

Michail Semenovič Ščepkin

Il principe P.V. Meščerskij*

È ora doveroso raccontare un avvenimento che esercitò una forte influenza sulla mia formazione scenica. Fu proprio un impulso che mi costrinse a pensare e a vedere molte cose in una luce assolutamente nuova.

Al tempo dell'imperatrice Caterina II viveva a Kursk un gran signore, il principe P[rokokij] V[asilevič] M[eščerskij], un uomo, per il suo tempo, molto istruito.¹ Conosceva molte lingue e aveva doti artistiche: praticava la pittura, la scultura, l'intaglio, l'arte della tornitura e si cimentava persino come fabbro; in seguito il principe aveva aperto una bottega di falegname e il mobilio, prodotto dal suo laboratorio, si distingueva per il suo disegno elegante. Circolava voce che all'epoca proprio lui per primo avesse cominciato a utilizzare per i mobili le finiture in betulla invece che in mogano e noce. Di lui dicevano anche che fosse un attore straordinario; ma io non avevo ancora avuto modo di ammirare la sua recitazione, benché lo conoscessi ormai da tanto tempo. Quando frequentavo ancora l'istituto, agli esami mi blandiva sempre come l'allievo più bravo.²

* Traduzione di Aurora Egidio. Si presenta qui la traduzione integrale del frammento dedicato al principe Meščerskij, pubblicato originariamente nell'almanacco «Kometa» nel 1851 e confluito nelle memorie ščepkiniane come sesto capitolo fin dall'edizione del 1864. Il testo è tratto dall'edizione curata da Oleg Fel'dman: *M. S. Ščepkin, Zapiski aktera Ščepkina [Le memorie dell'attore Ščepkin]*, in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo, [Michail Semënovič Ščepkin. Vita e arte]*, v 2-ch tomach, Moskva, Iskusstvo, 1984, t. I, pp. 101-105. Nella trasposizione in italiano si è scelto di intervenire poco sul fraseggio del testo e di preservare le pecche dell'originale, in particolare la sintassi imprecisa e le frequenti ripetizioni verbali, utili a restituire l'andamento di un racconto che, nonostante il tentativo normativo imposto dalla pagina scritta, conserva la vivacità, i limiti e l'impianto dell'origine orale.

¹ Il principe Prokofij Vasilevič Meščerskij (1736-1818), proprietario terriero di Kursk, generale di brigata, alto funzionario della corte di Paolo I (deteneva il prestigioso incarico di Hofmarschall, maresciallo di corte), era noto come artista autodidatta, autore di odi solenni e componimenti encomiastici, nonché attore dilettante. Si narra che abbia partecipato agli spettacoli amatoriali realizzati presso il Corpo dei Nobili Cadetti di Pietroburgo; ci sono inoltre testimonianze che nel 1799 abbia recitato le parti tragiche negli spettacoli diretti dal generale Melissino a Šklov in occasione dell'inaugurazione del Corpo dei Cadetti locale. Il 15 dicembre del 1812, gravato dai debiti, li estingue spendendo una cospicua parte della pensione a lui destinata e scrive una supplica al monastero Znamenskij di Kursk per essere ammesso e chiudersi in ritiro spirituale. Trasferitosi nella primavera del 1813, nel 1817 muore prima di realizzare la sua intenzione di prendere i voti. Per le note biografiche relative a Meščerskij cfr. A.A. Tankov, *Gofnaršal vysočajšego dvoira general-lejtenant P.V. Meščerskij v kurskom Znamenskom monastyre [L'Hofmarschall generale di brigata della corte imperiale P.V. Meščerskij nel monastero Znamenskij di Kursk]*, «Kurskie eparchialnye vedomosti», 1894, n. 27, pp. 524-530. Una sintesi è pubblicata in *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, pp. 328-329.

² Sulla vicenda cfr. la nota n. 15 dell'articolo precedente, *Michail Ščepkin ovvero la difficile costruzione della memoria attorica. La figura del principe Meščerskij*.

È opportuno precisare che il principe aveva ormai più di settant'anni, ma non riesco a ricordare un'altra persona che portasse con tanta bellezza un'età così avanzata: non si può immaginare un volto più nobile; nei discorsi poi, così come nei gesti, rivelava pienamente e chiaramente il suo stato di dignitario.

