

storico vivo, con una volontà fortemente e precisamente orientata, vale a dire uno storico che non può non amare la patria e il suo passato, perché quotidianamente, nelle manifestazioni del proprio lavoro, ama il suo vivo futuro. Ed è solo un futurismo simile, un futurismo con l'albero genealogico, quello che posso concepire. Non posso dirLe tutto ciò che mi hanno dato *Il revisore* e *Che disgrazia l'ingegno!* È facile ricordare cosa fosse l'essenziale nel *Cocu magnifique*. In quel caso si poteva dire: mi hanno colpito due cose perché quella messa in scena era un fatto di principio, e ciò che colpiva erano proprio i principi che in ogni caso si possono chiamare per nome ed enumerare. I pregi dei Suoi due ultimi organismi sono innumerevoli proprio perché si tratta di organismi.

Se fossi finito dietro le quinte durante *Il revisore* non mi sarei confuso incontrando Zinaida Nikolaevna⁵⁹. E non tanto perché nel *Revisore* lei era fantastica, mentre il ruolo di Sofija in assoluto (anche nel testo di Griboedov) è più ingrato, ma piuttosto a causa delle assurdità incredibili che in giro si dicevano di lei. Quella circostanza mi imbarazzava tremendamente, e sentivo che qualsiasi cosa avessi detto, lei avrebbe cominciato ad ascoltarmi di riflesso, e tutto ciò che io avessi potuto dire, anche di buono, l'effetto che avrebbe prodotto, sarebbe stato comunque condizionato da quell'offesa. Ma queste sono solo vuote illazioni, che per me non esistono. Mi inchino a voi due e scrivo a voi due insieme e La invidio per poter lavorare con la persona che ama.

Suo B. Pasternak

[In V. Mejerchol'd, *Perepiska*, Moscou, Iskusstvo, 1976]

⁵⁹ Zinaida Nikolaevna Raich, moglie di Mejerchol'd, in *Che disgrazia l'ingegno!* recitava la parte di Sofija.

LA MESSINSCENA DEL SAGGIO DI EJZENŠTEJN AL TEATRO DEL PROLETKUL'T

Di Sergej Michajlovič Ejzenštejn meglio di chiunque altro ha parlato lui stesso: con le regie teatrali, i film, gli articoli, le conferenze e i disegni. È stato scritto molto su di lui anche da altri: amici e non. È stato studiato talmente bene che non sembra vi sia nulla di nuovo da aggiungere.

La sua fervente attività, continuamente all'insegna del rinnovamento, lo condusse ai vertici della genialità. Ma, stranamente, la sua forza d'innovazione viene per lo più ravvisata nella realizzazione della *Corazzata Potëmkin*. Di questo film si enumerano «il montaggio ritmico, l'equilibrio della composizione, la forza drammatica e l'incisività delle scene di massa, la chiarezza e la precisione dei dettagli». Si è però trascurato di dire che questi elementi creativi furono da lui trovati molto prima del famoso film, al teatro del Proletkul't.

Se i primi anni Venti furono burrascosi per l'arte in generale, lo furono ancor più per il teatro.

Oltre ai teatri sopravvissuti alla Rivoluzione (Bol'soj, Malyj, MCHAT, Korsa ed altri) ne nascevano di nuovi: quelli cosiddetti «di sinistra». I direttori dei maggiori teatri di sinistra furono registi di talento come Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov, Foregger, Ferdinandov, Bykov e molti altri.

Uno di questi teatri «di sinistra» fu quello del Proletkul't, diretto da Sergej Michajlovič Ejzenštejn.

Ognuno di questi teatri riteneva di essere il solo in grado di esprimere in maniera autentica la vita della società contemporanea. Per tale ragione non c'è da sorprendersi che dopo ogni prima seguissero necessariamente accese e violente discussioni.

Voglio raccontare del lavoro di Ejzenštejn meno noto da noi, il periodo di preparazione della sua prima regia teatrale pienamente autonoma: *Anche il più saggio ci casca* o *Il Saggio*, come lo chiamò brevemente Ejzenštejn e con lui noi dello spettacolo ed

infine la stampa. In questo spettacolo erano già contenuti a mio parere molti elementi della *Corazzata Potëmkin*.

Sergej Michajlovič fu nominato regista del Proletkul't. Persino noi del teatro ignoravamo ancora a quale *pièce* avremmo lavorato. Dedicò alcuni giorni a colloqui con gli attori durante i quali illustrò la sua concezione dello spettacolo moderno e il suo credo registico.

