito sul primato della parola poetica sul *corpo* della scrittura scenica. Il suo rapporto con gli autori, improntato ad una stima programmatica ed assoluta per lo statuto letterario del dramma, ribalta la superficialità del "trattamento" spregiudicato che generalmente gli attori – senza troppo distinguere tra classici e contemporanei – compiono sui testi. La sua autorità le permette di assumersi e veder riconosciuta la responsabilità di un'elaborazione del copione, motivando sempre, in maniera efficace e disarmante, la sua necessità di una composizione figurativa e dinamica del testo. Sarà un piacere, almeno come formalmente dichiarato, per Rosso di San Secondo, Bontempelli, Betti, Rocca, Lodovici, Viola, Alvaro assistere alla trasformazione delle proprie parole in corpi scenici di indubitabile ed autonoma evidenza figurativa. Pavlova vede il teatro e l'attore come il luogo di una sperimentazione radicale, una prova ripetuta sul campo, che esige tempo e coraggio. Il rifiuto delle soluzioni scontate è in lei programmatico, ideologico, alimentato dall'intuitiva consapevolezza, se non piena conoscenza, che in Europa e in Russia si muovono esperienze esaltanti di pedagogia, di ricerca e di regia che l'Italia ancora non conosce. Pesa a favore della scelta di restare in Italia l'anomalia, visibile in forma di ritardo, della scena italiana, dove la regia acquista comunque un sapore di avanguardia. I "Russi", ma anche Reinhardt, Craig, Copeau sono pressoché sconosciuti in questi primi anni '20, e Pavlova gioca d'anticipo, affascinata dalla «prospettiva di distruggere l'agglomerato di vecchie casupole esistenti e di ricostruire dal nulla»<sup>23</sup>. L'indipendenza dello spettacolo dal testo, la sua autonomia artistica, si rafforzano con la pratica e lo scambio con il mondo del cinema, da cui Pavlova sa cogliere e trasferire in teatro le prime posture divistico-mondane. In un clima sociale dove è accettata la diversità, ma non la marginalità, la sua vena sensuale eppure *antigraziosa* – più Garbo che Duse – porta nel chiuso provincialismo del teatro italiano il tono e il sapore dell'internazionalità.

Quando sarà formalmente regista Pavlova imporrà periodi di prove incredibilmente lunghi, non tanto in rapporto alle esigenze di allestimento, quanto alla

---

<sup>22</sup> SIMONI (1954, vol. II, 61).

<sup>23</sup> SERNAS (1975).



maturazione interpretativa del testo<sup>24</sup>. Criteri del tutto soggettivi che rendono il percorso incomprensibile al sistema italiano saldamente ancorato alla prassi delle parti e dei ruoli. È indubbio che la rinuncia di Pavlova a conquistare una corretta pronuncia della lingua italiana diverrà una precisa strategia diversiva per poter attuare scelte formali incomparabili con i canoni della recitazione puramente vocale. La lingua, sempre *en abîme*, poggia saldamente su di un gesto corporeo che è drammaturgia d'attore e quindi regia sull'attore. Gobetti dubita che gli errori di pronuncia, spesso vere e proprie storpiature grammaticali, fossero inevitabili, e che anzi fossero calcolati<sup>25</sup>. Alla morte di Tatiana Pavlova, nel 1975, Raul Radice tomerà a interrogarsi sul senso di quella natura fonetica, concludendo che, comunque, quella "pronuncia difettosa" era stata il tratto distintivo della sua personalità d'attrice, e come per i suoi estimatori costituisse un'eccezione anche di giudizio nell'amarla senza discuterla. Fino a convincere lei stessa ad insistervi come su una natura metateatrale che garantiva la sua extraterritorialità artistica e quindi la sua intangibilità<sup>26</sup>. Sarà d'Amico a cogliere meglio essenza e scopo, se non meccanismo, del "trucco" pavloviano

[...] la prima novità della novissima attrice fu nell'adozione d'un metodo in cui la dizione non ha più, come da noi, un'importanza quasi esclusiva. Il famoso problema della pronuncia esotica della Pavlova, che allora scandalizzò mezzo mondo era implicitamente, se non risolto, eluso da questo nuovo sistema: in cui mimica, atteggiamenti, arredamento, luci, composizione del quadro, venivano a collaborare in primo piano con la parola, ridotta così a *uno* dei mezzi d'espressione. [...] in questi ambienti la luce non era data secondo la distribuzione irrazionale che s'usa nei nostri teatri, dove la si fa piovere ugualmente da tutte le parti, per pregiudizio retorico che l'artista e la sua mimica debbano essere perfettamente illuminati in qualunque punto e in qualunque momento (l'attore italiano è "l'uomo che non fa ombra"). Qui com'è naturale (e come da noi s'era tentato sporadicamente solo in qualche teatrino) la luce proveniva da un punto luminoso, per esempio da una finestra soleggiata, o da una lampada, ecc.; l'ambiente e gli attori si giovavano dei suoi giochi. Infine, le vesti e gli atteggiamenti stessi degli attori erano in evidente armonia con le scene e con le luci; e miravano anch'essi, melodiosamente a "interpretare"<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> A Pavlova regista Claudio Meldolesi, nella prospettiva del suo *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (MELDOLESI 1984), dedica alcuni riferimenti che la collocano prossimamente nel quadro di una regia equilibratrice, formalmente riformista, ma sostanzialmente legata alla *funzionalità rappresentativa* dell'attore. Meldolesi valuta l'eclettismo e il *colorismo* di Pavlova estranei alle tendenze della *regia di orchestrazione stilistica, della regia a spettacolo unico, della regia critica*. È indubbio comunque – nella valutazione complessiva dell'opera di Pavlova – che la sua *razionalizzazione professionale*, la politica di un metodo programmatico per attori fuori *ruolo*, tocchino temi e modalità dell'invenzione e della composizione scenica in qualche modo compatibili con esperienze di punta nel suo tempo.

<sup>25</sup> GOBETTI (1974, 661).

<sup>26</sup> RADICE (1975).

<sup>27</sup> D'AMICO (1985, 92s.).

Il declassamento della parola *rotonda* a suono straniato, in un quadro figurativamente prepotente piace a Giovanni Lattanzi

[...] non basta una buona dizione o una bella voce per fare un'artista. [...] L'arte non è [...] soltanto nelle parole, non è soltanto nell'espressione acustica, cioè meccanica, del nostro pensiero: vi sono silenzi che hanno la tragicità della morte, vi sono degli sguardi che hanno l'affilata crudeltà di armi micidiali: vi sono sospiri che addensano in una sola piega del labbro tutta la dolcezza di inespressi poemi d'amore. L'arte di Tatiana Pavlova ha la sua forza più viva e più originale appunto nello sguardo, nel sorriso, nel pianto, nel cenno appena visibile del gesto<sup>28</sup>.

Alla parola sussurrata ed alla cura del suo trucco trasfigurante si associa la poetica cechoviana dei silenzi. Non pause, ma salti d'intenzione dal tempo-ritmo del suono allo spazio dell'azione figurativa. «Io studio il volto come studio l'anima che l'autore vuole che mostri»<sup>29</sup>. Un quadro di bellezza è la visione allargata di Pavlova nel costruire la sua parte: non più sopra e al centro del personaggio, ma in fuga prospettica nelle diverse azioni simultanee. Il rapporto di Pavlova con la scena si fa progressivamente febbrile. Il gesto non è più frontale ma trasversale. Non coincide, ma collide con gli oggetti che sembrano capitarle sottomano per caso. Si getta distesa sui mobili, vi sale sopra, li scavalca come in una corsa ad ostacoli, tentando la sintesi dell'azione con l'ambiente. Il trucco è dichiarato come un coefficiente di difficoltà: un ostacolo progettato per sottolineare lo sforzo di superarlo. Scrive Simoni

[...] artificiosa e composita, ma intelligente, tutta fatta di particolari e di gesti preparati, precisi, privi di spontaneità, ma non di gusto. Ella non dice una battuta senza rivelarla, isolandola rapidamente in un atteggiamento. Meglio questa preparazione che l'improvvisazione sregolata; a lungo andare si sente qualcosa di meccanico in quella successione di pose, di coloriti, che assumono una fugace fissità<sup>30</sup>.

Pavlova si sorveglia, si guarda, si ascolta, calcola geometricamente lo sviluppo dei suoi effetti, rivelandone e nascondendone le cause. In una parola si ammaniera. Sarà esemplare la messa in scena di *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli al Teatro Olimpia di Milano, il 9 novembre del 1925, con la regia di Sergej Strenkovskij. La commedia, che tanto successo aveva riscosso al Teatro Odescalchi di Roma il 22 aprile del 1925, con Marta Abba e la Compagnia del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello, cade clamorosamente. Scriverà Bontempelli

Tatiana Pavlova [...] la studiò a lungo con amore (ma non volle mai dar retta alle mie spiegazioni), e vi profuse una messa in scena eccessivamente ricca; il regista,

---

<sup>28</sup> LATTANZI (1923, 18s.).

<sup>29</sup> PAVLOVA (1931a).

<sup>30</sup> SIMONI (1954, vol. II, 726).

Strenkowskij, non ne aveva capito la misura né previsto i pericoli; strafece; soprattutto essi si studiarono, più che di capire la commedia, di fare a ogni costo qualcosa di diverso da quanto avevano fatto Pirandello e i suoi. Invece di presentare l'azione come una vicenda naturale (e allora ai momenti voluti può davvero risultare e avvalorarsi lo stupore del miracolo) vollero, nonostante le mie supplicazioni, che ogni gesto e ogni intonazione risultassero strabilianti, che vi si sentissero non so quali simboli e sottintesi metafisici, e il tutto ne uscì inevitabilmente appesantito, col risultato che la commedia spiacque a Milano quanto era piaciuta a Roma nell'interpretazione spontanea e in certo modo tradizionale del vecchio teatro comico<sup>31</sup>.

Sono eccentricità registiche che la Pavlova sollecita dai suoi collaboratori e che preparano future scelte personali. Ma anche il complesso figurativo, e quindi lo stile delle messe in scena, dipende essenzialmente dall'esibizione voluta della tecnica che genera un anacronismo e una distanza critica con il personaggio. D'Amico nell'analizzare questo aspetto della sua recitazione – meglio, della sua poetica – descrive un'epica ancora sconosciuta in Italia

[...] quando diciamo che la Pavlova recita [...] Ossia, di regola, disegna, compone, sottolinea, gradua, ricama, accenna, suggerisce, con un'arte elegantissima e sottile, di rilievi impercettibili e di silenzi sapienti, che mira a dare l'intelligenza di ogni minimo dettaglio. [...] sicché spesso si ha l'impressione che ella reciti, per dir così, *allo scoperto*: come confessando chiaramente “vedete, io non sono una donna, sono un'attrice, che non è, ma *rappresenta*, questa o quella donna”<sup>32</sup>.