Finalmente nel 1810 ebbi modo di vederlo recitare la parte di Salidar nella commedia di Sumarokov *La dote con l'inganno*.³ Accadde a Junokovka, a casa del principe G[olicyn], in uno spettacolo privato cui prendevano parte anche altri attori dilettanti.⁴ Bisogna dire che all'epoca io ero già un attore che godeva da circa cinque anni dell'attenzione del pubblico e che percepiva lo stipendio più alto possibile - 350 rubli in banconote (quarant'anni fa questa somma era davvero ingente).⁵ Difficile esprimere con quanto sforzo avessi cercato [in precedenza] l'occasione di ammirare la recitazione del principe M[eščerskij]. Finalmente il destino mi regalava questa opportunità, per me così importante. Ecco cosa era successo. Poiché in estate gli spettacoli erano sospesi ed io avevo a disposizione del tempo libero, avevo cominciato a imparare a disegnare, per la qual cosa avevo avuto sempre una certa inclinazione. Il mio maestro era l'accademico Nikolaj Antonovič Ušakov.⁶ All'epoca i suoi ritratti erano rinomati per la [loro] straordinaria somiglianza [con l'originale]. Proprio a Ušakov fu proposto di recarsi presso il principe G[olicyn] nel villaggio Junokovka per la ricopiatura di alcuni ritratti, e Ušakov aveva accolto l'invito molto volentieri. Fu inviata una carrozza. Ušakov aveva invitato anche me ad andare, e così partimmo insieme. All'arrivo a Junokovka trovammo anche il principe M[eščerskij] e, con mia somma gioia, venimmo a sapere che la sera stessa ci sarebbe stato uno spettacolo privato a cui avrebbe preso parte lo stesso principe M[eščerskij]. Impossibile far comprendere ora cosa mi accadde nell'attesa dello spettacolo. Mi prefiguravo nella mente la sua recitazione e, naturalmente, già mi appariva colossale. «La sua recitazione, -

³ *La dote con inganno* di Aleksandr Sumarokov era una delle commedie più popolari nella seconda metà del XVIII secolo. Scritta intorno al 1756, fu recitata a corte nel 1757 e pubblicata nel 1769. Stando alle note del *Dramatičeskij slovar'* [Dizionario drammatico] (Moskva, 1787, p. 110) «era stata rappresentata molte volte nei teatri russi ed era stata accolta sempre favorevolmente dal pubblico». Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

⁴ Il borgo di Junokovka (o anche Junakovka), situato nel distretto di Sudža sul fiume Lokna nella seconda metà del XVIII secolo apparteneva al principe Aleksandr Michailovič Golicyn. Nel 1773 nei suoi possedimenti si annoveravano circa seimila servi della gleba.

⁵ Ščepkin specifica in ogni caso che percepiva la paga in banconote e non in monete d'argento. La quotazione era naturalmente diversa, dal momento che i rubli d'argento avevano un valore quasi doppio rispetto alle banconote.

⁶ Nikolaj Antonovič Ušakov, nato nel 1782, dal 1788 è già allievo presso l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Terminati gli studi accademici, dal 1803 insegna disegno presso l'Istituto popolare di Kursk frequentato in seguito da Ščepkin. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

pensavo – deve essere sicuramente del tutto dissimile dalla nostra; perché lui è vissuto fra Mosca e Pietroburgo; in più è stato a Vienna, Parigi e Londra. E come se non bastasse ha recitato persino nel palazzo dell'imperatrice Caterina! Pertanto, che recitazione deve essere la sua!». Questi pensieri mi agitarono la mente fino all'inizio dello spettacolo. Ed ecco ormai sono a teatro, l'orchestra intona una sinfonia, si alza il sipario, e dinanzi a me il principe... anzi no! Non era il principe, era l'avarò Salidar! L'intera fisionomia del principe era tremendamente cambiata: era svanita la nobile espressione del viso, al suo posto si manifestava in tutta la sua acutezza l'avarizia del taccagno. E tuttavia! Nonostante questa spaventosa trasformazione, mi sembrava che il principe non sapesse assolutamente recitare. Dentro di me trionfavo, pensando: «Ecco qua! Per essere un dignitario di corte, va anche bene! Ma che razza di recitazione è mai questa? non sa muovere le mani, e parla... ridicolo a dirsi! – parla con semplicità, proprio come parlano tutti. E questa è recitazione? No! vostra eccellenza è lontano anni luce da noi!» A dirla in breve, tutti coloro che recitavano con lui mi sembravano migliori di lui, perché *recitavano*, soprattutto l'interprete di Scapino.⁷ Costui parlava con una tale rapidità e agitava le braccia così energicamente, come qualsiasi eccellente, *autentico* attore.⁸ Il principe invece proseguiva come prima; solo era strano che, nonostante la semplicità (*prostota*) della sua recitazione, che io ritenevo incapacità di recitare, nel corso di tutta la parte, non appena si trattava di denaro, era evidente che si toccava un punto dolorosissimo della sua anima, e in quell'istante ci si dimenticava di tutti gli altri attori.

