TEATRO STABILE TORINO

Direzione: MASSIMO CASTRI

LA POTENZA DELLE TENEBRE

di Lev N. Tolstoj

Teatro Stabile di Torino

Assemblea dei Soci
Comune di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione C.R.T.

Presidente
Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente
Guido Boursier

Consiglio d'amministrazione
Giovanni Ayassot
Alberto Barbera
Flavio Dezzani
Manuela Lamberti
Antonella Parigi

Direttore
Massimo Castri

Collegio dei revisori dei conti
Ubaldo Cervi
Desiderio De Petris
Piero Rosso

Segretaria del Consiglio
Giovannina Boeretto

Edizione del Centro Studi Tst
Quaderno a cura di
Pietro Crivellaro
Coordinamento grafico
Adriano Bertotto
Ufficio stampa
Carla Galliano
Collaborazione di
Antonino Varsallona
Stampa
Arti Grafiche Roccia, Torino

1999/2000

SCUOLA DI TEATRO
DEL TEATRO STABILE TORINO
TRIENNIO 1997/2000
direzione didattica di Mauro Avogadro

LA POTENZA DELLE TENEBRE

di Lev N. Tolstoj
traduzione di Giacinta De Dominicis Jorio
Gruppo Ugo Mursia Editore s.p.a.

con
Alessandro Adriano, Alessia Bellotto
Antonio Bertusi, Francesca Bracchino
Gualtiero Burzi, Daniela Fazzolari
Alessia Giangiuliani, Luca Levi
Giuseppe Loconsole, Sax Nicosia
Francesca Picozza, Cecilia Eleonora Pippo
Giorgia Porchetti, Carmelo Rifici
Alessio Romano, Olga Rossi
Chiara Scorrano, Filippo Tenaglia
Fabio Troiano, Giulia Troiano
Carlotta Viscovo, Alessandro Zentil

regia di Mauro Avogadro
costumi di Giovanna Buzzi
luci di Giancarlo Salvatori
interventi musicali a cura di Emanuele De Checchi

Assistente alla produzione: Maura Martano
Direttore di scena: Mauro Gavazzi - Capo sarta: Nirvana Angioletto
Elettricisti: Fabrizio Bono e Nicola Mirigliani
Aiuto sarta: Federica Genovesi - Attrezzista: Alessandro Salvatori
Sartoria: Tirelli, Roma - Calzature: Pompei, Roma
Parrucche: Audello, Torino - Foto: Marcello Norberth
Allestimento tecnico a cura del T.S.T.

V Festival delle Colline Torinesi
Villa Bria (Gassino Torinese)
16 - 25 luglio 2000

Villa Bria

Villa Bria a Bussolino di Gassino Torinese (foto Diego Beltramo).
Lo spettacolo si svolge nel cortiletto antistante la scenografica facciata della villa.

Villa Bria sorge a Bussolino, sulla strada da Gassino a Rivalba, immersa nel verde della collina torinese. Edificata a metà Settecento da un architetto ignoto di scuola juvarriana, la villa di aspetto imponente ha ambienti assai vasti, decorati con stucchi e pitture di buona fattura.

Come si rileva da documenti dell'archivio comunale di Gassino Torinese, era in origine chiamata "La Favorita". Fu costruita per volere di Carlo Domenico Beria, proprietario di filande. Suo figlio Benedetto Maurizio, avvocato, acquistò il feudo di Argentine (Savoia) e ne fu investito con il titolo di conte il 7 settembre 1770.

Arduo è tuttavia precisare le vicende costruttive, per la distruzione degli archivi locali all'epoca della rivoluzione francese. Nella prima metà del Novecento ospitò i Padri Maristi, durante la seconda guerra mondiale fu adattata a ospedale e in seguito cadde in un lungo abbandono. Di recente è stata acquistata da privati che stanno operando per riportarla all'antico splendore.

Scuola di teatro del Tst

Corso 1997/2000

La Scuola di Teatro del Teatro Stabile di Torino fin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1992 ad opera di Luca Ronconi, è diventata un importante punto di riferimento formativo per il mondo teatrale italiano.

La Scuola è promossa e finanziata dal Tst, dalla Regione Piemonte e dal Comune di Torino.

L'itinerario didattico è finalizzato alla formazione professionale di giovani attori attraverso lo studio e la pratica di metodi di lettura, di interpretazione e di recitazione del testo.

Il corso, originariamente biennale, dal 1997 è diventato triennale, a garanzia di una preparazione più completa, con frequenza obbligatoria; vi si accede attraverso un esame di ammissione.

Il programma, che prevede lezioni di recitazione, movimento, canto ed educazione della voce, storia del teatro e dello spettacolo, è strutturato in modo che i giovani allievi inizino a confrontarsi con il palcoscenico ed il pubblico fin dal secondo anno, per verificare via via quanto e se la "palestra" del primo anno di esercitazioni e studio li abbia resi consapevoli dei mezzi espressivi e di comunicazione necessari affinchè il teatro "accada".

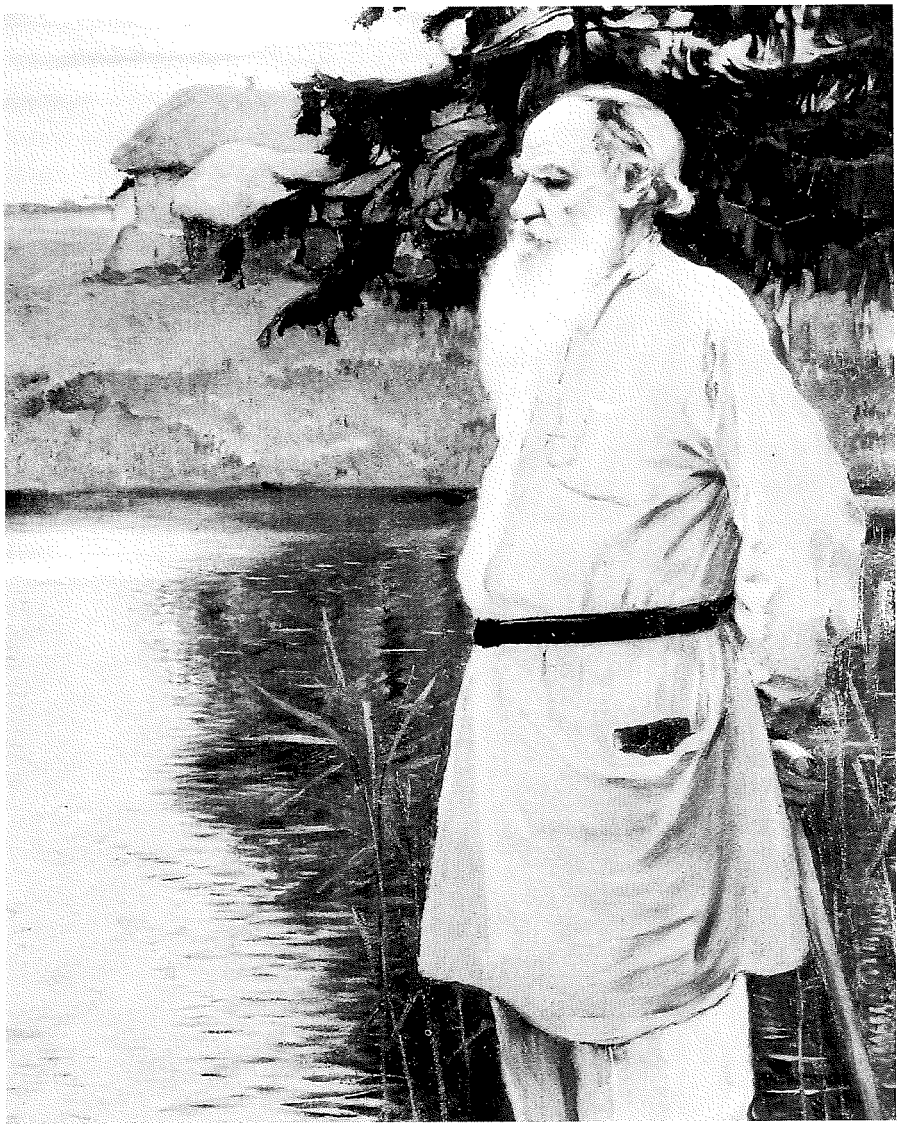
Proprio per questo Mauro Avogadro ha iniziato nel secondo anno la preparazione di uno studio-spettacolo da *Il sogno dell'iniezione a Irma*, in occasione del centenario della pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud. Tale spettacolo è stato presentato una prima volta, in forma privata, nel febbraio 1999, nell'ambito dell'Ottavo Incontro su "Teatro e Sogno", organizzato dall'A.P.R.A.G.I., dall'Accademia Permanente del Sogno e dall'Università di Torino; è stato ripreso nell'aprile di quest'anno, al Teatro Juvarra, nel cartellone della Biennale Giovani Artisti.