Durante quei colloqui, partiva dal presupposto che la Rivoluzione avesse segnato una nuova tappa nello sviluppo dell'arte teatrale destinata a far uscire il teatro dell'epoca dal vicolo cieco di una grave crisi ideale e creativa.

Ejzenštejn vedeva l'anomalia fondamentale nell'eccessiva professionalizzazione di diversi generi teatrali ormai superati.

Se in passato (nel Medioevo) il dialogo, la danza, il canto, l'acrobatica, l'energia, le belve esotiche e in genere tutto l'apparato extraquotidiano, formavano ancora un unico insieme teatrale («il teatro dei ciarlatani», «la Commedia dell'Arte»), ad un certo punto, il teatro si scisse. «Vennero clonati» il dramma, il balletto, l'opera (arte «nobile»), il circo, la farsa, il *balagan*, il serraglio (arte «volgare»). Nella sua prima regia Ejzenštejn intendeva sintetizzare gli elementi dell'arte «nobile» con la «volgare»; voleva mettere in campo le peculiarità di tutte le forme di spettacolo esistenti per esercitare un'azione efficace sul pubblico contemporaneo.

Durante quei colloqui con gli attori S.M. Ejzenštejn formulò anche una nuova concezione del ruolo del regista nello spettacolo. Partiva dall'esigenza di far attraversare allo spettatore una serie di stati psicologici (il cosiddetto «Tritacarne»); voleva anzitutto «scuotere» la psiche dello spettatore per ottenere il risultato desiderato. Di solito durante le prove i registi guardano il palcoscenico e osservano gli attori, Ejzenštejn, invece, voleva stare seduto di spalle alla scena, con il viso rivolto verso il pubblico immaginario e, partendo dalla drammaturgia dello spettacolo, osservare l'uditorio, mirando a dargli al momento opportuno una dose di lacrime o uno scoppio di risa, e costringendolo a tratti a sobbalzare sulle poltrone dalla paura. Così sorse la sua famosa teoria sul montaggio delle attrazioni che, per la prima volta, fu esposta con particolare chiarezza nel *Saggio* a livello «della *messinscena*, della regia, dell'allestimento dell'arena, così come nella scelta dei costumi e dell'attrezzatura» (dalla locandina dello spettacolo).

Quei colloqui illustrarono anche il ruolo ed il significato dell'attore nel teatro.

Fino a quel momento il teatro del Proletkul't si trovava sotto

l'influenza del Teatro d'Arte, ne era regista un attore del Primo Studio, V.S. Smyšljaev e, sotto l'esperta direzione del pedagogo V.M. Tatarinov, vi si studiava molto seriamente il «sistema Stanislavskij». E, d'un tratto, una brusca virata a sinistra... Alla «nobile» arte fu indispensabile congiungere la «volgare» ed imparare urgentemente acrobatica, equilibrismo, voli aerei, *jonglerie*, *entrées* clownesche.

Si interruppe il *training* secondo il «sistema», fu abolita la plastica che Ejzenštejn definiva «plastituzione» poiché, come allora riteneva, questa non rinforzava la muscolatura dell'attore ma, al contrario, l'indeboliva, finendo per essere solo di danno. Si abolì la plastica e si introdusse una materia a noi sconosciuta: la biomeccanica dell'attore. Ejzenštejn dedicava molte ore alla definizione teorica di questa materia, ricorrendo ad esempi tratti dalla pratica del lavoro di Mejerchol'd, dal *Paradosso sull'attore* di Diderot, dall'*Arte dell'attore* di Coquelin e infine dal Kabuki. Raccontò in modo dettagliato quel famoso episodio accaduto al Teatro d'Arte durante le prove, quando all'attore Mejerchol'd non riusciva un certo passaggio.

Fuori di sé per l'insuccesso di Mejerchol'd, Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko accorse al tavolo dietro al quale sedeva Vsevolod Emil'evič, scaraventò violentemente a terra una scatola di fiammiferi e, raccogliendola, mostrò in che modo occorreva eseguire quel maledetto passaggio. Mejerchol'd ripeté pedissequamente il gesto e il risultato fu brillante. Tutti gli attori lo applaudirono, lo applaudì lo stesso Vladimir Ivanovič, mentre Mejerchol'd, in quel preciso momento, decise irrefutabilmente di uscire dal Teatro d'Arte poiché aveva capito che il metodo usato nel Teatro d'Arte per far sì che l'attore esercitasse un'azione efficace sul pubblico (entrata dell'attore nell'immagine del personaggio e passaggio dall'immagine alla giusta parola e al giusto movimento) non era un metodo né unico né universale dell'arte teatrale. Da qui appunto i diversi modi di concepire la formazione dell'attore da cui sorsero il «sistema Stanislavskij» da un lato e la biomeccanica di Mejerchol'd dall'altro.