Sul possibile rapporto di conoscenza e d'uso dei primi modi brechtiani, quali almeno in quegli anni è dato, in Italia, ricavare di seconda mano, liquiderà la faccenda con un taglio netto; che se chiarisce il suo rifiuto di una ideologia della ragione contro quella del sentimento, pure non spiega tante parentele con lo staccato brechtiano

Cosa pensa lei ci sia di moderno in Brecht? Solo il concetto che non si debba commuovere il pubblico ma arrivare direttamente al suo cervello: strano, eppure non faceva altro che leggere e rileggere Dumas<sup>33</sup>.

Non volendo ammettere una costruzione teatrale centrata sulla ragione scenica, invoca la passione drammatica che la nobilita e la liberi dall'accusa di cerebralità

[...] io recito in forma duplice, non di sola cerebralità. Io sono "arte drammatica" (scienza, volontà, esperienza, mezzi, abilità, mestiere) fino a un certo punto. Poi divento donna. Quando non fo più tecnica, quando bravura e calcolo scenico mi

---

<sup>31</sup> BONTEMPELLI (1989, 166).

<sup>32</sup> D'AMICO (1985, 94).

<sup>33</sup> SERNAS (1975).

lasciano, io recito con la mia sola forza di creatura vivente e sofferente. E lì dunque che comincia la mia sofferenza di recitare<sup>34</sup>.

L'oscurità intorno al percorso di costruzione del personaggio tende in lei a confondere i confini tra progetto e improvvisazione, parlando di sdoppiamento, e contemporaneamente di sovrapposizione col personaggio

[...] Il lavoro scenico è una specie di pazzia. A questa sicurezza di dominio non si può arrivare se non avendo macerato i propri nervi, se non avendoli ridotti ad uno stato di pieghevolezza che presuppone una certa loro anormalità patologica. Per rendere una parte è necessario un netto sdoppiamento. Per ben recitare bisogna cominciare a fingere con noi stessi. Alla lettura, alle prove, dimenticandoci, bisognerà soffrire veramente le sofferenze del personaggio che siamo chiamati a interpretare<sup>35</sup>.

Dimenticarsi, fingere con se stessi, può essere letto come applicazione empirica del precetto stanislaskiano dell'adattamento. Una permeabilità totale alla finzione nella vita, per una verità assoluta sulla scena. Ma anche un'ambigua contraddizione con quanto affermato anni prima: «tutto in me è finzione. Nella vita come nel Teatro. Auff! Ma è faticoso!»<sup>36</sup>. Il suo antinaturalismo, ambiguo e contraddittorio, che non crede alle lacrime, ma sa evocarle a comando – *Je pleure comme je veux la scène*<sup>37</sup> –, non è solo poetica d'attrice, ma precisa scelta drammaturgia e visione di regia nel quadro feroce della disciplina. Esprimendosi a scatti, nello spirito di un contraddittorio aspro, sotto le luci di una ininterrotta intervista, dirà intorno alla sua prima esperienza di insegnante di regia alla Régia Accademia d'Arte Drammatica

I futuri attori e registi hanno bisogno d'un aspro allenamento morale e fisico. Il loro mestiere sarà, anche materialmente, dei più faticosi; ed è bene che la scuola li avverta subito di ciò. Chi non può resistere alle lunghe prove, alle estenuanti ricerche d'una intonazione o d'un gesto, alle eterne attese d'una entrata in scena che poi all'ultimo momento sarà magari mutata o soppressa, chi non se la sente di languire in certe tremende esercitazioni che nei giorni decisivi arrivano sino a notte alta, è bene che assaggi subito di queste pietanze, per provare se lo stomaco gliene regge o no. Riconoscere in tempo la fiacchezza dei propri nervi, e rinunciare a intraprendere una via sbagliata, è pure un servizio, e non l'ultimo, reso all'arte. E come l'esito negativo del noviziato, per uno che sarebbe un cattivo sacerdote<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> PILLONE (1975).

<sup>35</sup> PAVLOVA (1931a).

<sup>36</sup> DE ANGELIS (1925).

<sup>37</sup> RIDENTI (1927).

<sup>38</sup> PAVLOVA (1937).

*Al punto di svolta*

Quando Eva Magni, il futuro Puck di *Sogno di una notte di mezza estate* di Reinhardt del '33 a Firenze, esordiente con la Compagnia di Dario Niccodemi, la vede nel '28 in *Resurrezione* di Lev Nikolaevič Tolstoj, ne riceve un'impressione vivissima e indimenticabile, rievocata molti anni dopo in maniera lineare, da artista ad artista: «[...] lei faceva un passaggio dopo il processo, un solo passaggio di pianto; lei entrava a sinistra e usciva a destra, solo con un pianto straziato. Restai basita. Senza parole... solo con il pianto!»<sup>39</sup>. Passando ai ruoli di "madre", l'oscillazione tra cerebralità e visceralità si acquieta senza normalizzarsi. Marco Praga, che si era spesso scandalizzato vedendola recitare di spalle al pubblico, convinto fosse un mediocre espediente, un sotterfugio per cavarsi d'impaccio, ora – nel 1926 – scrive a proposito di *Tra vestiti che ballano* di Rosso di San Secondo

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 [*sic*] con un artificio che urta. E piange, piange delle lacrime vere che commuovono, che fanno pensare chissà che cos'è il palcoscenico<sup>40</sup>.

La sua fanciullesca versatilità si abbandona al controllo, e se le sue parole sembrano sempre “inventate”, la composizione si allarga oltre l'attore in una generosa visione pedagogica. Totalizzante e sincera pretesa di trasmettere al teatro futuro una “scuola”, che nella strettoia degli spettacoli aveva trovato scomodo e provvisorio albergo. Il rapporto privilegiato che avrà sempre con il personaggio - taglia le battute che non “sente”, contro il Poeta che dice di servire, purché viva il personaggio che crede di amare- non basta a farne una "mattatrice". Il suo occhio va sempre ai dettagli di un complesso armonico, con un narcisismo che è già quello della regia. Scrive Achille Fiocco in difesa di una Pavlova regista piuttosto che "mattatrice"

[...] non posso lasciar passare senza replica la qualifica di mattatrice, attribuita alla Pavlova come attrice e volerne negare in tale veste la fecondità dell'apporto alla Scena italiana. [...] qualunque individualità pel solo fatto di essere tale, esercita un influsso sull'attività circostante, e quanto alla tecnica, il metodo rientra nella regia e il resto è sigla irripetibile e non si trasmette. La Pavlova accanto a *Mirra Efros*, *Miss Hobbs*, *La signora delle camelie*, *L'ufficiale della guardia*, *La fiaba del lupo*, *La signorina Giulia*, mirabili interpretazioni [...] diede *Il Revisore* di Gogol', *L'incendio dell'opera* di Kaiser, *La moneta falsa* di Gor'kij, *Delitto e castigo* di

---

<sup>39</sup> Testimonianza di Eva Magni in occasione del Convegno *Tatiana Pavlova. Diva intelligente* (a cura di Danilo Ruocco), Piccolo Teatro di Milano, Milano, 28 febbraio 2001.

<sup>40</sup> PRAGA (1927, 327).

Dostoievskij, *Il gladiatore morente* di Rocca, e tanti altri lavori in cui eseguiva una partecina, sempre con lo stesso scrupolo e la rara efficacia (ricordo un "Rettile!" de *La moneta falsa* che faceva tremare i precordi, e la "bella parte" era al povero Cialente). In queste condizioni come si può parlare di mattatrice? A meno che per "mattare" non si intenda lo strafare. [...] Ha mai primeggiato a detrimento dell'equilibrio generale dello spettacolo? Ha mai tagliato un intero atto come faceva un nostro grandissimo quando rappresentava *Il mercante di Venezia*, senza il quinto atto, perché il suo personaggio non c'era più?<sup>41</sup>

«Se dobbiamo parlare di me, si parlerà della Pavlova regista, perché della Pavlova attrice io me ne frego»<sup>42</sup>. Pavlova comincia a firmare le sue regie dall'ottobre del 1923 con *Sogno d'amore* di Kosorotov, ma rivendica la sua azione registica da molto prima, da sempre

Non mi improvviso *regista*. Lo sono sempre stata. Senza metterlo sui manifesti. Ma tutta la mia fatica di attrice è regia. [...] Quasi tutte le commedie del mio repertorio sono state *registicamente* preparate da me, nel senso più largo della parola regia: quello, cioè, che comprende lo studio di una messa in scena, dalla lettura del copione al momento in cui si alza il sipario. Del resto è chiaro: io *non comprendo il teatro se non sotto la specie della direzione, categoricamente*. Come non comprendo l'opera teatrale, se non *sotto la specie dello spettacolo*<sup>43</sup>.

Sdoppiata tra palco e platea, cerca di comporre problematicamente il ruolo soffocante della regia, con quello libertario dell'attore che pure è in lei. Con le contraddizioni del caso si muove in avanti rispetto a un teatro che «è ancora asserragliato e inchiodato dinnanzi a ogni ricerca. Insidie e terre del nuovo: ecco lo stato delle cose. Si tollera e si applaude la *Mirandolina* di certe nostre comichette dialettali, ma per la *Mirandolina* della Pavlova ci si arma, sospettosamente, e si rilegge persino Goldoni»<sup>44</sup>. Cercando l'armonia oltre la «bella parte, l'effetto, il monologo, roba d'altri tempi»<sup>45</sup>, Pavlova si imbatte in qualcosa di più grande di lei, che l'aveva tentata senza averne forse piena coscienza, e che ora bisogna difendere credendoci. Il doppio copione di Pavlova «sulla faccia di destra il testo dell'autore. Su quella di sinistra, le mie annotazioni»<sup>46</sup> è il segno tangibile di una rivendicazione dell'autonomia e dell'alterità dell'arte della scena, nella consapevolezza che il tempo dell'improvvisazione risolutrice è definitivamente tramontato, che l'autorialità della regia presente sarà l'autorità della regia futura. La sua regia, teorizzata e praticata come *direzione/percorso/metodo*, disciplina delle forze ed economia delle risorse, studio del materiale-opera e fiuto del

---

<sup>41</sup> FIOCCO (1950).

<sup>42</sup> SERNAS (1975).

<sup>43</sup> CASELLA (1934).

<sup>44</sup> PALMIERI (1933).

<sup>45</sup> CASELLA (1934).