Un secondo e più emozionante appuntamento con il pubblico è stato, nello scorso settembre, al Teatro Valle di Roma, la presentazione dello spettacolo *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, con la regia di Mauro Avogadro, nell'ambito del convegno "La Scuola di Metastasio" organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Terzo Centenario della nascita del poeta e dall'Università di Roma. L'allestimento di questo spettacolo-saggio è stato preceduto da diverse fasi di studio, a cominciare dal seminario sull'opera di Metastasio, curato dall'insegnante titolare di storia del teatro Roberto Tessari. Le lezioni sul verso metastasiano sono state svolte dall'insegnante di recitazione Marisa Fabbri, mentre quelle sulla tecnica del "recitar-cantando" sono state curate dall'insegnante di canto e voce Emanuele De Checchi.

Gli elementi scenografici sono scaturiti dalla prima esperienza di collaborazione tra la Scuola di Teatro del Tst e l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, cattedra di scenografia di Elisabetta Ajani e Gianfranco Costagliola.

Nel corso di questo terzo anno di studio sono regolarmente continuate tutte le lezioni, mentre la maggior parte delle ore di recitazione sono state condotte da Mauro Avogadro e dedicate alla messa in scena dello spettacolo di fine corso *La potenza delle tenebre* di Lev N. Tolstoj.

Gli insegnanti di questo corso sono stati: Antonella Astolfi, Miriam Acevedo, Maria Consagra, Guido Davico Bonino, Emanuele De Checchi, Marisa Fabbri, Marise Flach, Claudia Giannotti, Nikolaj Karpov, Marco Merlini, Franca Nuti, Massimo Popolizio, Luca Ronconi, Roberto Tessari e altri registi, attori e operatori teatrali di livello internazionale.



Lev Nikolàevic Tolstòj nella sua tenuta di Jàsnaja Poljana in un quadro di M.V. Nestérov (1907).

Lev Nikolàevic Tolstòj

Lev Nikolàevic Tolstòj nacque il 28 agosto 1828 a Jàsnaja Poljana nel governatorato di Tula, a duecento verste a sud di Mosca. Figlio di ricchi proprietari terrieri, rimasto presto orfano, trascorse l'infanzia e l'adolescenza nella tenuta di famiglia, affidato alle cure di parenti colti e di precettori stranieri. Iscrittosi nel 1844 all'università di Kazan', dopo aver seguito i corsi di lingue orientali e di giurisprudenza, insoddisfatto dei metodi e di se stesso, abbandonò per sempre gli studi universitari (1847), iniziando l'attenta lettura di libri (la Bibbia e le opere di Rousseau) che ebbero larga parte sulla sua formazione spirituale.

Ritornato a Jàsnaja Poljana, condusse fino al 1851 una vita disordinata, spesso obbedendo all'esigenza di un'analisi introspettiva che espresse in un *Diario,* opera ricca di riflessione e di regole di condotta, continuato poi per tutta la vita. Alcuni tentativi di riforma sociale e amministrativa, volti a migliorare le condizioni dei suoi contadini non ottennero i risultati sperati. Sempre più frequentemente si recò a Mosca e a Pietroburgo dove, partecipando alla vita mondana, senza rifuggire dalle sregolatezze proprie a un giovane e ricco aristocratico, approfondì i motivi della sua inquietudine e maturò la necessità di un'evasione.

Erano intanto apparsi i primi tentativi letterari: *Racconto della giornata di ieri* (1851) e alcuni capitoli del racconto autobiografico *Infanzia* (1851) che, pubblicato nel 1852 sulla rivista *Il contemporaneo,* per il raro equilibrio di stile e di immagini, fu accolto dalla critica con molto favore.

Lev Tolstòj con la moglie Sonja Bers nel 1872, all'epoca del loro matrimonio.

Arruolatosi come volontario nell'esercito (1852), partecipò a numerose operazioni militari nel Caucaso, poi, come ufficiale, alla guerra di Crimea. Da queste esperienze nacquero il racconto *Adolescenza* (1852-1854), *Incursione* (1853) e i *Racconti di Sebastopoli* (1855-1856), efficace descrizione realistica delle reazioni psicologiche dei soldati di fronte alla guerra, in cui s'individuano già i motivi fondamentali della sua arte.

Ritornato a Pietroburgo (1856), dove fu salutato come uno dei maggiori scrittori russi, si dedicò intensamente all'attività letteraria: *Il mattino di un proprietario* (1856), *Due ussari* (1856), *La tormenta* (1856) e *Giovinezza* (1857), che rafforzarono la sua fama di scrittore, ma non attenuarono la sua insoddisfazione.

Dal 1857 al 1860 compì alcuni viaggi all'estero (Germania, Francia, Italia e Svizzera). Arricchito di nuove esperienze pedagogiche, desideroso di compiere qualcosa "di utile" e di trasferire nella realtà l'ideologia populista che animava l'atmosfera intellettuale russa del tempo, riprese i vecchi progetti d'azione pedagogico-sociale e creò a Jàsnaja Poljana una scuola per l'infanzia, basata sulla libera espressione del fanciullo, poi, la rivista mensile *Jàsnaja Poljana,* in cui espresse le sue idee sull'istruzione e l'educazione. Ma quest'attività non lo distolse dalla creazione letteraria: in questo periodo furono pubblicati i racconti *Lucerna* (1857), critica della società borghese, *Tre morti* (1857-1858), in cui rappresentò l'umanità di fronte alla morte e il romanzo *Felicità domestica* (1859), ispirato al suo legame sentimentale con Valerija Arsen'eva.