Le esercitazioni pratiche di biomeccanica erano tenute da un grande conoscitore della materia qual era V.I. Inkizinov (in seguito protagonista del film *L'erede di Čenghiz-Khan* di Pudovkin). Della biomeccanica ci convinceva la precisione con cui l'attore effettuava ognuno dei movimenti, la possibilità di analizzarlo, la razionalità e l'economia nell'ottenere l'effetto desiderato; ci attraeva il lavoro razionale con il partner.

Ci demmo anima e corpo a quei «punti d'appoggio», «punti

di partenza», «punti d'opposizione»¹. Eravamo letteralmente ammalati dalla relativa semplicità, resa finalmente percettibile all'esecutore, della meccanica con cui il movimento si trasmette dal piede d'appoggio all'estremità delle dita della mano. Ricordo diversi esercizi nei quali erano affinate e sviluppate con estrema chiarezza posizioni come: «lo schiaffo», «la coltellata», «tenere in braccio il partner», «corsa a quattro zampe con il partner sulla schiena», «la caduta». Se prima ci capitava di cadere con timore per il rischio di farci male, cadevamo cioè «come capitava», ora invece, lo facevamo con estro, con piacere, senza danni, «secondo una legge».

Sotto la guida di P.K. Rudenko, uno dei migliori artisti circensi del tempo, istruttore dei piloti della flotta aerea «Aquila delle Montagne», noi attori attrezzavamo nel maneggio Morozov un'arena circense, costruivamo trapezi, tendevamo corde da funambolo, sistemavamo la rete di protezione e con trasporto, per piacere e non per dovere come si suol dire, iniziavamo la lezione. Una nuova terminologia prese piede: invece di «fedè», «ingenuità» e «fantasia», riecheggiavano termini come «correggia», «pertica», «temerarietà», «salto mortale»...

Alla fine dei colloqui Ejzenštejn finalmente comunicò che, rispondendo coi fatti all'appello del commissario del popolo A.V. Lunačarskij: «indietro verso Ostrovskij!» (slogan che parodiava in «nel didietro di Ostrovskij!»), aveva scelto di mettere in scena

¹ In russo *otkaz*, «gesto breve, opposto alla direzione del movimento in preparazione, insieme fine del movimento precedente e inizio di quello successivo, sorta di cesura che segna l'innesto del nuovo movimento sul vecchio» (Fausto Malcovati, *Introduzione a V. Mejerchol'd, L'attore biomeccanico*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 8). Nella sua forma più semplice il «rifiuto» (*otkaz*) consiste nel fatto che quando ci si deve spostare da un punto all'altro si tende ad indietreggiare preventivamente fino ad un certo altro punto situato dietro alle nostre spalle per poi spezzare il movimento e raggiungere il punto desiderato. Il fenomeno, dice Ejzenštejn, «a prima vista inverosimile in quanto spostamento spaziale, ad un'analisi più attenta risulta insolito solo per la sua impreveduta sfera d'applicazione, ma non in "sé e per sé". Effettivamente quando si deve sferrare un colpo su qualcosa con un grande e reale dispendio di energia, prima bisogna portare in direzione inversa il pugno, l'ascia o il martello e poi vibrare il colpo da questo punto estremo. Questa è una legge essenziale del movimento: appena si deve compiere una certa azione, con un certo dispendio di energia, s'incomincia subito, istintivamente, a sperimentare questa legge organica. L'imprevisto comincia quando si scopre che questa legge organica vige sempre, dovunque, ed è valida per qualsiasi tipo di azione. Se occorre uno slancio all'indietro per colpire la testa del chiodo, per "colpire" la psiche del pubblico, quando è necessario "conficcarvi" un determinato elemento scenicamente espressivo, l'azione dovrà ricorrere a quello stesso criterio del "rifiuto" e a quello stesso orientamento di principio (anche se su un diverso piano qualitativo)» (cfr. S.M. Ejzenštejn, *La Regia*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 85-92).

Anche il più saggio ci casca. Leggemmo il testo ed ognuno di noi espone la propria opinione su questa pièce.