<sup>46</sup> *Ibidem*.

materiale-corpo, vuole mani libere nell'esecuzione dello spettacolo, pur ribadendo ad ogni occasione, con calcolo politico, la sua servitù al Poeta. Ma, «se la letteratura può minare il teatro, io intervengo col bisturi»<sup>47</sup>. Con i richiami costanti alla regia europea, Pavlova non cerca discendenze stilistiche quanto uno statuto di extraterritorialità, l'isola Ferdinanda della regia: un piccolo mondo nuovo, insindacabile perché governato da leggi diverse, almeno quanto lo è lo spazio visibile della sua azione. Pavlova sa, per inversa esperienza diretta, come governare i capricci dell'attore, le pretese di "risolvere" la parte con le personali grammatiche dei ruoli, piuttosto che sacrificarsi ricominciando sempre da capo

[...] convoco gli attori. Ciascuno legge la sua parte, dopo la lettura generale. Quindi mi spiega il personaggio, in rapporto alla vicenda collettiva. Discussioni. Poi, mi spiega, a suo vedere, l'azione del personaggio. Il collegamento *logico* con gli altri personaggi, le altre scene, l'azione generale. Giacché tutti i movimenti devono essere *logici*. Così, si acquista la naturalezza. Insisto molto sull'epoca, stagione, clima, ora, luce, in cui avviene l'azione. Insomma, faccio compiere un *disossamento* del lavoro. Desidero che *nessuno sappia a memoria la sua parte*. La parte deve entrare nel cervello e nell'anima dell'attore a poco a poco, automaticamente. Faccio compiere, quindi, una *rieducazione fonica*: l'attore, inizialmente, deve dire le sue battute, anche lunghe, tutte d'un fiato, *senza nessuna intonazione*, in modo da *livellare* se stesso agli altri, diventare *materia amorfa*, preparata a qualunque modellazione. Così si impara a *non cantare*, si evita di cadere nel retorico, nell'ampoloso, così viene formandosi un'*armonizzazione* generale, da cui, a poco a poco, si eleveranno i *solisti*. Qui, il direttore d'orchestra distribuisce gli effetti. Per conto mio, spiego all'attore il personaggio, come lo vedo. Prima, l'interno. Poi, l'esterno. Quando il personaggio è *vestito*, lo intono. Desidero, per i primi giorni, la libertà di discussione, fra gli attori e me. Raggiunta una sufficiente chiarificazione, la mia volontà diventa unica e sola. Non si discute più. Non si cambia più. Questa è la *grammatica* della regia<sup>48</sup>.

L'abbondanza dei corsivi, opera dell'autore dell'intervista, il giovane drammaturgo Alberto Casella, testimonia la volontà di trasferire sulla pagina le intonazioni energetiche, il ripristino di sensi derivati o perduti per le tante parole intorno al Teatro, la sua crisi, i suoi progetti. Per inciso – come già nell'ultimo Stanislavskij – il precetto di non imparare tempestivamente a memoria la parte sarà, nel teatro italiano del secondo dopoguerra, l'alibi degli attori di tradizione per rimandare *sine die* il fissarsi della regia, posticipando la compiuta azione fisica alla memoria dello spartito verbale. La prima astuzia di Pavlova regista è partire da ciò che si vede, mostrando quindi  *cose mai viste prima*. Scenografia e costumi *ad hoc* impegnano gran parte dell'energia creativa e dello sforzo produttivo dell'impresa. Non generano nulla di nuovo, ma rendono immediatamente visibile il senso della "novità". Emblematica la scelta nel '23 di Mario

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Pompei come scenografo de *La signora delle camelie* di Dumas fils al Teatro Valle di Roma. Mario Pompei è al momento il giovane collaboratore di talento per il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca, originale ideatore e realizzatore di scenografie e costumi per le marionette di quella singolare compagnia. Il successo di pubblico e critica decreta la bontà di una formula semplice, eppure rivoluzionaria: affidare all'impianto figurativo la funzione di logo del cambio di rotta della messa in scena a cui gli attori saranno obbligati ad adeguarsi<sup>49</sup>. Saranno ancora pittori ed architetti a garantire con impianti scenografici originali la sponda di una regia concettuale che rifugge dall'astrattismo e cerca radici nello spazio reso plastico dalla luce. Da Sergej Strenkovskij a Nicola Benois, Giorgio De Chirico, Virgilio Marchi, Giorgio Abkhasi, Mario Chiari, Alexandra Exter, Achille Broggi, Anton Giulio Bragaglia, Gianni Polidori, Antonio Valente, Donatello Bianchini, Luciano Baldessari. Per le rappresentazioni in costume d'epoca ricorre a costumisti come Titina Rota, Emma Calderoni, Leonid Brailovskij. Quando, come per *L'imperatrice si diverte* di Alberto Casella o per *La regina di Roma* di Nino D'Arma, non decide di disegnare personalmente i propri costumi. Un puntiglio da primattrice, una eccitante dissonanza nel nuovo concertato dei "ruoli" di scena. L'impegno scenografico e figurativo si concentra contro la "carta", la carta degli scenari fluttuanti, che non si può dissimulare, che tradisce la miseria del teatro e ne decreta l'incongruenza. La cura per l'aspetto visivo dello spettacolo – solidità di volumi e materiali – esprime anche un aspetto pedagogico sottilmente repressivo. E l'invito per gli attori ad entrare in un nuovo spazio, così signorilmente diverso, per restarne ai margini, cappello in mano, in punta di piedi. Nello spazio della nuova scena c'è molta più luce, ma distribuita in maniera diversa. Non più a pioggia dall'alto e dalla ribalta, ma secondo un progetto per "zone" che crea ulteriori piani prospettici. Il "colore" della scena non è più circoscritto alla materia degli oggetti e dei costumi, ma è volume di luce. È quanto va facendo Anton Giulio Bragaglia nel suo piccolo Teatro degli Indipendenti, dove la teatralità è ricercata nella sorpresa di un movimento scenico, complesso ma coerente, in cui il racconto è sempre visibile nell'azione figurativa, fotografia di un movimento intimamente cinematografico. Pavlova sintetizza più semplicemente con «non concepisco le lunghe chiacchierate a cui non corrisponda un'azione»<sup>50</sup>. Il mattatore è diluito nel "perfetto complesso", nella meccanica demoltiplicata di un'opera diversa che deve ad ogni costo far presa sul pubblico. La politica del superamento dei "ruoli", la cacciata dal palcoscenico del suggeritore (che pure continuerà ad aggirarsi a lungo tra le quinte), il dilatarsi dei tempi delle prove,

---

<sup>49</sup> La collaborazione di Mario Pompei con Tatiana Pavlova durerà fino al 1932, con sei allestimenti: *Romanzo* di Edward Sheldon e *La Signora dalle camelie* di Alexandre Dumas (1923), *La donna e il burattino* Pierre Louys (1925), *Il cuore in due* di Giulio Cesare Viola (1926), *Madame Sans-Gêne* di Victorien Sardou (1927), *Il mondo senza gamberi* di Gino Rocca (1932).

<sup>50</sup> PAVLOVA (1937).



finiranno per modificare profondamente se non gli esiti, certamente le modalità del rapporto attore-personaggio. La sensazione che la nuova regia vuole trasmettere è quella di "essere pronti". Più freddi, ma più sicuri.

Ai più anziani la sola parola "regia" provoca ilarità e sarcasmo. Come tanti Don Blasco degli Uzeda – i Viceré –, seppelliscono di parole amare il nuovo che avanza, che li vuole attori senza ruolo, non più sopra ma dentro i personaggi. In coscienza tutti sanno che tre giorni di prove non possono più bastare al gusto di un pubblico che guarda alla scena in modo diverso, se non più attento, certamente più mobile. Che la parte "staccata" in un atto non esime dalla conoscenza degli altri due. Regia non è solo forma di spettacolo ma riforma di sistema, che per via dei risultati comincia ad agire sull'atteggiamento, sulla *forma mentis*, sul comportamento. Nasce in questi anni il mito del lavoro "a tavolino", estenuanti prove di lettura, di conoscenza e approfondimento del testo. La compagnia si incontra e si conosce finalmente fuori dai camerini, in abito civile. E la sorpresa adolescenziale di un incontro collettivo prima del viaggio, ricerca di un filo logico che può dare un senso anche alla dispersa vita del teatro, spunto di una maggiore coerenza d'azione a venire, in scena e nella vita. "Bloccare le mani" è un modo per caricare il gesto futuro di un pensiero complesso e ricco di passato: anche quello del lungo viaggio delle prove, perché no?<sup>51</sup> Gravano ora sul lavoro di

---

<sup>51</sup> L'esercizio di "bloccare" le mani, e per esteso tutto il movimento del corpo, per raggiungere – senza reti di convenzione gestuale – il senso radicale dell'espressione, deriva certamente da una pratica stanislaskiana: «[...] mi servo molto anche delle mani e delle dita. Arcadio Nicolaevič se ne accorge e me le fa legare con un tovagliolo. "Ma perché" protesto io senza capire. "È una dimostrazione al contrario. Spesso per apprezzare quello che abbiamo, dobbiamo perderlo... E poi voglio farti capire che se gli occhi sono lo specchio dell'anima le dita sono quello del corpo". Privato dell'aiuto delle mani e delle dita, mi appoggio all'intonazione della voce- Ma Arcadio Nicolaevič mi consiglia di moderare l'ardore e di parlare sottovoce, senza troppi sbalzi e troppe coloriture. Allora ricorro agli occhi, alla mimica. Corrugò le sopracciglia, muovo il collo, la testa, il busto. Ma Torzov mi fa legare gambe, braccia e busto alla sedia. Non mi restano che la bocca, gli orecchi e la mimica. E lui mi fa coprire il viso con un fazzoletto, legato stretto attorno alla bocca. Comincio a mugolare, ma non mi è di nessun aiuto. Tutto il mondo è come cancellato e a mia disposizione non sono rimasti che la vista interiore, l'immaginazione e la mia "vita spirituale". Resto così per un pezzo, poi lontanissima sento una voce che sembra arrivare dall'altro mondo. È Torzov che grida: "Vuoi tornare in possesso di un tuo organo di contatto?" "Quale?" [...] "A chi devo dare la preferenza?" "Al diavolo tutto!" – Esplodo finalmente. "Uno storpio non può fare l'attore. Li voglio tutti" – "Oh, finalmente hai parlato da attore!" – ribatte Torzov "Hai capito il valore degli organi di contatto. Non te lo dimenticare più. Basta con lo sguardo vuoto, i visi inespressivi le voci incolori. Basta col parlare privo d'intonazione. Basta con quegli atteggiamenti da storpi, la spina dorsale rigida, le braccia legnose, le mani inerti. Basta camminare in quel modo orrendo. L'attore deve trattare il suo corpo con la delicatezza con cui il violinista tratterebbe uno stradivario» (STANISLAVSKIJ 1988, 273s.). Il tema dei "capricci" stanislaskiani sul corpo-mente dell'attore troverà la sua parodia in *Romanzo teatrale* di Michail Bulgakov, in cui l'autore rievoca in forma stralunata e paradossale i suoi giorni al Teatro d'Arte, dal 1926 alla prima metà del 1936: «[...] vidi che la borsetta dell'attrice giaceva sul pavimento, e che lei stessa stava seduta sulle proprie mani, esattamente come i suoi tre ospiti uomini e un'ospite donna. [...] Tutti tentavano di pronunciare le frasi indicate dal copione per quella scena, ma non riuscivano ad andare avanti, perché Ivan Vasil'evič fermava regolarmente chiunque avesse detto qualcosa, spiegando dove fosse l'inesattezza. Le difficoltà [...] erano accresciute dal fatto che a ogni istante provavano l'impulso di togliersi le mani da sotto per fare un gesto. Vedendo il mio stupore, Striz mi

composizione non solo più precisi e ripetibili modi tecnici, ma motivazioni esperienziali del tutto estranee alla vicenda del testo, ma necessarie alla vicenda presente della sua messa in scena. L'attore sta in ascolto. Nei suoi silenzi è costretto a non astrarsi e "dialogare". Deve esserci sempre. Interroga ed è interrogato. Stimola risposte sensate secondo logiche di verità preesistenti. La regia mette in forma sintattica presente il racconto paratattico delle parti. Dice Pavlova «non amo i racconti al passato prossimo o remoto»<sup>52</sup>. La regia sviluppa a dismisura ciò che non è detto, ciò che non è formalmente espresso. In un quadro d'insieme geometrico, dove pesano partiture di "danza" e livelli meta-psichici, le parole non bastano più. «[...] erano lavori che conoscevo, ero molto al corrente, li ho fatti, ho assistito a tutti questi discorsi in Russia»<sup>53</sup>. Narcisismo di una confusa dichiarazione di sistema, probabilmente allora non capito e in sostanza inapplicabile, che vuole *ex post* rincarare la via alternativa della sua regia. Rieducazione fonica ma anche gestuale, conoscenza anatomica e superamento cinegetico del proprio corpo.