Il matrimonio con Sofija Andreevna Bers (1862), che riuscì a creargli un'atmosfera familiare capace di attenuare le sue ansie e i suoi dubbi sulla vita, coincise con un periodo di intensa attività creatrice: fu portato a compimento il romanzo *I cosacchi,* pubblicato nel 1863 insieme con il rac-

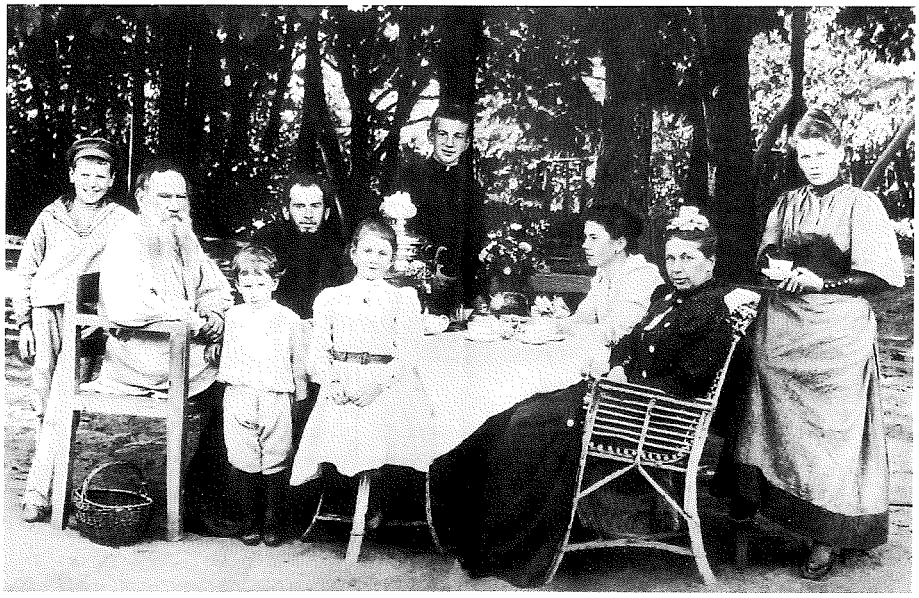
conto *Polikuška,* di tono e contenuto popolari, e la prima parte del romanzo *L'anno 1805* che, completato, assunse il titolo *Guerra e pace* (1865-1869), grandoso affresco della vita russa durante l'invasione napoleonica, considerato tra le più autentiche epopee narrative della letteratura moderna.

Nello stesso periodo si occupò anche di teatro, pubblicando le commedie *Il nichilista* (1865) e *Una famiglia contagiata* (1863-1864, pubblicata postuma nel 1926), primi saggi di un interesse che più tardi manifestò in due drammi (La *potenza delle tenebre,* 1886; *Il cadavere vivente,* 1900) e nel pamphlet drammatico *I frutti dell'istruzione,* rivelando una profonda conoscenza della vita contadina e una capacità nella rappresentazione dei contrasti psicologici.

Ma la serenità della sua vita familiare fu turbata da una grave malattia della moglie, dalla morte di due degli otto figli (cui se ne aggiunsero più tardi ancora sei), e dalla ricerca di una soluzione ai suoi problemi spirituali. Pur relegato nella tenuta Jàsnaja Poljana, profondamente inserito nella dialettica storica, attento ad analizzare il suo rapporto con le questioni cruciali del tempo, alternò all'appassionato studio di autori in cui trovava motivi e giustificazioni alle proprie convinzioni (Schopenhauer, Platone, Omero), l'attività pedagogica che si concretò nella pubblicazione di un *Sillabario* (1872).

Il romanzo *Anna Karenina* (1876-1877), concepito dopo un lungo e tormentoso travaglio, testimonia l'inizio di una più profonda maturazione del suo stato psicologico che sfocerà nella grande "crisi", risultato di un'ininterrotta serie di angosciate ricerche e tensioni che caratterizzarono la vita morale ed intellettuale dello scrittore. Insoddisfatto dell'arte in sé, volse il suo interesse ai problemi religiosi e morali, che assunsero in lui un significato quasi ossessivo. Ritenendosi investito della missione di propagatore delle verità scoperte dopo la "conversione", di cui fece un'ampia e rigorosa analisi nella *Confessione* (1882), pubblicò una serie di studi, saggi e scritti polemici in cui cercò di definire le sue idee filosofiche, religiose, sociali ed estetiche: *In che cosa consiste la mia fede* (1884), *Quel che si deve fare* (1882-1886), *Sulla vita* (1887), *La Chiesa e lo Stato* (1891), *Il regno di Dio è*

Le due torrette all'ingresso della tenuta di Jàsnaja Poljana in un olio del pittore S.N. Saltanov (1912).



Lev Tolstòj nel giardino di Jàsnaja Poljana con la moglie e alcuni figli nell'estate del 1892. Ormai il grande scrittore è anche un profeta morale di prestigio mondiale.

Tolstòj vestito da contadino nella sua tenuta di Jàsnaja Poljana. «Arrivando a Jàsnaja in un a chiara mattina d'agosto, Cechov si imbattè in un vecchio muzik in camicia di tela bianca e con un asciugamano buttato sulla spalla. Era Lev Tolstòj che andava a fare il bagno nel fiume.» (Henry Troyat, Tolstòj*)*

in voi (1891-1893), *La dottrina cristiana* (1897), *Che cos'è l'arte* (1898).

Tuttavia, nonostante le posizioni ideologiche assunte e il teorico rifiuto dell'arte, la sua opera si arricchì di nuovi racconti (*La morte di Ivan Il'ic'* 1886; *Sonata a Kreutzer* 1889; *Padrone e servitore,* 1895; *Chadzi Murat* 1896-1904; *Padre Sergio,* 1890-1898, pubblicato nel 1911) e del romanzo *Resurrezione* (1899) in cui l'indignata rappresentazione della Russia zarista in tutti i suoi istituti, dalla famiglia alla magistratura e alla Chiesa, provocò la scomunica dello scrittore da parte del Sinodo della chiesa ortodossa (1901).

Abbandonata la sua casa per ritirarsi nel monastero di Opuma Pustyn', presto vi ritornò cercando sempre più frequenti contatti con i poveri, sofferenti, e coi seguaci delle varie sette religiose russe (cedette ai duchobortzy i diritti d'autore del romanzo *Resurrezione),* dedicandosi egli stesso all'attività manuale (si faceva da sé le scarpe e arava i campi), riesaminando infine il problema della cessione della terra ai contadini e, soprattutto, il diritto personale alla ricchezza.

Benché deciso a rinunciare ai suoi beni, fu ripetutamente distolto dal passo decisivo dall'energica difesa degli interessi della famiglia da parte della moglie. Maturò intanto l'ultima crisi morale le cui ragioni non si possono ricondurre ai soli problemi di carattere psicologico e familiare: stanco degli onori e desideroso di vivere in solitudine e in povertà, rifiutando con un supremo gesto di protesta quelle condizioni di ingiustizia e di privilegio che egli aveva sempre condannato, il 10 novembre 1910 abbandonò di nascosto la sua casa. Ammalatosi durante il viaggio, morì pochi giorni dopo nella piccola stazione di Astapovo.

L'opera di Tolstòj, fondamentalmente autobiografica, accolta subito con calore dalla critica estetizzante e da quella democratico-rivoluzionaria, che rilevò la profonda conoscenza dell'autore dei moti segreti della vita psichica e la sua straordinaria capacità di tratteggiare la "dialettica dell'anima", fu a lungo oggetto di vivaci dibattiti, spesso estranei a una valutazione artistica, per il suo anarchismo, gli attacchi alla Chiesa ortodossa, la condanna della proprietà privata, la predicazione contro la guerra e la pena di morte.

Tolstòj al lavoro nella stanza a volte.
Dipinto a olio di I.E. Répin (1891).