La paura della morte e il timore di separarsi dal denaro erano sorprendentemente veri e terribili nella recitazione del principe, e la semplicità con cui egli parlava non disturbava per nulla la sua recitazione. Mentre proseguiva la rappresentazione, io mi appassionavo sempre più e, infine, cominciai a pensare che sarebbe stato peggio se avesse recitato alla nostra maniera. Insomma, la realtà si impossessò di me e non mi lasciò fino alla fine dello spettacolo: oltre al principe non vedevo nessun altro; rimasi come inchiodato a lui. Le sue sofferenze, i suoi suoni riecheggiavano nella mia anima; ogni parola con la sua naturalezza (*estestvennost'*) mi mandava in estasi e al contempo mi tormentava. Nella scena in cui si svelava l'inganno e Salidar veniva a sapere che gli avevano estorto il testamento con la frode, ho temuto per il principe, pensavo che sarebbe morto poiché se si è posseduti da un attaccamento così morboso al danaro, quale il principe aveva espresso in Salidar, è impossibile sopravvivere alla perdita dei soldi, anche solo per un minuto.

⁷ Ščepkin attribuisce il nome di Scapino al personaggio che in realtà nella commedia di Sumarokov si chiama Pasquino.

⁸ Il corsivo è nel testo.

Il dramma si concluse. Tutti erano entusiasti, ridevano, ed io invece versavo lacrime copiose, come mi accadeva sempre quando ero in preda a una fortissima agitazione. Mi sembrava tutto un sogno, e tutto mi si confondeva nella mente: «E dunque, il principe non parla bene, - pensavo, - perché parla con semplicità»; ma poi mi sembrava che proprio questo fosse meraviglioso, che parlasse con semplicità: egli non recita, ma vive. Tante frasi e parole erano rimaste nella mia memoria, da lui pronunciate sì con semplicità, ma con la forza della passione; le consideravo già mie, poiché pensavo che le avrei potute pronunciare esattamente come lui. Ed ero arrabbiato con me stesso: come avevo potuto non capire prima, che proprio quello era il modo giusto, cioè naturale e semplice! E pensavo fra me e me: «Sai ora che sensazione desterò a Kursk dalla scena! Siccome ai miei compagni non salterà in mente di recitare con semplicità, mi distinguerò senz'altro». Per prendere maggiore familiarità con la naturalezza della recitazione del principe nella commedia di Sumarokov, per non far raffreddare e svanire ciò che avevo sentito, mentre ero ancora lì chiesi di trascrivere quella commedia e la trascrissi senza alzarmi dal mio posto. Mi misi in viaggio da Junokovka verso il mio villaggio stringendo per tutto il tragitto la pièce fra le mani. Al mio arrivo, dopo un giorno intero, sapevo ormai tutta la commedia a memoria. Ma quale fu la mia sorpresa, quando mi provai a parlare semplicemente e non riuscii a pronunciare nemmeno una parola con naturalezza e disinvoltura.

Cominciai a rammentare il principe, a proferire le frasi con una voce simile alla sua, ma benché parlassi esattamente come lui, non potevo fare a meno di sentire e notare tutta l'innaturalezza della mia dizione; e tuttavia non riuscivo assolutamente a capire quale ne fosse la causa. Per alcuni giorni di seguito me ne andai nel boschetto e fra gli alberi recitavo tutta la commedia, ma anche lì percepivo che continuavo a recitare come prima, e non riuscivo in alcun modo a captare la semplicità e la naturalezza che il principe possedeva. Tutto ciò mi gettò nello sconforto. Non mi veniva proprio in mente che per essere naturali, prima di tutto bisogna parlare con la propria voce e sentire a modo proprio, e non scimmiettare il principe. Dopo molti tentativi mi scoraggiai e arrivai a pensare che non avrei mai raggiunto la semplicità nella recitazione. Avrei anche rinunciato ai miei vani sforzi, ma l'idea di una recitazione naturale ormai si era radicata nella mia mente, e quando in inverno arrivai a Kursk e cominciarono gli spettacoli, quell'idea non mi abbandonò mai, nemmeno per un minuto e, incurante dei fallimenti [precedenti], provai di nuovo a cercare la naturalezza. Per molto tempo ancora non mi riuscì, ma mi aiutò un avvenimento, e allora con passo fermo continuai su quella strada, sebbene le abitudini della vecchia recitazione mi nuocessero tanto e per molto tempo ancora.