Il nuovo regista deve avere dei nuovi attori.

Ma i nuovi attori nella scuola della disciplina devono anche trovare la via di un grande ritorno: la tradizione dell'eccellenza contro la contingenza del temperamento. Dirà Pavlova nel 1936

Ho parlato con Edoardo e Peppino De Filippo; e proprio da essi ho appreso quante prove, quanta pazienza e quanto studio precedono la nascita dei loro personaggi. Chi non ci crede vada a godersi, da loro, non una volta sola, ma più volte, uno stesso spettacolo, per es. quell'indiavolato e saporoso *Natale in casa Cupiello*; e s'accorderà come ogni gesto, ogni passo, ogni respiro, sia esattamente ripetuto da tutti gli attori della compagnia anche alla (che so io?) quattrocentesima o millesima replica. I De Filippo non improvvisano alla carlona: fanno dell'arte. Di qui nasce il metodo: la necessità di uno studio concreto, continuo; di una disciplina interna ed esterna, che realizzi sul piano del teatro un'arte vergine, capace così dei miracoli dei grandi attori, come dei complessi omogenei e fusi, in quadri perfetti, quali da più decenni se ne offrono in quasi tutti i paesi d'Europa. [...] c'è il metodo. La scoperta più agevole a farsi da chi studi in che cosa consistano le riforme dei grandi maestri della scena è che tutti hanno suppergiù voluto e insegnato *le stesse cose*. E se è vero che nell'Europa d'oggi, tra i maestri più grandi sono i fondatori del Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij e Nemirovič Dančenko, è altrettanto vero che ciò non è avvenuto per una divina e improvvisa rivelazione, di uno spirito sceso dall'alto a comunicar loro un verbo sconosciuto. No: nel cuore e nel genio di quei due artisti "il" metodo è nato, o meglio rinato, dall'esperienza dei loro predecessori: e chi troviamo al primo posto fra codesti predecessori? Lo ha dichiarato Stanislavskij in persona: un italiano, quello che l'Europa acclamò come forse il

---

spiegò in che Ivan Vasil'evič aveva fatto apposta a privare gli attori delle loro mani, perché si abituassero a dare un senso alle parole senza aiutarsi con i gesti». (BULGAKOV 2000, 1058s.).

<sup>52</sup> CASELLA (1934).

<sup>53</sup> Testimonianza di Tatiana Pavlova per la trasmissione radiofonica *Il mestiere dell'attore* (a cura di A. d'Amico e F. Di Giammatteo), Rai-RadioTre, 24 novembre 1965.

nostro massimo attore dell'Ottocento, Tommaso Salvini. È possibile che in Italia qualcuno si stupisca di questa asserzione; è possibile che altri s'immagini un Salvini "italiano" nel senso romantico e guttito, e perciò falso, della parola, un Salvini ridotto a una voce e un istinto, un Salvini improvvisatore. Quale errore!<sup>54</sup>

Omaggio alla tradizione italiana, al genio incontestabile del Grande Attore, ma anche capacità di sintesi esegetica del pensiero stanislavskiano, nella consapevolezza che il teatro italiano ha tutto da perdere, cercando e alimentando una pratica del *primo attore*, e tutto da guadagnare nel trasferirne la disciplina, se non il talento, all'insieme delle parti<sup>55</sup>. Lo testimoniano le scelte che Pavlova farà in questi anni '20 degli attori per i suoi spettacoli. Punta su artisti dalle storie difficili, dai percorsi defilati. Attori che volontariamente hanno già trapassato i confini del ruolo, intrigati con il cinema, ma estranei al divismo teatrale. Insoddisfatti di sé e del teatro, in qualche modo della vita stessa, alla ricerca di una personale verità d'interpreti. Sarà il caso di Renato Cialente – fratello di Fausta, la futura scrittrice –, un attore tormentato, talvolta cinico, alla ricerca di una sincerità fuori registro, sopra e sotto una meccanicità sorprendente, in sfibrato riferimento alla mitica "scuola russa"

È un po' freddo, un po' legnoso, amaro e spietato, qualche volta addirittura cinico. Le parti non le vede mai dal di fuori: gli elementi esteriori non lo "prendono". Di ogni personaggio ricerca il tormento, lo spasimo, la verità e la sincerità là dove altri -venuti da una scuola che conserva ancora, nonostante gli anni, una speciale "maniera"- non han saputo mai ricercare: va sino in fondo con un'audacia terribile: è una gioia crudele: guarda, osserva, scruta, ricompono: i personaggi li rende aderenti al suo gusto; li rifà perché appaiano per quello che veramente sono, e non per quello che sembrano: marionette agitate da un destino avverso. Strappa al silenzio scintille di verità immutabile, ritorna sfibrato sgomento allucinato e si preoccupa di mostrare al pubblico l'orrore della sua visione<sup>56</sup>.

Dirà Pavlova, per l'appunto «quanto agli attori, Renato Cialente l'ho inventato io, le par poco?»<sup>57</sup>. La morte di Cialente – investito il 26 novembre del '43 da una camionetta tedesca all'uscita del Teatro Argentina, dove aveva appena recitato ne *L'albergo dei poveri* – chiuderà, in un bianco e nero neorealista, un ciclo di ingenuità eppure sentite rivolte.

---

<sup>54</sup> PAVLOVA (1936).

<sup>55</sup> Il progetto e la volontà di recuperare la "potenza" del Grande Attore, distribuendola orizzontalmente nel complesso delle parti, nonché prospetticamente in tutte le componenti materiali della scena, sono individuati da Mirella Schino – in SCHINO (2003) – come nodo propulsore della "nascita" della regia del novecento.

<sup>56</sup> GAGLIANO (1928).

<sup>57</sup> SERNAS (1975).

### *Scuola in scena*

Pavlova fa scuola in palcoscenico. Scuola di grammatica recitativa e di sintassi compositiva. I più giovani cercano di imitarla, di intonarsi a lei, come scelta di campo antiaccademica e modernista. Per confermare se stessa nella linea di una drammaturgia d'attore, disciplinata alla visione ed al ruolo della regia, Pavlova chiama, e riesce a portare, a sue spese e per ben due volte, a Roma Nemirovič Dančenko. Nel 1932 con *Il valore della vita*, un suo testo del 1896, e nel 1933 con *Il giardino dei ciliegi* di Cechov e *La gatta* di Rino Alessi. Prove lunghe e "stupende", a cui dice Pavlova, chiedono di assistere attori di altre compagnie per vedere e capire finalmente l'essenza e le modalità del lavoro al Teatro d'Arte. Dančenko è proposto al distratto paese del Teatro come sinonimo di Stanislavskij «conobbi Stanislavskij e conobbi Nemirovič Dančenko: io mi chiedo perché si parla tanto di Stanislavskij e non si nomina insieme Dančenko. I loro nomi sono indissolubili, secondo me: separarli non significa niente, significa non aver conosciuto da vicino il teatro russo dell'epoca»<sup>58</sup>. Testimonierà molti anni dopo Orazio Costa, che di Pavlova era stato allievo regista alla Règia Accademia d'Arte Drammatica

Purtroppo in Italia abbiamo i risultati di una specie di eclettismo, in quanto le prime influenze di metodo sono venute con Tatiana Pavlova. Non si può parlare di un processo storico molto preciso. Non tanto in quanto fosse lei un'autentica importatrice del verbo stanislaskiano, quanto fu lei a far arrivare in Italia la più autentica voce dello stanislaskismo, cioè Dančenko, è una cosa che si dimentica abbastanza spesso, vale la pena di essere ricordata, che Nemirovič Dančenko ha messo in scena in Italia due spettacoli. Senonché la traccia che può essere rimasta credo che sia notevolmente vaga, certamente è rimasta più attiva in Tatiana Pavlova, la quale se ne è così fatta propagatrice. Un po' più autorizzata da quel momento che non lo fosse prima. Sinceramente non potrei dire che abbia insegnato con metodi stanislaskiani, anche se lei amava che lo si pensasse. Mi è sempre parso che il talento di Tatiana Pavlova fosse più vicino ad una talentuosità latina che non a una rigorosità metodica di carattere slavo<sup>59</sup>.

Nel '29 Pavlova aveva chiamato in Italia Pietro Sharoff, che era stato allievo di Stanislavskij, con Mejerchòl'd al Teatro Studio nel 1905, poi fondatore e direttore della sezione praghese del Teatro d'Arte. Sharoff, che aveva temperato fino all'inverosimile la lezione metodica di Stanislavskij per farla coincidere con il colore e il *movimento* mejercholdiano e la disperata vitalità di Vachtangov, porta un altro tassello alla fondazione di un mito di Pavlova come ambasciatrice di un teatro diverso, dove attore e regista sono "intesi" a prescindere, in una dimensione ideologica ed etica. Pavlova, in

---

<sup>58</sup> PAVLOVA (1963).

<sup>59</sup> Testimonianza di Orazio Costa per la trasmissione radiofonica *Il mestiere dell'attore. "Che cosa si insegna nelle scuole di recitazione"* (a cura di A. d'Amico e F. Di Giammatteo), Rai-RadioTre, 18 marzo 1963.

questi anni, tiene salotto e va molto a teatro, vede tutto quello che "si dà". Le messe in scena dei giovani autori nuovi alimentano un clima mondano e letterario intorno a lei: Rosso di San Secondo, Gino Rocca, Guido Cantini, Alberto Casella, Ugo Betti e Sibilla Aleramo, che a Pavlova dovrà il suo esordio di autrice su di un palcoscenico italiano, a Torino nel giugno del '24, con *Endimione*. Avrebbe aspirato ad avere anche Pirandello tra i suoi sodali, ma dirà «doveva scrivere una pièce per me [...] sopraggiunse nella sua vita Marta Abba che mi odiava e glielo impedì, instaurando un monopolio teatrale della sua opera e della sua persona»<sup>60</sup>. Se la Abba la odiasse non sappiamo, è certo che la disistimasse come un'intrusa e che su questo irrevocabile giudizio si attesterà, almeno privatamente, nelle lettere, anche Pirandello.