La potenza delle tenebre *di Lev Tolstòj, regia di Konstantin Stanislavskij, al Teatro d'Arte di Mosca (1902).*

La potenza delle tenebre

Un dramma morale dalla cronaca nera

Eridano Bazzarelli

La prima grande opera di teatro di Tolstoj è *La potenza delle tenebre*. In quest'opera, apparsa negli anni '80, come del resto anche ne *I frutti dell'istruzione*, e in altre successive commedie, il tema è strettamente legato con la pubblicistica di Tolstoj, particolarmente rivolta ai problemi sociali del suo tempo e specialmente al problema della fame. Egli scrisse questo dramma proprio nel periodo in cui i critici proclamarono a gran voce la sua "morte come artista". Naturalmente, la morte di Tolstoj come artista era una semplice storiella, che dimostrava ancora una volta la faziosità e la stupidità dei critici letterari che allora andavano per la maggiore. In realtà, il genio di Tolstoj è quanto mai vivo e vegeto, anche in questo periodo, ed è tanto più vivo in quanto è alimentato e in un certo senso esaltato del pathos pubblicistico del suo grido di protesta. La critica storica ha osservato, a questo proposito, che le opere di Tolstoj di questo periodo, fra cui anche *La Potenza delle tenebre*, esprimono in "geniale forma artistica" due conflitti radicali dell'epoca post-riformista e pre-rivoluzionaria: il conflitto della campagna patriarcale con la città borghese a lei nemica, e il conflitto della campagna con il suo eterno nemico, il proprietario terriero.

Questa realtà drammatica, già espressa in *Resurrezione*, è denudata con forte pienezza ne *La potenza delle tenebre* e ne *I frutti dell'istruzione*. Ed è questo il tema che permette a Tolstoj di scrivere finalmente un'opera compiuta e realizzata di teatro: tutti i tentativi precedenti erano stati, in fondo, privi di risultati validi. Il suo sforzo di creare una grande opera drammatica, una grande commedia, anche di argomento storico, non era stato realizzato.

Tolstoj scrisse *La potenza delle tenebre* nel 1886. I vecchi rapporti patriarcali stanno rovinando, i nuovi rapporti si stanno formando. Questo periodo di passaggio crea conflitti e situazioni drammatiche, e Tolstoj ha saputo individuarli in maniera precisa e profonda. Tolstoj dimostra anche di conoscere la psicologia popolare, di conoscerla fino in fondo; e dimostra anche di non voler idealizzare o falsificare il costume popolare, ma di rappresentarlo realisticamente, in tutti i suoi aspetti, anche quelli oscuri e pesanti. L'argomento, o per lo meno il nucleo della trama del dramma è, come al solito, o per lo meno come spesso accade per Tolstoj, preso dalla cronaca.

N.V. Davydov, procuratore del tribunale di Tùla informò Tolstoj di una causa, dibattuta appunto in quel tribunale, del contadino Efrem Koloskov, che Tolstoj conobbe anche personalmente. Koloskov, dopo aver sposato Marfa Ionova, una vedova cinquantenne, ne sedusse la figlia sedicenne Elena, che la vedova aveva avuto dal suo primo matrimonio. Volendo salvare la ragazza dal disonore, Koloskov decise di sopprimere il neonato. In cantina colpì il bambino con un legno, poi seppellì il cadaverino nel cortile. Marfa avrebbe voluto denunciare la cosa alla polizia, ma il marito con minacce la costrinse a tacere. Dopo due mesi Elena si sposò. Degli ospiti si riunirono nella casa di Koloskov. Efrem non trovò la forza di benedire Elena, e, sulla strada, davanti a tutta la gente che si era radunata, confessò il suo delitto. In preda a una grande esaltazione egli tentò anche di uccidere la propria figlia sedicenne Eufimija, per pietà, come dichiarò, temendo che rimanesse sola. Eufimija, colpita e stordita da un colpo di palo, cadde e Koloskov gridò: «e ora prendetemi».

Dalla presentazione a:
Lev Tolstòj, Tutto il teatro.
Scritti autobiografici.
Mursia, Milano 1984.

Lo stesso Tolstoj dichiarò di essersi servito del materiale dell'affare Koloskov. Di ciò parla in una intervista al redattore del giornale *Novosti*, al quale disse che la trama de *La potenza delle tenebre* «è stata presa quasi interamente da un autentico fatto criminoso, discusso al tribunale di Túla». Questo fatto tuttavia avvenne sei anni prima che Tolstoj scrivesse il dramma. Solo nell'86, difatti, per rispondere all'invito del direttore del teatro popolare di Mosca, Tolstoj si dedicò all'elaborazione artistica del fatto. Questo carattere di dramma scritto per il teatro popolare, ne definisce anche la lingua e gli intenti. Esso può essere paragonato ai racconti popolari, nei quali Tolstoj si sforzava di rappresentare la vita dei contadini com'era e nella loro lingua. Nel dramma si intrecciano due temi fondamentali, uno sociale e uno etico. Nel titolo stesso, *La potenza delle tenebre*, c'è il riferimento ad una doppia tenebra, la tenebra antica delle campagne, e quella nuova delle città che fa degenerare ancor più la vita delle campagne, contaminando i contadini con l'ossessione del "capitale", col delirio del denaro che, secondo Tolstoj, è il nuovo fatto subentrato nel costume della vita agricola russa. Matrjona, Anissia, Pjotr, Nikita, Akulina, tutti sono come tormentati e ossessionati dal denaro e dal potere che il denaro esercita sull'uomo. Il potere del denaro è dunque, anche qui, una potenza delle tenebre. È interessante notare che questo potere corruttore si esercita in forme non clamorose, e che i personaggi non sono veri e propri mascalzoni, ma gente comune, che cerca in ogni modo di sistemare le proprie faccende, di vivere un po' meglio. Nel bestiale scatenarsi dei loro istinti questi contadini rivelano anche la soffocata umanità che c'è in loro. Ciascuno di questi personaggi si preoccupa anche degli altri; Matrjona (l'istigatrice di ogni delitto) compie il male, in fondo, solo perchè pensa al benessere del figlio Nikita, perché vuole assicurargli una vita senza preoccupazioni e senza guai. Il dramma non è impostato quindi sulla cattiveria personale dei personaggi, pur mostrata nella sua nuda crudezza; ma l'autore cerca di dimostrare che l'atteggiamento dei protagonisti è in diretta dipendenza dalle leggi generali che governano la struttura della società dell'epoca. Questi contadini conducono una vita bestiale perché è la stessa struttura che li sovrasta che è bestiale. Ed è questa struttura che distrugge i pochi "portatori di luce", come Marina e Anjutka.

Il problema, la tesi, che Tolstoj si propone in questo dramma è esposta attraverso le semplici parole di Anjutka, la quale chiede al contadino ex soldato Mitric: «ma come dobbiamo vivere?», domanda alla quale Mitric, che pure ne ha viste di cose, e che ha una sua saggezza, non è capace di rispondere: «che vuoi farci, si deve vivere così. Volta la testa e dormi». Ma la risposta di Tolstoj è questa: solo la luce cristiana, solo la verità cristiana, può vincere questo male profondo che penetra in tutti gli esseri. Ed è Akim, nel dramma, che proclama e rappresenta questa verità, è Akim (un secondo Platon Karatajev, come è stato detto), il padre di Nikita, che la rivela. Su Nikita quasi in un dualismo simbolistico, si concentrano due contrapposte influenze. Da una parte, la madre Matrjona, la quale pensa soltanto, come si è visto, alla felicità materiale, esterna, immediata, a qualunque costo, e che rappresenta, in un certo senso, la bramosia e la potenza del denaro; dall'altra il padre Akim, il quale rappresenta la tendenza contrapposta, il cristiano disprezzo per il denaro e per l'egoismo. Akim è

Il grande regista francese André Antoine (1858-1943), fondatore del "Théâtre Libre", fu il primo a mettere in scena La potenza delle tenebre *quando il dramma era vietato in Russia dalla censura. Lo spettacolo andò in scena a Parigi con enorme successo il 12 febbraio 1888. Émile Zola lo salutò come un modello di teatro naturalistico.*
«La rappresentazione della Potenza delle tenebre *è stata trionfale: il dramma di Tolstòj è parso a tutti un capolavoro. Abbiamo una critica veramente magnifica, quale non sarebbe stato possibile immaginare. Il rumore destato è tale che mi si chiede di darne una pubblica rappresentazione. Quest'incasso, del resto, sarà provvidenziale ...» (Antoine,* I miei ricordi del Théâtre Libre, *1921).*

Mévisto, primo interprete di Nikita al Théâtre Libre di Antoine (1888).