Ejzenštejn conosceva perfettamente l'arte classica di tutti i tempi e di tutti i popoli, spesso nelle versioni originali. Era capace di estrapolare dall'eredità classica ciò che poteva servire ai suoi scopi. Pensò di mettere in scena uno spettacolo moderno, con un'idea moderna dell'impianto scenico intraprendendo un «ammodernamento rivoluzionario» di Ostrovskij.

Nell'illustrazione del piano di regia per la *messinscena* del *Saggio*, Sergej Michajlovič iniziò dal personaggio di Mašenka. Di solito viene rappresentata sulla scena come una borghesuccia leziosa che non capisce niente delle cose della vita. Ha una battuta che fa: «Voglio godermi la vita!», di solito pronunciata dall'attrice con una voce affatto innaturale. Sergej Michajlovič «si attaccò» a questa battuta, pretese che venisse pronunciata in modo tradizionale, secondo il cliché attorico. Ma davvero Ostrovskij avrebbe vietato che si pronunciasse in un'altra maniera? Ejzenštejn si alzò dal tavolo, pronunciò spavaldo la battuta, accompagnandola con un gesto da *café-chantant*; si colpì le ginocchia col palmo della mano alzando contemporaneamente il piedino e sollevando dietro di sé la gonna immaginaria. Fu immediatamente evidente che Mašenka non era affatto un angelo incarnato, ma una scaltra fanciulla capace di «godersela». Questa battuta, «voglio godermi la vita!», è stata secondo me la chiave con la quale Ejzenštejn aprì la porta allo spettacolo, almeno per noi.

Lo scrittore e drammaturgo S.M. Tret'jakov, su richiesta di Ejzenštejn, scrisse un prologo a *Anche il più saggio ci casca* nel quale il protagonista, Glumov, parte dalla Russia Sovietica insieme a sua madre. All'estero incontrano gli altri personaggi della pièce di Ostrovskij. Ma chi era questa gente che si ritrovava ora fuori dei confini della nostra Patria? Emigranti bianchi e i loro protettori stranieri dell'epoca. Cito dal programma di sala: Mammaev-Mamiljukov-Prolivnoj; Krutickij-il generale Jauffre; Goreludin-il fascista; Kurčaeve-il trio di ufficiali di Wrangel; Mašenka-Mary Mac Luck; Priživalki-la giovane Černovka e nonna Kerenka.

Equivarrebbe a portare oggi sulla scena fascisti matricolati ed americani «indemoniati».

Ovviamente anche il testo veniva cambiato a seconda dei personaggi. In tal modo *si conservavano l'intreccio e il soggetto dell'opera classica, ma si ammodernavano acquistando in ingegno ed arguzia*. E poiché i protagonisti della pièce risultavano acerrimi nemici della Repubblica Sovietica, Ejzenštejn riversò su di loro un odio implacabile ed un feroce sarcasmo attraverso il riso avvelenato di cui era capace.

Ejzenštejn realizzò per *Il Saggio* bozzetti di costumi talmente inconsueti e strambi per i sarti che questi si rifiutarono di realizzarli. Allora Ejzenštejn, Foregger, Jutkevič e uno dei nostri attori, Jazykanov, si misero a studiare l'arte del cucito presso il famoso costumista Vojtkevič, certo non allo scopo di diventare sarti, ma per capire in modo adeguato «l'anima» di ogni costume e poterne parlare in modo professionale con il sarto al momento dell'ordine.

L'unico che imparò a cucire fu Jazykanov.

Il risultato fu che le nostre attrici, sotto la sua direzione; confezionarono dei costumi pittoreschi; l'espressività e la caratterizzazione del personaggio vi furono portati all'estremo. I costumi erano sorprendentemente originali: vere e proprie attrazioni. Turusina si volta di spalle al pubblico, nella sua gonna si apre uno sportellino e un clown annuncia l'intervallo. Tuttavia in quei costumi non era affatto scomodo compiere dei movimenti come ad esempio il salto mortale.

Secondo Sergej Michajlovič lo spazio scenico doveva avvicinare quanto più possibile l'attore allo spettatore; fu messa a punto, sulla base dei suoi bozzetti, una costruzione simile all'arena di un circo. C'era un tappeto verde rotondo, orlato di rosso, semicircondato dalle poltrone degli spettatori. Dalla parte opposta si trovava una piccola piattaforma alla quale si accedeva tramite due passerelle gialle. Sulla piattaforma furono sistemati due montanti simili a scale collegati da una traversa, da questa pendeva una tenda amaranto (quasi nera). Una tenda più piccola si trovava sotto la piattaforma. Ed è tutto, se si esclude uno schermo cinematografico sul fondale.