### *Torna il Cinema*

Dopo gli esordi torinesi con la Ambrosio Film, il cinema dimenticato alle spalle, si ripropone a Pavlova nei primi anni '30. Il suo espressionismo teatrale, la separazione divisionista delle tinte complementari del personaggio provocano domande e riflessioni sul suo rapporto linguistico con il cinema. A differenza di molti attori di tradizione, Pavlova non teme il cinema, ne è anzi tentata. Nel '33 ha appena girato un nuovo film, *Creature della notte*, con Amleto Palermi. Richiesta di una riflessione sui rapporti tra cinema e teatro scrive, in totale e impopolare controtendenza con le perplessità del teatro italiano sul nuovo cinema parlante

[...] il gran ritornello che sento ripeter da molto tempo è che Cinema e teatro sono due arti diversissime, e che l'attore dello schermo non ha, di regola, grandi parentele con quello della scena. A me pare tutto il contrario. Almeno per quanto riguarda l'attore, Cinema e Teatro son della stessa famiglia. E, come del resto dimostra il grandissimo numero d'attori drammatici che in Italia e all'estero piacciono sullo schermo, l'arte che si richiede per l'uno e per l'altro spettacolo è essenzialmente della stessa natura. [...] la tecnica del Cinema [...] non è antiteatrale. Antiteatrale mi parrebbe forse s'io fossi stata abituata a considerare il Teatro come nei paesi in cui esso è sostanzialmente rimasto una geniale improvvisazione dell'attore che, ripetendo le parole del suggeritore le colorisce via via e per dir così le riscalda, secondo una progressione emotiva, la quale lo conduce al massimo della vibrazione. Ma la mia educazione scenica fu di tutt'altra natura. Le nostre scuole d'arte ci insegnano ad immedesimarci profondamente, con uno studio intimo e meditativo, nel personaggio da rappresentare; finché raggiunta l'identità del nostro spirito col suo, noi dobbiamo essere in grado di reagire immediatamente, come il personaggio reagirebbe, a qualunque stimolo e in qualunque attimo della sua esistenza<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> SERNAS 1975

<sup>61</sup> PAVLOVA (1933).

*Dal mestiere della regia alla pedagogia dell'attore*

I due anni di insegnamento di Pavlova alla Règia Accademia d'Arte Drammatica di Roma – dal '37 al '39 – sanciscono il suo ruolo di regista oltre la pratica del mestiere. Il progetto è tutto interno alla visione riformatrice di Silvio d'Amico. E un sogno antico, esplicitato con discrezione politica, ma coltivato con furore ideologico fin dal 1911 quando d'Amico, critico e storico del teatro, entra a far parte della Commissione ministeriale per l'Arte Drammatica. E il progetto di una rivoluzione per e nel teatro italiano: la creazione di attori nuovi – non nuovi attori – sottratti alla degenerazione della famiglia d'arte, costruiti in laboratorio, in serra. Attori nuovi, operai di un nuovo teatro, capaci di sintonizzarsi *ex novo* con la regia e la drammaturgia, nuovi esecutori, autonomi nei risultati, costanti nel metodo. Scriverà d'Amico

Dunque bisogna mandare gli attori a scuola. A quale scuola? [...] Ci vuol altro che un insegnamento limitato a quattro ore giornaliere in cinque giorni la settimana. Ci vuole l'adozione (vedi i Russi, vedi Copeau) d'una specie di regola monastica: in cui i giovani diano, asceticamente, tutte l'ore della propria esistenza all'arte. Ci vuole una più ampia preparazione culturale, e un larghissimo addestramento fisico; finora consigliati ma non attuati. [...] E soprattutto ci vuole che la scuola sia non solo una scuola per attori, ma anche per *régisseurs*: un vero e proprio Conservatorio drammatico, in cui gli allievi che ne sian capaci imparino non solo a eseguire, ma anche a dirigere; in cui si educino all'intelligenza, alla sensibilità, al gusto di estrarre da un testo l'azione teatrale, e metterla in rilievo, e curarla e rifinirla. E insomma arriviamo alla conclusione moderna: Teatro e Scuola, in Italia, bisognano di un maestro moderno. [...] Improvvisare non si può più. Bisogna girare il mondo, vedere quel che si fa altrove, studiare un anno in Russia, un anno in Germania; e anche a Parigi. Poi, ricominciare a lavorar sul serio fra noi: e non, s'intende, per copiare gli altri, ma per tentar di scoprire, dopo la chiara consapevolezza delle conquiste altrui, noi stessi<sup>62</sup>.

La cattedra di regia che – senza il veto mussoliniano – d'Amico avrebbe affidato a Copeau, va a Pavlova, considerata rappresentante non ufficiale del metodo Stanislavkij-Dančenko. A Pavlova d'Amico avrebbe offerto anche la direzione dell'Accademia, ma il marito di lei, il giornalista e scrittore Nino D'Aroma<sup>63</sup> la dissuade. Accettare l'incarico di insegnante significa concedere una tregua al ritmo ossessivo delle *tournées*, ma anche cedere – senza troppe responsabilità – al desiderio di sperimentarsi in un rapporto di scambio con giovani attori. Attrae programmaticamente e pragmaticamente dal nuovo,

---

<sup>62</sup> D'AMICO (1985, 31-34).

<sup>63</sup> Antonio (Nino) D'Aroma (1902-1982). Notista politico per «Il Piccolo» di Trieste, corrispondente de «Il Corriere della Sera», quindi direttore del «Piccolo di Roma». In seguito Presidente dell'Istituto Luce. Dal 1937 al 1940 commentatore politico all'EIAR. Traduttore e autore teatrale, scrisse *Le sorelle di Segovia* (con lo pseudonimo di G. Duharte-Gomez) e *La Regina di Roma*, messi in scena da Pavlova, che sposò in seconde nozze nel 1937.

Pavlova vede nelle classi di regia una chiave per il superamento delle "resistenze" in palcoscenico degli attori formati altrove. Scriverà

io mi sono chiesta più volte, e anche in pubblico, se le straordinarie virtù naturali dell'attore italiano – diciamo brutalmente, del "materiale umano" di cui la Scena italiana dispone – non potessero essere suscettibili di reazioni magnifiche, quando senza contrariarne gl'istinti, anzi secondandoli, si offerissero tuttavia a loro le risorse d'una preparazione metodica, oggi resa impossibile da una quantità di cause a cominciare dall'atroce pratica del nomadismo. [...] il Teatro non vive solo delle sue effimere vicende di ogni sera, bensì soprattutto d'una tradizione scenica, d'una "scuola"<sup>64</sup>.

Le difficoltà di comunicazione non mancano, sia con gli allievi, con i quali Pavlova adotta il metodo della disciplina ferrea, – «la vita d'una scuola deve scorrere fra due rotaie inflessibili»<sup>65</sup> – senza familiarità e bonarietà paternalistica, sia con gli altri insegnanti. Soprattutto Tumiati e Gramatica, scettici sul progetto ed ancorati a ricordi di esperienza, divideranno verticalmente le classi fra "salvati" dal talento e "dannati" alla tecnica. Il "metodo" che Pavlova propone insiste sulla lentezza e la vastità del lavoro critico, la capacità di astrazione e controllo, il "fissare" senza cadere nella maniera, il rifiuto dell'intuizione senza il suo pratico svolgimento dimostrativo, la fusione delle parti in un armonico divenire che dia il senso di un'arte vergine. Sono principi teoricamente condivisi da tutti, ma praticati da nessuno. Accordo di apparenza anche sull'esito finale della recitazione, quel *quid* di artificiale ma organico, quindi veritiero, che determina stile, poetica, ideologia della scena.

Sento ripetere che l'ideale dell'attore dovrebbe essere parlare "come si parla nella vita". San Genesio, ancora a questo siamo? Io per me sono certissima che né la *Lady Macbeth* di Adelaide Ristori, né il *Saul* di Gustavo Modena, né l'*Otello* di Tommaso Salvini, né *La città morta* di Eleonora Duse erano recitati "come si parla nella vita". [...] solo movendo dalla tecnica e magari dalla retorica si può, in scena, arrivare a quella semplicità, schiettezza e freschezza, che hanno le apparenze di una melodiosa verità. Melodiosa, e perciò non vera; ma miracolo d'Arte<sup>66</sup>.

La disciplina governa il suo lavoro di regista e pedagogo teatrale in forme parascientifiche, spesso brutalmente raggelanti. Come Mejerchòl'd mette una divisa agli allievi: tuta blu e scarpe comode da lavoro. Non vuole attori «con il giornale in mano». È l'allenamento all'isolamento e alla concentrazione, all'essere soli in pubblico – soli in quanto in pericolo, bastanti a se stessi – e quindi a trasferire in racconto *memorie emotive* adattabili a molteplici situazioni. Un empirismo eclettico che usa con intelligenza ogni espediente per superare le trappole della parte. Rigore di una disciplina

---

<sup>64</sup> PAVLOVA (1937).

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

metodica, problematicismo di un metodo realizzabile solo tatticamente nel carosello del teatro italiano. Affermazioni forti di principio, relativismo pragmatico delle soluzioni. Dirà Pavlova

Del metodo si è parlato e si parla molto: ma ciò che si insegna oggi in parecchie scuole ha finito con l'essere una deformazione del sistema originale. Lo stesso Stanislavskij si avvide del pericolo quando disse: "*Ho scritto tante cose, ma chi verrà dopo non so se saprà leggerle esattamente*". Dico la verità: io stessa che sono stata testimone diretta di una lezione come quella di Stanislavskij-Dančenko [...] qualche volta, rileggendo nel testo originale le pagine di Stanislavskij mi trovo imbarazzata a comprendere con esattezza cosa egli ha voluto dire: subito dopo, aiutandomi con la memoria, con l'esperienza, capisco. Ma chi non può fare ricorso alla memoria, all'esperienza diretta?<sup>67</sup>

Giovanni Calendoli, ricostruendo nel 1976 natura e modi dell'insegnamento di Pavlova, scrive

Nella "parte" di ogni personaggio l'attrice aveva individuato ed enucleato quelle parole sulle quali con maggiore insistenza e con maggiore intensità batteva l'accento del personaggio stesso e che ne indicava i punti di forza. Essa diceva che queste parole erano il *seme della parte* o della battuta e, senza stancarsi, le faceva ripetere all'attore perché le assimilasse interiormente [...] Il metodo del *seme* era stato desunto dalla cultura teatrale nella quale l'attrice si era formata. Il *seme* era lo *zernò*, germe del dramma o del personaggio, del quale parlano Nemirovič Dančenko e Stanislavskij. Ma la Pavlova, questo metodo, l'aveva adattato, sviluppato, rielaborato a suo modo reso possibile, oltre che fruttifero, nel clima del teatro italiano<sup>68</sup>.