Questo è ciò che accadde. Una volta stavamo provando la commedia di Molière *La scuola dei mariti*, in cui io interpretavo Sganarello.⁹ Poiché lo avevo provato molte volte e ormai mi era venuto a noia, la mia testa in quel momento era impegnata in qualche sciocchezza, così io provavo con noncuranza: non recitavo, ma mi limitavo a dire le battute che spettavano alla mia parte (imparavo sempre le battute molto bene), e parlavo con una voce ordinaria. E che cosa accadde? Sentii che pronunciavo alcune parole con semplicità, ma con una tale semplicità, che se avessi dovuto dire quella frase nella vita, e non nella commedia, l'avrei detta esattamente così. E ogni volta che mi riusciva di parlare in quel modo, provavo un vero godimento, e mi sentivo così bene che verso la fine della commedia ormai cominciavo a sforzarmi di conservare quel tono di conversazione. E allora tutto andò al contrario: più mi sforzavo, peggio mi riusciva, poiché ricadevo di nuovo sulla mia solita recitazione, che ormai non mi soddisfaceva più, visto che in segreto guardavo all'arte con occhi diversi. Eh sì, in segreto! Se avessi espresso l'idea che si era originata dentro di me, mi avrebbero deriso tutti. Questa idea era talmente contraria all'opinione dominante, che i miei compagni verso la fine della pièce mi colmarono di lodi, poiché *con diligenza* mi ero rimesso in carreggiata e avevo recitato come tutti gli altri attori, e persino meglio di tutti, secondo alcuni.¹⁰ Rammento, per quanto possibile, in cosa consistesse l'eccellenza della recitazione nella concezione dell'epoca: quando nessuno parlava con la propria voce, quando si adottava una declamazione estremamente snaturata, le parole si pronunciavano con la voce più alta possibile, e quasi ogni parola si accompagnava con un gesto. Soprattutto nel ruolo dell'innamorato recitavano con una passione tale, che a ricordarlo risulta ridicolo; le parole *amore, passione, tradimento* si gridavano con una voce fortissima, spinta fino al limite umano; e la fisionomia del volto non aiutava l'attore: rimaneva in quella posizione tesa, innaturale in cui era apparsa sulla scena. Oppure ancora: quando, ad esempio, un attore terminava un monologo intenso, dopo il quale doveva uscire, all'epoca di norma si sollevava il braccio destro in alto e ci si allontanava dalla scena in tal modo. Al riguardo, peraltro, ricordo uno dei miei compagni che una volta, terminata una tirata, mentre usciva di scena, dimenticò di sollevare il braccio in alto. E cosa fece? A metà strada decise di correggere il suo errore e sollevò solennemente la mano prescritta. Con grande soddisfazione di tutta la platea! Non posso raccontare tutte le assurdità accadute a quei tempi sulla scena, - sarebbe noioso e inutile. Tra l'altro in tutte queste assurdità si manifestava sempre il

⁹ Nel 1810 nel teatro di Kursk, diretto dai fratelli Barsov, della *Scuola dei mariti* si adottava la traduzione pubblicata nel 1760 da Ivan Kropotov, un diplomatico che aveva trasposto diverse opere di Molière. Nel 1828 invece Ščepkin per la sua beneficiata, andata in scena il 27 gennaio, scelse la traduzione di Sergej Aksakov. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

¹⁰ Il corsivo è nel testo.

desiderio di elevare l'arte: così, ad esempio, un attore in scena, che parlava con un altro personaggio e sentiva che gli toccava di pronunciare una frase illuminante, abbandonava il suo interlocutore, avanzava verso il proscenio e si rivolgeva non più all'altro personaggio, bensì porgeva la sua frase al pubblico; e il pubblico, dal canto suo, per un tale dono applaudiva furiosamente. Questo era il teatro in provincia quarant'anni fa e questi erano gli espedienti con cui accontentare il pubblico. E proprio allora il principe M[eščerskij], senza volerlo, mi aveva mostrato un'altra strada. Tutto ciò che io ho acquisito in seguito, tutto ciò che ho realizzato, di tutto io sono a lui debitore: poiché per primo ha instillato in me la vera concezione dell'arte e mi ha mostrato che l'arte è tanto più alta quanto più si avvicina alla natura. A questo racconto mi rimane solo da aggiungere che trascorsi quindici anni, ormai a Mosca, scoprii dal compianto principe A.A. Šachovskoj, che non ero l'unico in debito con il principe M[eščerskij], lo era tutto il teatro russo; poiché il principe M[eščerskij] per primo aveva cominciato a parlare in maniera semplice sulla scena, mentre tutta la scuola precedente, la scuola di Dmitrievskij, era costituita ancora da retori e declamatori. E seppi inoltre dal principe Šachovskoj che Dmitrievskij non era ben disposto nei confronti del principe M[eščerskij] per questa introduzione dei principi di semplicità e naturalezza, soprattutto quando essi cominciarono a dilettere il pubblico e a conquistare molti seguaci.¹¹

¹¹ L'affermazione di Ščepkin sulla presunta ostilità di Dmitrievskij nei confronti del principe Meščerskij non ha alcun fondamento storico.