Gli oggetti di scena consistevano in un baule nero truccato, un trapezio, una corda da funambolo orizzontale ed una obliqua con montanti e piedini, e un anello per l'attore che interpretava il ruolo del pappagallo. C'erano ancora due piedistalli cilindrici di colore giallo e un pianoforte. L'attrezzatura veniva portata in scena e rimossa da una maschera nel corso dell'azione. (Tra l'altro le maschere erano attori non impegnati in quella determinata scena. Pertanto toccava anche agli interpreti principali di doversi cambiare ed indossare una maschera.)

Prima d'iniziare le prove Ejzenštejn disse di essersi prefissato lo scopo di rendere ben visibile, udibile e comprensibile ogni singola scena del *Saggio*.

Non affrontammo le prove «secondo il sistema»: senza lettura a tavolino, ma passando direttamente allo sviluppo delle singole scene e, secondo il grado di preparazione, persino col costume.

Affidava i ruoli agli attori senza alcuna fatica, a colpo sicuro. Finiva che ognuno di noi recitava «se stesso», o per lo meno ciò che gli era più vicino. Questa impostazione di regia ci portò ad avere dei travestiti, non perché non bastassero uomini o donne, ma in funzione dell'immagine di ogni personaggio. Non si cercava neppure di nascondere che era un uomo ad interpretare un ruolo femminile, al contrario: lo spettatore vedeva chiaramente un attore nei panni di una donna piuttosto mascolina. Gli si dava un minimo di attributi femminili: in testa (senza parrucca) un nastro fissava un paio di piume di struzzo, la gonna ed il corsetto erano fatti con *appliques* di vetro multicolore. (Tra l'altro il corsetto s'illuminava dall'interno durante le scene particolarmente appassionate.) Per il resto, un uomo restava un uomo.

Com'erano distribuiti i tempi di lavoro? Dalle 9 alle 13 c'erano le lezioni di ginnastica, ritmica, boxe, scherma ed esercizi circensi. Oltre a queste esercitazioni ginniche «classiche», Ejzenštejn ci spronava insistentemente a fare equitazione e volteggio (ci accompagnava personalmente al maneggio ed era anche lui un cavallerizzo niente male).

Non riuscivamo affatto a capire quale rapporto avessero col teatro il canottaggio e i tuffi artistici. Tra l'altro, Ejzenštejn era molto soddisfatto quando i suoi attori occupavano i primi posti in quel tipo di sport. (Questo fu di giovamento tanto ad Aleksandrov che a me quando facemmo da controfigure a tutti gli ufficiali che venivano scaraventati fuori bordo nella *Potëmkin*.)

In genere Sergej Michajlovič cercava di ottenere da noi che a teatro non rappresentassimo, né interpretassimo il ruolo di uomini abili, ma che «lo fossimo realmente». Interpretare il ruolo di un uomo maldestro richiede persino maggiore perizia; ci faceva l'esempio del «cattivo» *clown*-ciclista interpretato dal miglior attore del gruppo. Questo era arrivato in ritardo alle prove del *Saggio* e si era giustificato dicendo di essere stato fermato e condotto dalla polizia.

«Ma lei ha provato a sgattaiolare fuori dal tram?» aveva chiesto Sergej Michajlovič.

«Andava troppo veloce...».

«Lei non dovrebbe lavorare qui da noi, ma al Teatro d'Arte: lì c'è Kačalov che non è in grado di saltare giù da un tram in marcia!».

Considerando i nostri rapporti di allora con l'AKAM (Teatro Accademico), questa risposta era davvero un colpo basso.

Dalle 13 alle 14 il pranzo (se qualcuno aveva di che mangiare), poi 45 minuti di pallavolo, introdotta in Russia da noi al Proletkul't, e allo VCHUTEMAS dal padre della lotta «sambo»

Čarlampiev. I capitani della squadra erano Sergej Michajlovič Tret'jakov per i pallavolisti «scrittori», e Ejzenštejn per i registi. A dire il vero i nostri capitani non erano pallavolisti dei migliori, ma ogni goal, da chiunque fosse segnato, era accompagnato da una esplosione verbale dell'uno e dalla scherzosa risposta dell'altro. Così cercavamo di fare goal per poterci godere quell'arguta improvvisazione. Gli spettatori erano i passanti occasionali che invadevano il marciapiede seguendo il gioco attraverso la rete di recinzione del cortile antistante al Proletkul't (oggi sede del *Dom Družby*).