Istinto e logica, talento e tecnica sono i poli di un percorso contrastante e tormentato. Disciplina dell'esecuzione regolata dal mestiere ed invito all'eresia di un recitare diverso. Pavlova improvvisa, spesso a vista, il suo insegnamento. Dall'interno e dall'esterno, secondo regole *ginnastiche* che impongono una quantità di lavoro enormemente più grande di quello richiesto dalla *performance*. Gli allievi attori sono utilizzati come materiale umano per le esercitazioni con gli allievi registi. Voce e mimica, temperamento e nervi sono sollecitati fino al parossismo. Distruggere e ricostruire il sistema nervoso con pratiche di allenamento spesso fuor di logica. Un attore cade svenuto. Un altro – Antonio Crast – alla prova viene "svegliato" a forza di pizzicotti sulle braccia. I lividi saranno memoria del corpo. Aroldo Tieri, suo stupefatto allievo attore, ricorda un esercizio «in cui lei aveva dato una cartolina illustrata all'allievo regista dove c'era un paesaggio con un contadinello che guardava in lontananza, dove c'era un casolare. Il regista doveva trasformare il tutto in una o due

---

<sup>67</sup> PAVLOVA (1963).

<sup>68</sup> CALENDOLI (1976).



battute»<sup>69</sup>. Sull'orizzonte ideale del suo insegnamento la lezione russa poggia sempre sul magistero del grande attore. Ricorderà Pavlova

Stanislavskij-Dančenko [...] raccolsero gli insegnamenti dei grandi attori [...] gli italiani in particolare (Salvini, lo sanno tutti, e Rossi che una sera, durante un ricevimento nelle sale del palazzo imperiale venne pregato di esibirsi in qualche modo. Rossi prese allora tra le braccia un cuscino e si mise a cullarlo come fosse un bimbo. La sua arte fu tale che quando, avvicinandosi a una finestra lasciò cadere il cuscino nel vuoto, alcune dame svennero, sicure che l'attore avesse lasciato davvero cadere un bambino). Ma anche l'influenza orientale va calcolata: l'attore novellino al quale si dà a reggere una scodella piena d'acqua, con il compito di attraversare la stanza fra le risate e gli sberleffi dei compagni, se riesce a non versare una sola goccia non ha fatto che applicare gli antichissimi metodi orientali della concentrazione. Questo, è un esperimento che io faccio ripetere sempre alla mia scuola con risultati stupefacenti<sup>70</sup>.

Esercizio canonico nella pedagogia stanislaskiana, mutuato certamente a posteriori. Ma solo apparentemente Tatiana Pavlova vuole attori-operai, funzionali, coscienti, coordinati e subordinati al desiderio dell'autore e alla volontà del regista. Accetta l'idea della Scuola, con la sua divisa e la sua disciplina, ma poi si ribella alla campanella dell'ora, ai programmi, ai giudizi. Soprattutto si ribella all'idea che la scuola possa divenire, dopo le affermazioni di principio – che per il teatro non sono statuti – il vivaio del teatro esistente, al massimo una fabbrica di attori secondo un modello di teatro "normalizzato". Allora si affaccia, al tramonto della sua prepotente vitalità d'attrice, un confuso desiderio di rinnovamento radicale, un laboratorio di eresia e di esoterismo teatrale, dove lo sconvolgimento sia la condizione di un'anarchica pienezza espressiva. Scriverà Pavlova nella sua autobiografia

Pensavo di creare, intanto, una mia scuola a Roma che dovesse essere, piuttosto, un Centro nazionale di ricerche ed esperienze teatrali nuove e all'uopo, avevo fatto viaggi e intrecciato relazioni con molte capitali d'Europa. Nel frattempo, mi ero sempre tenuta al corrente, come faccio tuttora, con le ricerche e i nuovi modi d'espressione del teatro russo, leggendo, non solo le riviste specializzate, ma, anche, quanto viene continuamente stampato sul nostro teatro, tanto a Mosca come a Leningrado. [...] Se arriverò a realizzarlo, mi cironderò di giovani, di letterati, di pittori e musicisti, al fine di cercare una conclusione degna e rispettosa insieme della mia arte teatrale, nella quale vivo e che mi ispirò fin dall'età di sedici anni<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Testimonianza di Aroldo Tieri per la trasmissione radiofonica *Il mestiere dell'attore*, cit.

<sup>70</sup> PAVLOVA (1963).

<sup>71</sup> T. Pavlova, *Autobiografia*, in RUOCCO (2000 241s.).

*Regia e regie*

Tatiana Pavlova mette in scena, dal '23 al '59, 134 spettacoli. Per 105 volte ne cura la regia. Una babele di titoli e autori dove si intrecciano classici dell'Ottocento russo, francese, inglese, tedesco. Strindberg, Kaiser, Molnar, Dumas, Andreev, Schiller, Shaw, Ostrovskij, Gor'kij, Sardou, Achard, Becque, Tolstoj, Evreinov, Kataev, Gogol', Čechov, Hauptmann, Williams, Aymè, Molière, Lope De Vega, Goldoni. Immenso il repertorio dei giovani autori italiani, tra cui non mancano testi già rappresentati e sperimentati come: *Marionette, che passione!*, *Una cosa di carne*, *Il fiore sotto occhi*, *Nostra dea*, *Gutlibi*, *Tra vestiti che ballano*, *La locandiera*, *L'imperatrice si diverte*, *La vedova*. La lettura ragionata del suo repertorio rivela con chiarezza un duplice atteggiamento, coerente ad una diffusa visione del momento: svecchiare il repertorio italiano con inediti della scena europea che siano già dei classici; offrire pari dignità alle novità italiane, dentro e fuori della scuola dei "grottescanti", con politica mediazione per le ragioni del teatro militante. La voluta diversità del teatro di Pavlova bene si accorda con la pretesa diversità della drammaturgia italiana contemporanea. Le piace stimolare e coinvolgere – legandoli a sé – giovani autori, conservare con i più anziani un rapporto di non belligeranza, tessere una rete protettiva di interessi nell'area militante della critica e delle istituzioni. Rosso di San Secondo, Casella, Simoni, Lodovici, Martini, Aleramo, Bontempelli, Betti, Viola, Cantini, Saponaro, Cecchi, Colantuoni, Possenti, Terron, Alvaro. Proprio a Corrado Alvaro, conosciuto nella Roma teatrale e letteraria degli anni '30, Pavlova chiede nel '49 un testo nuovo, tutto costruito su una traccia profonda e molto antica: *Medea e il suo mito*. Alvaro per il teatro ed era stato rappresentato da Anton Giulio Bragaglia, al Teatro degli Indipendenti, con interesse ma senza grandi esiti, fin dal 1923 con *Il Paese e la città*. Aveva continuato a pensarci, al teatro, con curiosità ma senza convinzione, componendo nel '35 – ma forse anche due, tre anni prima – un "grottesco" rosa-nero di straordinaria felicità poetica, *Il diavolo curioso*. Nella nostalgia della terra calabrese aveva poi composto *Il Caffè dei naviganti*, andato in scena al Teatro Eliseo di Roma nel 1939 con Andreina Pagnani e Gino Cervi. Anche stavolta senza personale soddisfazione, se è vero che in *Quasi una vita*, gli appunti di diario dal '27 al '47, non c'è traccia di questo impegno. Alvaro, che aveva conosciuto la Pavlova ai suoi esordi in Italia, ricorda così l'incontro del '49

Non la vidi più per anni fino a quando venne a chiedermi di scrivere una tragedia, e precisamente "Medea" [...] In un ambiente artistico in cui non esistono rapporti, in cui nessuno chiede niente, in cui non si sa per chi si lavori, l'occasione che mi offriva Tatiana Pavlova dovevo coglierla al volo. Io sono di quegli scrittori a cui piace lavorare su commissione. Sono convinto che uno scrittore, naturalmente su fatti congeniali, sapendo a chi sia destinata la sua opera, possa lavorare con minore incertezza, che su un tema dato e che gli piaccia possa scoprire qualcosa di

insospettato in se stesso, e su una fiducia che gli è concessa scoprire forze in sé che egli stesso ignora; e adattandosi a un temperamento d'attore possa oggettivarsi meglio. [...] Tatiana Pavlova non mi diede tregua fino a quando in venticinque giorni, non le ebbi letta la prima stesura della tragedia. [...] Accompagnandoci per andare da Ildebrando Pizzetti o da Giorgio De Chirico che arricchirono delle musiche e delle decorazioni il lavoro, facevamo lunghe strade a piedi, di notte, ed ella per strada provava le battute che aveva mandato a memoria, si appoggiava ai lampioni, si abbandonava sugli scalini, andava brancolando pei muri. Qualche passante nella notte si voltava a quella visione di una donna che supplicava, inveiva, piangeva, rideva davanti a un uomo che la guardava insensibile. Delle sue reazioni e dei suoi consigli alla lettura, io feci tesoro per l'elaborazione della prima stesura. Alcune scene le riscrissi fino a sette volte, anche quando ella pareva soddisfatta. E ancora per un mese, dopo averle consegnata la copia definitiva, le riportavo una nuova versione di alcune scene. I suoi suggerimenti erano di minuto mestiere, di pratica di palcoscenico, perché là dove la vedevo indifferente o commossa, questo mi bastava come indicazione. Trovò una frase "beccabile", molti avverbi che ella classificava come "non recitabili". Altri consigli suoi molto utili furono di badare di continuo all'ambiente circostante, al clima del dramma, quello che si muove attorno ai protagonisti. Mi avvertiva dei vuoti affidandosi interamente alla mia invenzione. Mi pareva di aguzzarmi la mente con delle trovate soltanto per divertirla<sup>72</sup>.

Lo psicologismo verista di Alvaro si tempera nel lavoro di architettura sul personaggio e sulla situazione. Una nuova oggettività, dettata da regole diverse e spesso incomprensibili lo obbliga a misurarsi con giustificazioni e verità estranee alla libertà narrativa d'autore. Il ciclo narrativo su *Medea* – da Euripide a Grillparzer – pesa come modello ulteriore sulla costruzione, schiacciata così tra la rappresentazione teatrale a venire, epicamente orientata, e la sua visione letteraria, intima e "privata". Scopre, Alvaro, che il personaggio deve pre-vedere l'attore come "parte", unità atomica di un tutto difficile da regolare a parole, sulla carta

Il suo insegnamento più prezioso fu quello del tema o come lei lo chiama "il seme" del personaggio, cioè a quel motivo ricorrente che orchestrato variamente, rivela il carattere e il segreto del personaggio, conducendo là di continuo, scopertamente o larvamente. Diciamo che uno rappresenti l'ambizione, un altro la gelosia, un altro la volontà di potenza, un altro l'amore: sono come strumenti che volta a volta entrano nell'orchestra. Il tema di queste passioni deve ripullulare di continuo nel personaggio, ed isolato in una frase tra le più tipiche, dà del personaggio il motivo dominante. Difatti quando Tatiana Pavlova cominciò a provare, isolò alcuni di questi temi facendoli ripetere all'infinito all'attore, con una continua indagine di quelle intenzioni e di quell'effetto. È come la chiave del personaggio. Ho dovuto constatare che l'attore, impadronitosi di questo segreto, può con un minimo sforzo, poi, ricostruire quasi da sé tutto il resto della sua parte<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> ALVARO (1966, 114-18).