Il celebre regista russo Konstatin S. Stanislavskij realizzò uno storico allestimento de La potenza delle tenebre *al Teatro d'Arte di Mosca nel 1902.*
«... Non potevo rassegnarmi agli stereotipati modelli teatrali di contadini. Volevo creare un autentico contadino, e, naturalmente, non soltanto per l'abito, ma principalmente per il carattere. Invece il risultato fu tutt'altro. Noi attori non riuscimmo a dare l'essenza spirituale del dramma ... Mancavano le tenebre dello spirito, e perciò quelle esteriori, naturalistiche, si dimostrarono inutili ... L'etnografia schiacciò l'attore e anche il dramma.»
(K. Stanislavskij, La mia vita nell'arte. *Torino, Einaudi 1963).*

anche il rappresentante della teoria della "non resistenza al male". Non trova altra soluzione al di fuori della "confessione pubblica di Nikita". Il dramma è così rappresentato con un interiore schema di antico dramma morale e religioso, della lotta fra il male e il bene. In un primo momento, in questa lotta di Nikita tra il bene e il male, vince l'influenza della madre che lo convince a rifiutare il matrimonio con Marina, che lo induce a continuare la relazione con Anissia e quindi, morto il marito di Anissia avvelenato da questa, a diventare lui il padrone. Nell'anima di Nikita c'è un elemento buono e di ciò si rende conto anche la madre, la quale, quando cerca di convincere Anissia ad avvelenare il marito le consiglia anche di non dir nulla a Nikita, il quale «è troppo compassionevole». È meravigliosamente rappresentata la forza del rimorso in Nikita che, dopo aver toccato nel quarto atto il massimo del male, quando uccide il proprio figlio nel quinto atto, incapace di sopportare il peso del delitto, si confessa pubblicamente.

Un elemento importante di questo dramma è costituito dalla lingua: come osserva il Lomunov, lo scrittore dovette fare un enorme lavoro perché cercò, con la maggior chiarezza possibile, di rendere le più tipiche caratteristiche della lingua contadina; ma non era soltanto questo rapporto stilistico che interessava l'autore. Tolstoj difatti, volendo introdurre nel dramma nuovi personaggi, cerca anche di precisare, di sottolineare i loro reciproci rapporti. Questo lungo lavoro lo si vede attraverso la lettura delle molti varianti (per esempio il primo atto venne fatto quattro volte, il secondo cinque volte e gli altri non meno di tre volte). Inoltre, egli modificò tre volte le bozze di stampa. Escluse le varianti del quarto atto, si può quindi pensare che *La potenza delle tenebre* abbia non meno di sette redazioni. Molti personaggi che non compaiono nella prima redazione, compaiono invece in altre, come (dalla terza redazione) Mitric (l'ex soldato che viene assunto dall'arricchito Nikita), e ciò è testimonianza del complesso lavoro dello scrittore per chiarire, anche attraverso l'indiretto richiamo di personaggi secondari, le ragioni del comportamento dei protagonisti.

L'opera è scritta in chiave profondamente realistica. Degna di nota è pure la grande maestria con cui l'autore è capace di collegare le varie scene e i vari atti fra di loro, l'insolita concentrazione del dialogo e dei passaggi delle scene. Tra i dialoghi più significativi e pregnanti, occorre ricordare la conversazione così famosa, tra Akim e Mitric nel terzo atto, conversazione che qualche critico ha ritenuto inutile ma a torto. Akim chiede a Mitric che cosa faccia Nikita, e Akim risponde che Nikita fa su i soldi. E Akim, ripetendo continuamente la sua solita esclamazione «tajè», non può che opporre la sua semplice indignazione al giuoco delle banche del capitale e del prestito a interesse che Mitric gli viene spiegando. Ed ecco come il denaro raccolto a prezzo del delitto, si moltiplichi per forza diabolica e il baule di Nikita si riempia di *roba.*

In conclusione, possiamo ricordare il giudizio dato da Ettore Lo Gatto, secondo il quale *La potenza delle tenebre* «è un esempio luminoso delle possibilità insite nel teatro cosiddetto ideologico, o tendenzioso, quando a realizzare l'ideologia o la tendenza ponga mano un grande artista».

Un rito tragico

George Steiner

Dato il profondo scetticismo di Tolstoj sul valore del teatro e la chiara affinità tra i suoi romanzi e l'epica, come dobbiamo considerare la sua drammaturgia? Ciò che rende questo problema ancor più sconcertante è il fatto che il caso di Tolstoj è quasi unico. Oltre a Goethe e a Victor Hugo, è praticamente impossibile trovare altri esempi di scrittori che abbiano prodotto dei capolavori sia nella narrativa che nel teatro. E nessuno di questi due casi è davvero paragonabile a quello di Tolstoj.

Il primo punto da sottolineare, infatti, è che Tolstoj avrebbe un posto nella storia della letteratura anche se avesse scritto soltanto i suoi drammi. Essi non sono una ramificazione eccentrica delle sue opere principali, come, per esempio, i drammi di Balzac e di Flaubert o gli *Esuli* di Joyce. Molti dei testi teatrali di Tolstoj sono opere letterarie di prim'ordine. Questo fatto è stato oscurato sia dalla grandezza dei suoi romanzi, sia dall'affinità di opere come *La potenza delle tenebre* o *Il cadavere vivente* al movimento naturalistico complessivamente inteso. Quando consideriamo il tipo di drammi scritti da Tolstoj, tendiamo a pensare soprattutto a Hauptmann, Ibsen, Galsworthy, Gor'kij e Shaw. Da questo punto di vista il significato delle opere teatrali di Tolstoj sembra risiedere principalmente nel soggetto, nella trattazione dei "bassifondi" e nella veemente protesta sociale. Ma in effetti la loro importanza va molto al di là delle polemiche del naturalismo; i drammi di Tolstoj sono autenticamente sperimentali, come quelli dell'ultimo Ibsen.

Come scrisse Shaw nel 1921, Tolstoj «è un tragi-commediografo, in attesa dell'invenzione di un termine migliore». Ci sono stati pochi studi soddisfacenti della produzione drammaturgica di Tolstoj. Il più esauriente è forse opera del critico sovietico K.N. Lomunov. Io posso solo accennare a qualche punto fondamentale. L'interesse per il dramma accompagna Tolstoj per la maggior parte della sua vita creativa; egli scrisse due commedie nel 1863, subito dopo il matrimonio, e troviamo progetti teatrali tra le sue opere postume. Insieme a Goethe, Puskin, Gogol' e Molière, Shakespeare fu uno dei maestri che Tolstoj studiò in modo più attento. Come scrisse a Fet, nel febbraio del 1870: «Voglio moltissimo parlare di Shakespeare e Goethe, e del dramma in generale. Per tutto l'inverno mi sono occupato solo di teatro...».

Tolstoj scrisse *La potenza delle tenebre* a quasi sessant'anni, quando dentro di lui il conflitto tra arte e moralità era già assai violento. Di tutte le sue opere teatrali, è questa, probabilmente, la più conosciuta. Zola, che collaborò al suo primo allestimento a Parigi nel 1888, vi scorse il trionfo del nuovo dramma, la prova che il "realismo sociale" poteva raggiungere gli effetti della grande tragedia. Ed è abbastanza curioso che l'opera abbia impressionato una sensibilità romantica come quella di Arthur Symons proprio in quanto dramma tragico. *La potenza delle tenebre* è un'opera enorme in cui Tolstoj, come Nietzsche, "filosofeggia con il martello". Il dramma esemplifica bene la massiccia concretezza di Tolstoj, la sua capacità di sopraffare attraverso un insieme di osservazioni esatte. Il vero tema dell'opera sono i contadini russi: «Ce ne sono molti milioni come te in Russia, e tutti, ciechi come talpe, non sanno niente!». E da questa ignoranza nasce la bestialità. I cinque atti avanzano con la spoglia energia di una requisitoria. L'arte sta tutta nell'unità di tono, e non conosco nessun

Da: George Steiner,
Tolstoj e Dostoevskj.
Traduzione di Cristina Moroni
Garzanti, Milano 1995.

altro dramma della letteratura occidentale che ricrei in modo così autorevole la vita rurale. Per Tolstoj fu una amara delusione il fatto che i contadini a cui lesse *La potenza delle tenebre* non si riconobbero nella sua rappresentazione. D'altronde, come ha notato la critica marxista, se lo avessero fatto la rivoluzione sarebbe stata molto più vicina.

Il climax supera il realismo e raggiunge il tono di un rito tragico. La scena grottesca e insieme lirica tra Nikita e Mitric (tanto ammirata da Shaw) ci prepara al momento dell'espiazione. Come Raskolnikov in *Delitto e castigo*, Nikita si inchina fino a terra, confessa i suoi delitti e chiede perdono «nel nome di Cristo» agli attoniti presenti. Soltanto suo padre, Akim, comprende pienamente l'intento del suo gesto: «Qui si sta compiendo l'opera di Dio...». E, con un'intuizione tipicamente tolstoiana, ordina all'ufficiale di polizia di attendere finché la vera legge abbia impresso il suo marchio nell'anima del figlio.

La potenza delle tenebre *di Lev Tolstòj al Teatro d'Arte di Mosca.*

Il percorso verso lo spettacolo

Elena De Angeli

Intervista a Mauro Avogadro direttore della Scuola di Teatro del Tst e regista dello spettacolo

Con l'allestimento della *Potenza delle tenebre*, che risale al 1886 ed è considerato il miglior lavoro drammatico di Tolstoj, gli allievi che hanno concluso il corso triennale presso la Scuola di Teatro del TST traducono finalmente in esperienza di palcoscenico il frutto dei loro studi. Ma qual è stato il percorso che li ha condotti a questo esito, che cosa hanno imparato, e come? Lo abbiamo chiesto al loro maestro e regista, Mauro Avogadro. «Abbiamo preso le mosse, - ci ha risposto, - dall'idea di accostarci alla parola e alla recitazione partendo dall'apparentemente irrecitabile, ossia dal monologo interiore, dal flusso di coscienza. Attraverso esercizi condotti su testi di Bernhardt e Schnitzler, nonché sulle preziose *Memorie di un malato di nervi* di Schreber, abbiamo studiato i meccanismi attraverso i quali il pensiero si elabora e si rapporta alla situazione, ne è condizionato, e diviene in tal senso "recitabile". A fronte di una concezione del teatro, e del teatro "naturalistico" in particolare - non a caso abbiamo poi scelto *La potenza delle tenebre*, unico dramma russo che rientri pienamente in questa categoria -, che confonde il "parlato" con il "chiacchierato", e che all'attore chiede "convinzione", una improbabile fede nella finitezza e nella perfezione del testo, ci siamo proposti di fornire agli allievi gli strumenti necessari a restituire personaggi vivi, mettendoli in condizione di comprendere come il pensiero si esprima *naturalmente* anche e soprattutto attraverso l'incertezza, la contraddizione, il lapsus. Il passo successivo è consistito nell'affrontare il dialogo, la drammaturgia: e lo abbiamo fatto lavorando sui *Capricci di Marianna* di Alfred de Musset, dove appunto i ragazzi hanno cominciato a confrontarsi con personaggi veri e propri, relativamente semplici ma non privi di spessore. Potrei esemplificare accostando questo percorso all'impostazione che ho dato lo scorso anno alla *Didone abbandonata* di Metastasio: nel primo atto, dominio del verso, concretezza di recitazione che avvicina al moderno; nel secondo, personaggi posseduti dalla spinta lirica e canora dei versi; nel terzo, esplicitarsi in tutta la sua evidenza della vocazione metastasiana al canto, e quindi al libretto. Su questa stessa logica si è innestata la scelta conclusiva del testo di Tolstoj, una tragicommedia ambientata in un mondo contadino contaminato dal fascino della città e della ricchezza, ma capace, come tutta la grande drammaturgia, di proporre personaggi inseriti, sì, in uno specifico momento e contesto storico, ma universali nella gamma delle situazioni e dei sentimenti che sono chiamati a esprimere».

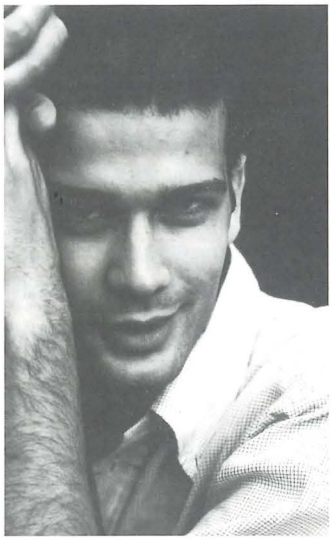
Si impone a questo punto un accenno alla trama, attinta da un processo giudiziario celebrato a Tula nel 1880-81. Siamo in un villaggio, dove un giovane servo, Nikita, ha una tresca con Anis'ja, la moglie del suo ricco padrone Pëtr. Quest'ultima si lascia convincere dalla madre dell'amante ad avvelenare il marito malato e a impadronirsi del suo denaro. Potrà così convolare a nozze con Nikita, per scoprire però ben presto che questi ha intrecciato una relazione con la figlia di primo letto di Pëtr, Akulina. La situazione precipita: Akulina è incinta, e il debole Nikita, sempre ubriaco, accetta, succube della moglie e della madre, di uccidere il bambino e seppellirlo in cantina. Ma il rimorso non gli dà pace, ed egli finisce, dopo un fallito tentativo di suicidio, per rivelare tutto, trascinando le due donne nella propria rovina. Unico a rallegrarsi, tra l'orrore generale, è il padre dell'assassino, che vede in questa confessione il riscatto morale del figlio.