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 118.

È la scoperta di chiavi di lettura e di scrittura del personaggio secondo principi di azione fisica, precisata da rapporti "in situazione". Ciò che cerca l'autore scrivendo, cercherà l'attore provando. L'esito stilistico è, per entrambi, il diario segreto di un viaggio nell'imbuto di una costruzione narrativa. Le problematiche di concezione scenica che Pavlova rovescia su Alvaro, diventano il problematicismo di *Medea*. Tra ripensamenti e strappi in avanti sulla via del delitto, si inverte l'intuizione euripidea di una Medea – donna tra donne – non *decisa*, ma che decide. Spostando così anche il personaggio di Giasone – o re o sposo – nel territorio dell'angoscia esistenziale del '900. Le motivazioni degli altri personaggi sono riformulate per evidenza scenica, secondo un'analogia etnica mediterranea, in cui la modernità di una *Medea* pirandelliana non può che raccogliere la condanna di una comunità superstiziosa e intollerante per definizione storica. L'infanticidio si mostra come atto d'amore perverso, d'amore assoluto, una potenza magica amara e disperata che vuole sottrarre i propri figli all'olocausto che li aspetta, Immaginando di non lasciare traccia di sé. C'è un'eco dei drammi dell'esilio e della deportazione, della tragedia della diversità razziale, culturale, religiosa; ricordo, forse, delle radici ebraiche che la Pavlova ha negli anni nascosto, se non rimosso.

Lo spettacolo va in scena al Teatro Nuovo di Milano l'11 luglio del 1949. Ancora una volta Pavlova carica la sua regia di sorprese figurative, di segnali visivi che stabiliscono programmaticamente il campo in cui collocare l'interpretazione dei suoi attori. Dino Buzzati lascia di quella "prima" una ingenua ed apparentemente scettica testimonianza, che pure restituisce il senso di un gioco infantile che vuole fare terribilmente sul serio

A dir la verità lo spettacolo è cominciato con le musiche che venivano dal fondo, poi si è vista una specie di cappella, ma invece era una casa come si usava a quei tempi, a sinistra c'era una scala molto ripida che portava ad una porticina, a destra un baldacchino come quello delle processioni, ma più grande, dipinto con tutte le pieghe della stoffa che sembrava vero. [...] Così svelenita, la maga risulta forse più verosimile a noi del XX secolo, ma della mia Medea, lasciate che la chiami così, la mia antica, crudelissima e bellissima Medea, cos'è rimasto? [...] a teatro ho conosciuto una Medea tutta diversa, molto più umana, una donna con cui si poteva parlare, ragionare, forte, simpatica, però non più Medea<sup>74</sup>.

La scenografia di Giorgio De Chirico evoca una personale geografia di metafisica barbarie, in un impianto metateatrale, dove piani, scale, volumi contrastano con quinte pittoriche e barbagli di luce ed ombra. La casa di *Medea*, incardinata nella scena come una "stranezza" prospettica, anticipa tutte le difformità della nuova lettura. *Medea* non salirà in cielo, non si ucciderà, ma resterà inchiodata al suo teatro come ad un tantalico supplizio. Stesso scollamento si avverte per le musiche di Ildebrando Pizzetti, eseguite

---

<sup>74</sup> BUZZATI (1949).

dal Coro dell'Accademia di Santa Cecilia con la direzione di Ottavio Ziino. La loro evocazione di una metastorica "antichità", spinge lo spettacolo verso forme di lugubre tragedia. Così è per le coreografie di Mady Obolenskij, costruite in solitudine secondo uno schema ossessivamente circolare. Pavlova, dopo avere concepito un raccordo così ricco di personalità creative, sceglie per sé una recitazione tempestosa e passionale, impossessandosi della parte come, appunto, proprietà personale. Senza soste e senza deviazioni dalla retta della violenza e dell'istinto, Pavlova diviene la "mattatrice" della sua stessa regia, in un contrasto evidente tra la sintassi del progetto e la paratassi dello spettacolo. La sua interpretazione farà pensare a quella che ne dette nel 1856 Adelaide Ristori a Parigi, che si concludeva con un secco e terribile "Tu!". Questa scelta interpretativa si radicalizza nella ripresa invernale dello spettacolo, quando lo psicologismo di Alvaro viene più che abbandonato, contraddetto scena per scena. La sostituzione di Edoardo Toniolo con Luigi Almirante nella parte di *Egeo* scompiglia con venature di involontaria ironia il quadro registico. Pavlova trapassa d'impeto il lirismo della parte con schianti e volute, ammiccando, alludendo, giocando sull'erotismo sottile di un improbabile *dramma brillante*. Scriverà di lei Giovanni Carancini «non siamo riusciti ad apprezzare quel suo rotolarsi in scena durante il colloquio con Giasone»<sup>75</sup>. E Leonida Rèpaci «un'ossessa urlante dall'inizio alla fine»<sup>76</sup>. Sarà d'Amico a formulare il giudizio più severo ed esplicito

Come e perché Tatiana Pavlova, le cui virtù di regista attrice ricordavamo ieri l'altro, nell'interpretazione di un'opera come questa ha puntato invece che sull'essenzialità della parola, su una quantità di elementi estranei, la bella ma illogica scena di De Chirico, le inconcludenti danze i vasti e profondi ma superflui cori di Ildebrando Pizzetti? Perché mai sia nella figura di Medea a lei così poco adatta, sia nella concertazione dei suoi attori, ha fabbricato dall'esterno ogni atteggiamento, calcato ogni battuta, esasperato ogni grido?<sup>77</sup>

Il rifiuto del tragico diviene rappresentazione della dismisura metateatrale. Il personaggio di *Medea*, imbastito a colore, si presta alla *performance* dell'attrice, mentre governa la capricciosa mattatorialità della regia. È la zona fertile dove crescerà, con ben altri e più organici risultati, la regia critica del dopoguerra italiano.

*A modo di conclusione: Il Generale Della Rovere della regia*

La rottura con d'Amico e l'abbandono dell'insegnamento nel 1938 – cui tornerà dopo la guerra, privatamente, a Firenze – erano stati per Pavlova i segni chiari di una formale sconfitta nella sua battaglia per il rinnovamento del teatro italiano. Pure quei due anni –

---

<sup>75</sup> CARANCINI (1950).

<sup>76</sup> RÈPACI (1950).

<sup>77</sup> D'AMICO (1950).

culminati con lo spettacolo del *Mistero* a Padova nel '37 – hanno sancito il suo ruolo di regista, ma ne hanno ad un tempo problematicizzato la pratica. Le sue apparizioni si diradano: nel '40 sarà regista per Memo Benassi nel *Kean* di Dumas padre; attrice in *Maria Maddalena* di Anonimo del XV secolo con la regia di Corrado Pavolini. Nel '41 nuovamente regista per Benassi con *Il cadavere vivente* di Lev Tolstoj.

In questi anni, nonostante il matrimonio con Nino D'Arma e le intese con Pavolini, pesano anche per lei i venti di crisi delle leggi razziali. Viceversa, la sua silente organicità alla nomenclatura fascista, la trascinerà, a guerra finita, in una sorta di epurazione del palcoscenico. Ma già nel '46 Luchino Visconti la vuole per *Amanda* in *Zoo di vetro* di Williams all'Eliseo di Roma con Paolo Stoppa, Rina Morelli, Giorgio De Lullo. Visconti la ricorderà così

La Pavlova era stata un'attrice che nella mia gioventù avevo molto ammirato, mi piaceva moltissimo [...] in fondo fu lei che cominciò a caratterizzare gli spettacoli col preciso intervento di una persona al di fuori degli attori, vale a dire un regista. [...] Tutte le sere ero a teatro, qualunque cosa facesse la Pavlova ero lì, so tutto il suo repertorio<sup>78</sup>.

L'indomabilità di Pavlova si mostra ancora su più fronti: disciplina delle prove, impegno e resa artistica nello spettacolo testimoniata dal successo di critica e dal concorso di pubblico. *Zoo di vetro* diventa programma e saggio di un modo di lavorare degli attori e della regia di cui la Pavlova reca testimonianza storica. Nel contratto di scrittura, dopo le clausole d'obbligo (compenso, pubblicità, assegnazione del camerino) ottiene – o accetta – di inserire: «La signora Tatiana Pavlova dichiara di accettare il seme e il cerchio del personaggio che il Sig. Visconti "regista" avrà stabilito». Ogni modifica al testo «sarà di volta in volta concertata tra la signora Pavlova ed il regista». A carico della Compagnia «oltre il viaggio per la signora Tatiana Pavlova, un secondo viaggio per la sua cameriera»<sup>79</sup>. Nel '50 firma una nuova regia con *La vedova* di Renato Simoni. Ne dà una personale interpretazione psicoanalitica, forzando una situazione intimistica e psicologicamente concreta verso ritmi e figure di violento grottesco, sovraccarico di trovate e rovesciamenti di senso. La sua regia si fa convulsa, recuperando fuori tempo, con il coraggio della disperazione, soluzioni personali che appartengono ormai al passato. Anton Giulio Bragaglia per converso apprezza il fatto che

Tatiana Pavlova ha per la prima volta forzato il carattere freudiano dei personaggi. La Pavlova ha adattato a sé il testo togliendo persino qualche battuta ai personaggi e attribuendoli alla vedova. La forzatura dell'opera, voltata a caso freudiano la

---

<sup>78</sup> VISCONTI (1979, vol. I, 106).

<sup>79</sup> L. Visconti, *Lettera a Tatiana Pavlova, 9 ottobre 1946*, Archivio Lidia D'Arma. In RUOCCO (2000, 156).

indusse anche a tagli e modifiche, nel terzo atto specialmente. Perciò quel copione è detto da lei "personale"<sup>80</sup>.

Mentre d'Amico regola con particolare asprezza e sarcasmo il dissidio stilistico con Pavlova

Oggi dobbiamo domandarci, con profondo stupore, come mai, di un'opera simile, tutta tramata di intimi accenni e di delicati sottintesi, Tatiana Pavlova abbia fatto una sorta di farsa provincialotta, travisando la figura della protagonista in una comica donna ballonzolante che non ha mai aperto bocca senza far ridere il pubblico, affidando il subcosciente dramma del marito ad un verismo insolitamente trito, balbettato, caricaturale dell'ottimo Almirante e presentando tutti gli altri personaggi come una serie di macchiette violentemente grottesche<sup>81</sup>.