Un dramma cupo, dunque, fatto di passioni violente tratteggiate con sobrio rigore. Quali le caratteristiche dell'allestimento? Ancora Mauro Avogadro: «Vorrei premettere che l'ambiente settecentesco di Villa Bria sarà un puro contenitore: la rappresentazione si avvale di elementi scenici funzionali all'azione, e il testo sarà recitato secondo quella concezione "naturalistica" che ho enunciato in precedenza. Siamo di fronte, non dimentichiamolo, a personaggi che si trovano in una condizione patologica estrema, e quindi agiscono secondo "natura". Tutti gli allievi hanno studiato e reciteranno due ruoli, nell'ambito di una vera e propria doppia distribuzione: così, ragazze e ragazzi si alterneranno, nelle varie serate, ciascuno nelle vesti di due personaggi diversi, e avranno modo davvero, poiché di "saggio" si tratta, di saggiare e palesare in modo più approfondito non solo la tecnica che hanno acquisito, ma la propria personalità. Vorrei aggiungere, comunque, che lo spettacolo non ha certo le misure né i limiti di una mera esercitazione: il mio scopo è stato quello di costruire una messinscena di struttura solida, che adempia al compito precipuo, e tanto spesso disatteso, del teatro moderno, ossia che consenta allo spettatore, a seconda delle sue esigenze, sia di cogliere la profondità del testo in tutte le sue pieghe più riposte, sia, se lo preferisce, di abbandonarsi al primo e più immediato e godibile livello del racconto».

Mauro Avogadro (Foto Marcello Norberth)