La polemica con d'Amico riesploderà con violenza nel 1950, quando al termine di una replica de *Il Mulatto* di James Hughes al Teatro Quirino di Roma, Pavlova si presenta drammaticamente alla ribalta per accusare d'Amico di disonestà intellettuale<sup>82</sup>. Le critiche espresse da tempo da d'Amico sui suoi metodi d'insegnamento e sulle sue interpretazioni, la trascinano alla polemica personale. Il suo temperamento fantasioso ed emozionale, si esprime in coerenza con la sua centralità di sempre. Le sue aspre e sferzanti parole aprono una polemica tra gli addetti che la isolerà ancora di più. Ettore Giannini, da regista, prende posizione in difesa della «libertà di critica»<sup>83</sup>.

Nel 1951, dopo una raffica di nuovi titoli e riprese<sup>84</sup>, quasi ad anticipare il suo commiato con il teatro, si misura testardamente con Pirandello. Sceglie *La Sagra del Signore della Nave*, su cui opera un adattamento estroso inserendovi il personaggio di *Chiarchiaro* da *La Patente*, e brani di dialogo da *Novelle per un anno*. Esito contrastato alla prima palermitana – sul mare dell'Addaura, alle falde di Monte Pellegrino – tra mormorii, fischi, zittii condensati alla fine in un gelido silenzio. Poi ancora altri spettacoli: la regia de *La dama di picche* di Cajkovskij, voluta da Francesco Siciliani per l'apertura della stagione '52/'53 del Teatro Comunale di Firenze, cercando ancora il segno di un teatro d'azione nella cristallizzata convenzione della regia lirica. L'anno seguente con *Guerra e Pace* di Prokof'ev, cui seguiranno altri spettacoli a La Scala, a La Piccola Scala, a La Pergola, al San Carlo, al Massimo, al Carlo Felice, a L'Opera di

---

<sup>80</sup> BRAGAGLIA (1950).

<sup>81</sup> D'AMICO (1951).

<sup>82</sup> ROSSO DI SAN SECONDO (1951).

<sup>83</sup> PROSPERI (1951).

<sup>84</sup> *Lo ho ucciso* di M. Clayton, *Le sorelle di Segovia* di G. Duharte-Gomez (pseudonimo di Nino D'Aroma), *Mirra Efros* di J. Gordin, *Anime in tumulto* di G. Hutton, *Luciana e il macellaio* di M. Aymé, *Il cane del giardiniere* di C.F. Lope de Vega, *Il sole non si ferma* di Giuseppe Bevilacqua, *La lontana parente* di E. Possenti, *La scorciatoia* di M. Luciani, *La cella invisibile* di U. Morucchio, *La torre d'avorio* di P. Mazzolotti, *Il borghese gentiluomo* di Molière, *Ruota* di C.V. Lodovici, *Ma in provincia siamo seri* di C. Terron.

Roma. Cerca di far "vivere" le masse corali, insiste con i cantanti per un approfondimento delle psicologie dei personaggi, li convoca a casa fuori dai ristretti orari delle prove, si appassiona all'impresa di portare nel logorato sistema di messa in scena della lirica almeno il ricordo del soffio vitale del teatro di un tempo. Talvolta critico, spesso sorpreso, il riscontro della critica, che registra comunque i segni di una possibile novità organizzatrice, apre un dibattito complesso sul senso e sui limiti della regia nell'opera lirica. Luigi Pestalozza si fa detrattore delle soluzioni della Pavlova, negandole persino lo statuto di regista. La difende Fedele d'Amico che vede in lei uno dei pochi, validi acquisti per la regia d'opera italiana.

Nel '55 Sergio Pugliese la chiama come regista per la televisione. Realizzerà dodici regie tra cui una memorabile edizione de *I dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos. A quel tempo in televisione la prosa si prova per diciotto giorni. Poi si registra in una sorta di diretta. La Pavlova prova a ritmi teatrali, con esasperante lentezza. A Rina Fianchetti preoccupata per il ritardo – dopo quattro giorni su una battuta, ribattendo sempre «non così, no, non così, più piccolo, più dentro» –, risponde incurante «non importa. Quando fatto bene una battuta, fatto bene tutto»<sup>85</sup>. L'ultima apparizione prima del silenzio è del 1965, sul set de *Il Morbidone* di Massimo Franciosa. Nello scintillante bianco e nero della commedia all'italiana Pavlova si aggira spaesata come Lotte Lenja nel film *A 007, dalla Russia con amore*. Sarà Antonia, un'anziana governante, una piccola parte di ruolo minore. Eppure s'interroga su come dare un'impronta originale ad un personaggio "difficile". Con coraggio dichiara «non ho mai preso sul serio il Cinema. Ora voglio farlo bene, dedicherò alla figura di questa governante tutto il mio impegno»<sup>86</sup>.

Sopravvissuta a due guerre e molte rivoluzioni, nessuno sembra sapere chi in realtà ella sia. La sua cura omeopatica per il teatro, il trapianto di geni stranieri per clonare il genio italiano, resta un impegno solitario eppure non sterile. La sua regia esce dai teatri ed entra nel vivo della vita del Teatro. I suoi spettacoli saranno stati pretesti di un discorso sul metodo che sogna comunque un teatro diverso. Sulla via da lei aperta spazia ora la nuova regia autorale di Strehler, Squarzina, Visconti, De Bosio, Costa.

Impossibile mettere a fuoco la sua sincerità, la sua verità di donna e artista. Regista per fuoco di passione, per capriccio di vanità, piacere di comando, ne ha sposato con il ruolo, il destino di solitudine e responsabilità. Ha tenuto aperto lo spazio dell'invenzione, della composizione, della scrittura scenica. Si è battuta, da attrice, da "nativa" del palcoscenico, per una visione della regia autorale ed aristocratica, che potesse divenire genere, stile, costume culturale. Nelle sue tante bugie, nelle contraddizioni, nei *glissons* di una pratica corsara, Pavlova ha finito per credere e

---

<sup>85</sup> Testimonianza di Alessandro Quasimodo in occasione del Convegno *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, (a cura di Danilo Ruocco), Piccolo Teatro di Milano, Milano, 28 febbraio 2001

<sup>86</sup> A.C., *La Pavlova è tornata ieri sul "set" a Roma*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1965.



perdersi. Battendosi controvento per la rifondazione di un'arte del teatro regolata da una poetica superiore alle contingenze dello spettacolo, al teatro ha dato generosamente e definitivamente la vita.

*referimenti bibliografici*

ALVARO 1966

C. Alvaro, *La Pavlova e Medea*, in *Lunga notte di Medea*, Milano, 114-18.

D'AMICO 1950

S. D'Amico, *Lunga notte di Medea di Corrado Alvaro al Quirino*, «Il Tempo» 10 marzo.

D'AMICO 1951

S. d'Amico, *La Vedova di Simoni*, «il Tempo» 2 marzo.

D'AMICO 1985

S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze.

BONTEMPELLI 1989

M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Milano.

BRAGAGLIA 1950

A.G. Bragaglia, *La vedova*, «Corriere della Sera» 2 luglio.

BULGAKOV 2000

M. Bulgakov, *Memorie di un defunto (Romanzo teatrale)*, Milano.

BUZZATI 1949

D. Buzzati, *Lunga notte di Medea di Alvaro*, «Il Sole» 12 luglio.

CALENDOLI 1976

G. Calendoli, *L'azione di Tatiana Pavlova per un nuovo teatro di regia*, «Le Maschere» a. I/I.

CARANCINI 1950

G. Carancini, *Lunga la notte di Medea di Medea*, «La Voce Repubblicana» 11 marzo.

CASELLA 1934

A. Casella, *Tatiana Pavlova "regista"*, «Comœdia» a. XVI/10.

DE ANGELIS 1925

A. De Angelis, *Le due Tatiane*, «Comœdia» a. VII 9/I maggio.

FIOCCO 1950

A. Fiocco, *Fiocco chiede a Castello: la Pavlova è mattatrice?*, «La Fiera Letteraria» 1 gennaio.

GAGLIANO 1928

G. Gagliano, *Tatiana Pavlova e il suo più grande successo in Resurrezione di Leone Tolstoj*, "Il Dramma" a. IV 54/15 novembre.

GOBETTI 1974

P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino.

LATTANZI 1923

G. LATTANZI, *Tatiana Pavlova. L'Ammalatrice. Passione d'Arte. L'Anima e la Musa*, s.l. (ma Roma), s.d. (ma 1923).

MELDOLESI 1984

C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze.

PALMIERI 1933

E.F. Palmieri, *Tatiana Pavlova attrice italiana*, «Scenario» a. II/8 agosto.

PAVLOVA 1931a

T. Pavlova, *Cavallo di battaglia. La mia "parte"*, «Comœdia» a. XIII/1 15 gennaio-15 febbraio.

PAVLOVA 1931b

T. Pavlova, *Il mio maestro. Paolo Ordone [sic]* «La Lettura» a. XXXI/2 1 febbraio.

PAVLOVA 1933

T. Pavlova, *Cinema = Teatro*, «Scenario» a. II/11 novembre.

PAVLOVA 1936

T. Pavlova, *Ritorno al metodo*, «Scenario» a. V/5 maggio.

PAVLOVA 1937

T. Pavlova, *Tredici mesi d'insegnamento*, «Scenario», a. VI/6 6 giugno.

PAVLOVA 1963

T. Pavlova, *In lui colpiva il senso della moralità*, «Sipario» a. XVIII/206.

PILLONE 1975

G. Pillone, *La sofferenza di recitare*, «II Borghese» XLVII 23 novembre.

PRAGA 1927

M. Praga, *Cronache teatrali. 1926*, Milano.

PRAGA 1979

M. Praga, *Cronache teatrali del primo novecento*, Milano.

PROSPERI 1951

G. Prosperi, *Guglielmo Giannini parla sulla libertà di critica*, «Il Tempo» 12 marzo.

RADICE 1975

R. Radice, *Teatro che fu: il caso Pavlova*, «Il Corriere della Sera» 1 dicembre.

RÈPACI 1950

L. Rèpaci, *Dialogo su Medea*, «Vie Nuove» 19 marzo.

RIDENTI 1927

L. Ridenti, *Lettera d'amore a Tatiana Pavlova*, «Il Dramma» a. III/30 15 novembre.

RIDENTI 1968

L. Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre. 1915-1940*, Roma.

RIPELLINO 1965

A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino.

ROSSO DI SAN SECONDO 1951

P.M. Rosso di San Secondo, *Tatiana si è arrabbiata*, «Il Dramma» a. XXVII n.s.CXXX aprile.

RUOCCO 2000

D. Ruocco, *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, Roma.

SCHINO 2003

M. Schino, in *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari.

SERNAS 1975

M.S. Sernas, *Tatiana Pavlova nel giardino senza ciliegi*, «Il Mondo» 4 settembre.

SIMONI 1954

R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. II, Torino.

STANISLAVSKIJ 1988

K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Roma-Bari.

VISCONTI 1979

L. Visconti, *Il mio teatro. 1936-1953*, vol. I, Bologna.