Alessandro Adriano

Alessia Bellotto



Antonio Bertusi

Francesca Bracchino

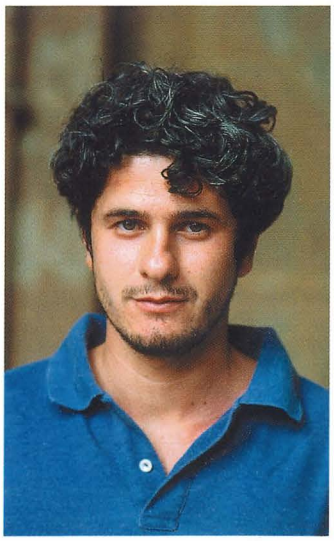
La compagnia

Foto di Marcello Norberth

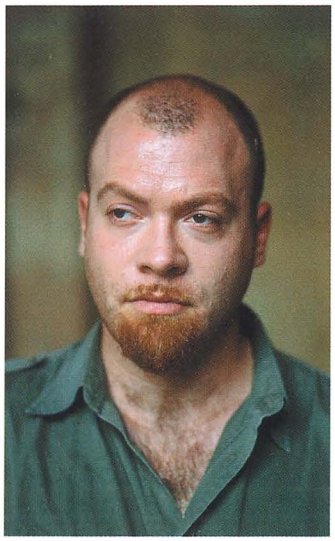
Gualtiero Burzi

Daniela Fazzolari

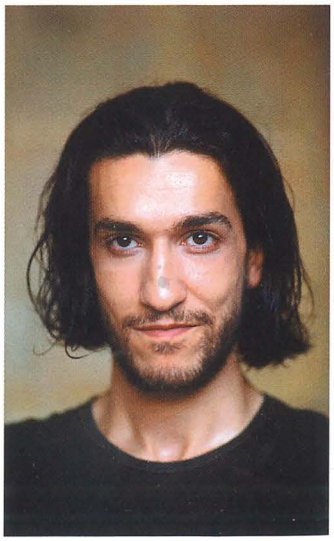
Alessia Giangiuliani



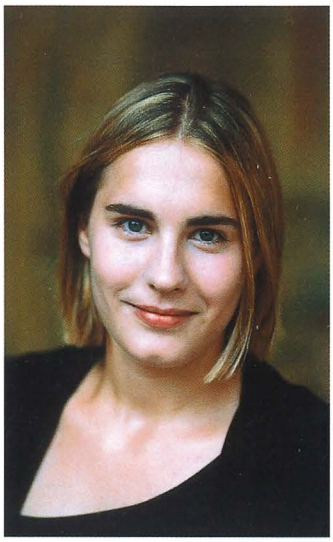
Luca Levi



Giuseppe Loconsole

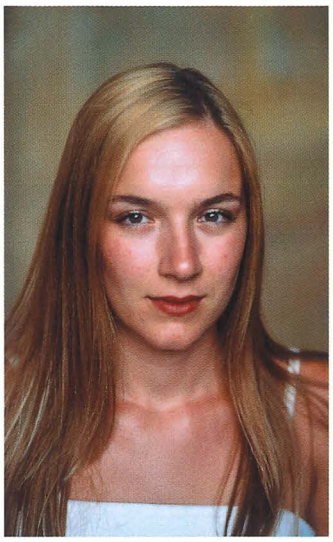


Sax Nicosia

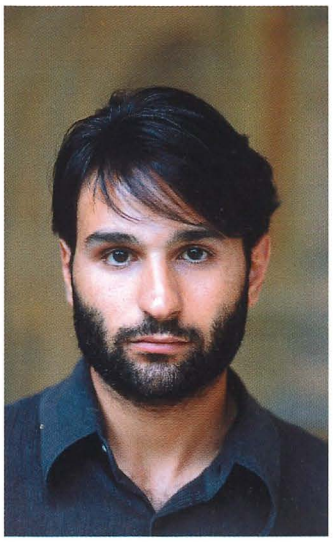


Francesca Picozza

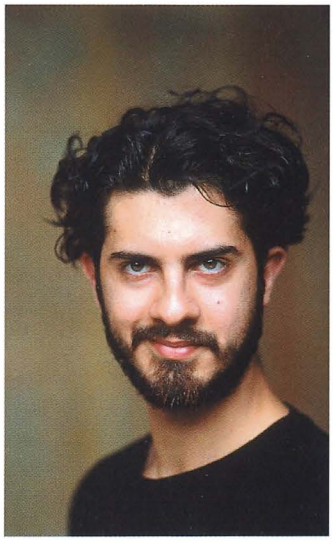
Cecilia Eleonora Pippo



Giorgia Porchetti



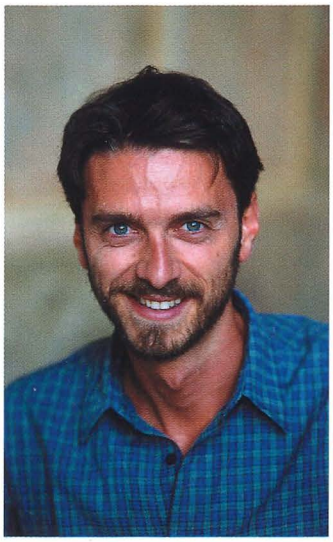
Carmelo Rifici



Alessio Romano

Olga Rossi

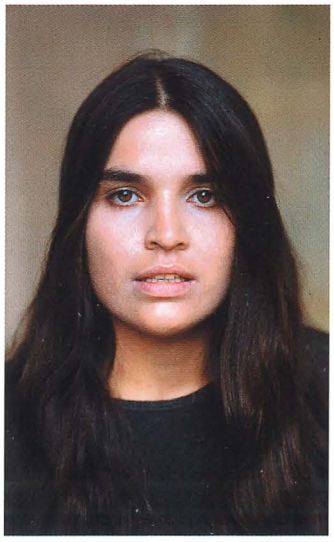
Chiara Scorrano



Filippo Tenaglia

Fabio Troiano

Giulia Troiano



Carlotta Viscovo

Alessandro Zentil

Lo spettacolo

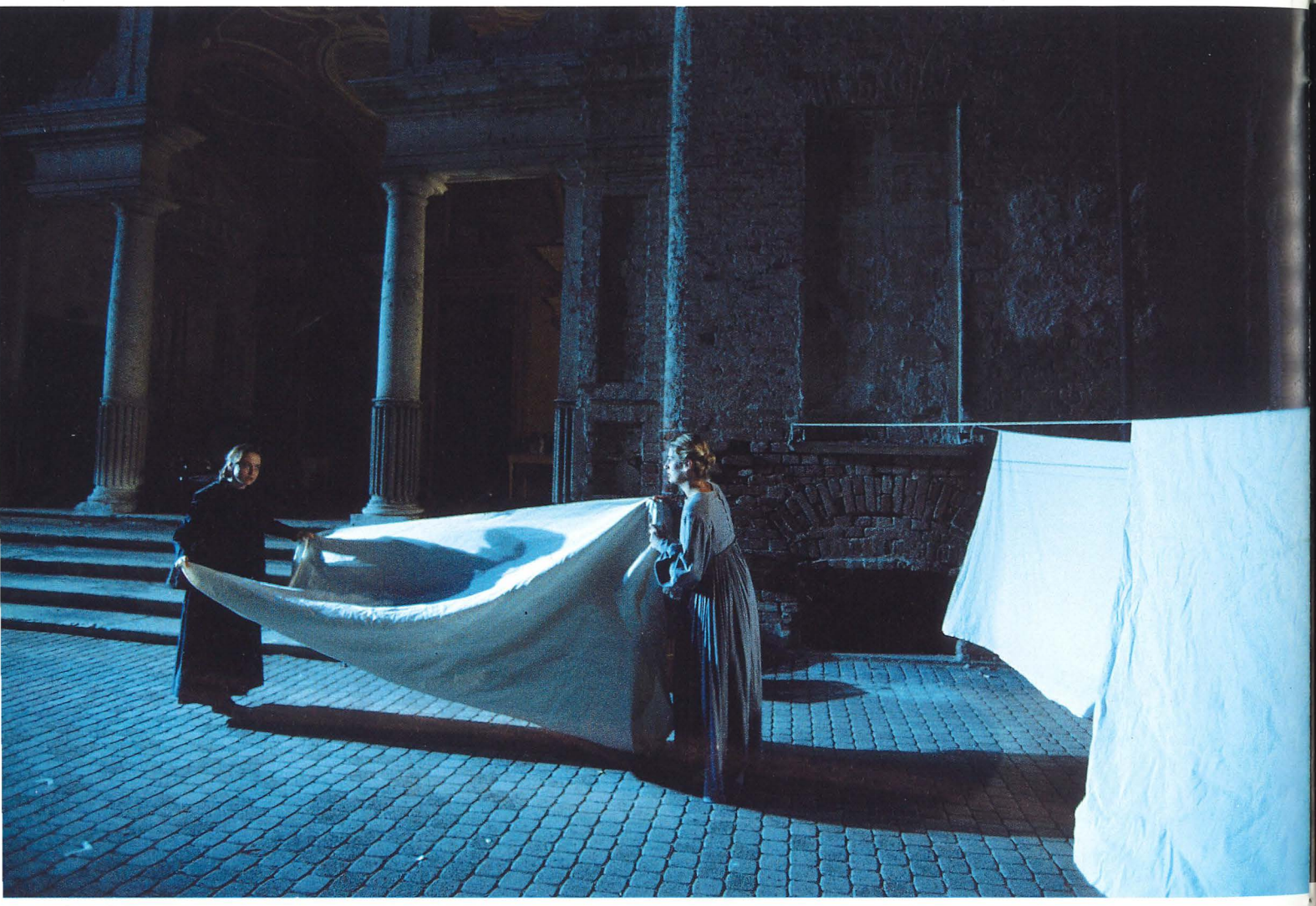
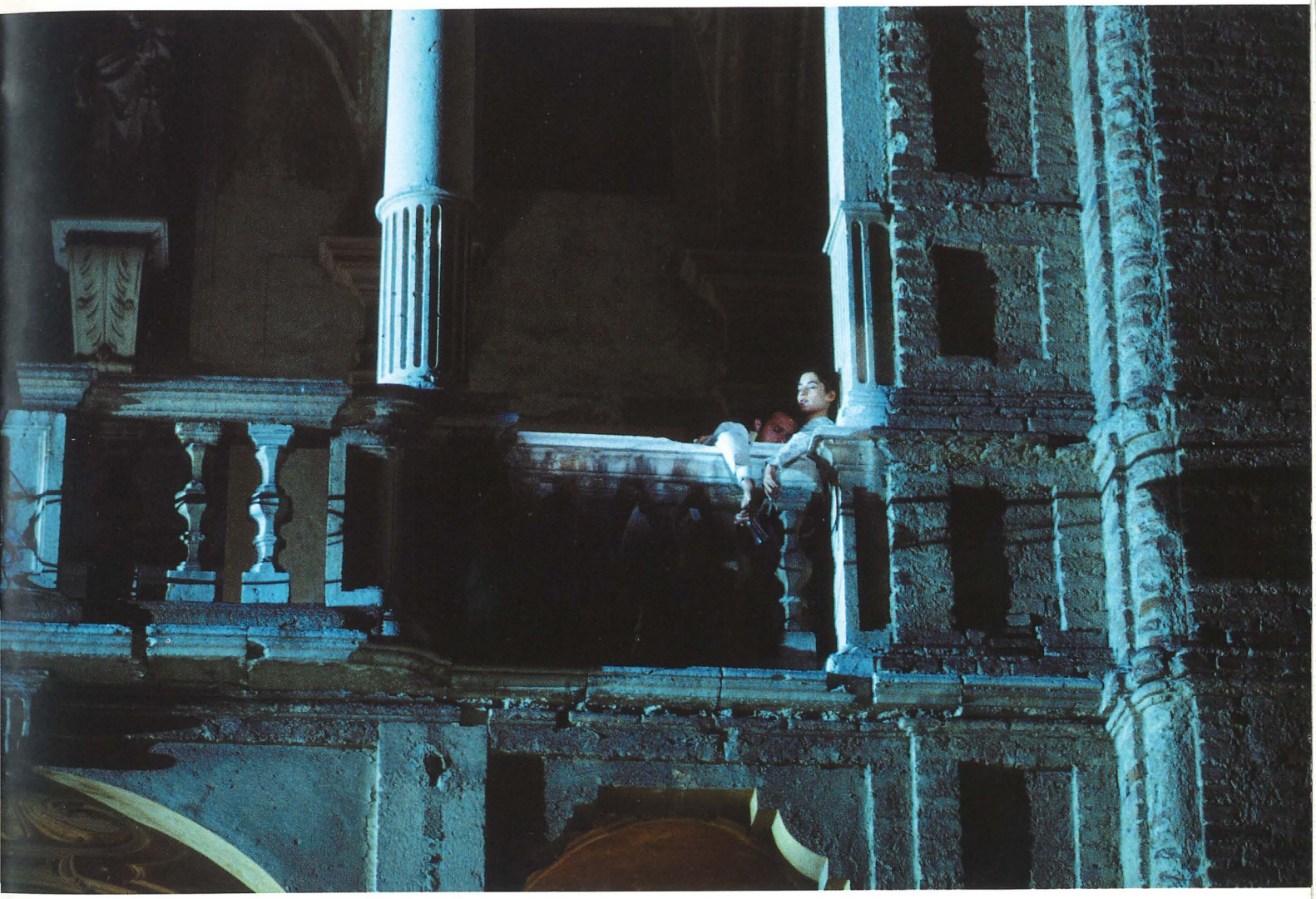



Foto di Marcello Norberth