Nel cortile c'erano spesso tra gli spettatori Majakovskij, Brik, Dem'jan Bednyj che reagivano rumorosamente alle azioni del gioco.

Al suono implacabile del campanello entrambi i Sergej Michajlovič tornavano alle prove del *Saggio* che si protraevano fino alla mezzanotte (se non c'era uno spettacolo o un concerto). Questo lavoro si ripeteva ogni giorno.

È curioso, ma non conoscevamo la stanchezza! Andavamo al lavoro come fosse una festa.

Sergej Michajlovič Ejzenštejn diceva di venire alle prove pronti al 75%. Sapeva ciò che voleva e pretendeva da noi quello che aveva pensato ed elaborato in precedenza. Per tale ragione le sue indicazioni erano «di ferro». Il restante 25% veniva messo a punto a partire dalle condizioni che si determinavano durante le prove.

Incoraggiava con piacere l'improvvisazione, spesso inaspettata persino per lui. Una volta ad un attore venne il singhiozzo durante le prove; all'inizio la cosa ci divertì, aspettavamo che gli passasse. Ma l'attore continuava a singhiozzare. Incominciammo ad innervosirci; il tempo passava. Niente da fare, continuava a singhiozzare. Sergej Michajlovič ordinò perentorio di «smettere con quella indecenza». Ma il singhiozzo continuava. Ormai fuori di sé, Ejzenštejn ad un tratto risolse spiritosamente: «Allora avrai il singhiozzo anche nello spettacolo!». E, intanto, l'attore singhiozzava.

C'erano persino alcuni momenti dello spettacolo in cui l'attore non solo poteva, ma anzi aveva l'obbligo di mettere in difficoltà il partner con una battuta inaspettata, e quest'ultimo non solo doveva «cavarsi d'impaccio», ma a sua volta «giocare un brutto tiro».

Queste mine a scoppio ritardato venivano preparate dai «fredduristi» durante il giorno, venivano passate segretamente agli interpreti ed «esplodevano» soltanto durante lo spettacolo.

Alle prove Ejzenštejn considerava i suggerimenti degli attori

con estrema sollecitudine, se li trovava accettabili, diventavano immediatamente indispensabili. Occorre dire che tali suggerimenti abbondavano e venivano adottati piuttosto spesso.

A volte Ejzenštejn prendeva dagli attori intere scene. Ad esempio la scena del matrimonio di Mašenka con Kurčaeu. La interpretarono secondo il rituale contadino, accompagnandola con la canzone *Chi è giovane tra noi e non ancor ammogliato*, con passi di danza tradizionali (persino il pope nei paramenti solenni si lanciava a capofitto in una *lesghinka*²) e infine la rottura dei cocci, ecc. Ma poiché c'erano tre sposi, veniva portato in aiuto al pope un mullah seduto su una tavola. Il mullah intonava stornelli antireligiosi (del tipo: «tutto può essere, anche Cristo è morto» e il coro ribatteva: «Allahverdi, Allahverdi!»). «Ma che sia risorto, questo sì che è un numero!». Il coro: «Allahverdi, Allahverdi!».

Il numero delle piccole proposte fatte dagli attori era considerevole. Perciò lavoravamo con fervore, disinvoltura, vivacità ed allegria. Ognuno cercava di portare il proprio contributo. Ma era ancora più divertente quando il suggerimento di qualche attore non veniva raccolto. Gli gridavamo in coro: «Questo lo metti nella tua di pièce!», chissà perché lo trovavamo divertente e ridevamo tutti a crepapelle. Rideva anche lo sconfitto e persino Sergej Michajlovič; in fondo allora aveva appena 25 anni!

Ejzenštejn corresse i due drammaturghi in modo sostanziale, sia Ostrovskij che Tret'jakov. Spesso «cavillava» sulle parole, vi cercava un altro significato e un altro suono. Ad esempio: Glumov chiede al servo di introdurlo da Jauffre, quello risponde che «bisogna aspettare». Ejzenštejn trovava in questo suono un altro significato: «bisogna dare»³. La replica del servo «bisogna annunciare» veniva modificata in «bisogna aumentare». Quando la protagonista pronunciava con rabbia «Sono fuori di me!», doveva iniziare a spogliarsi. Alle parole «arrampicati pure sugli specchi!» si arrampicava alla pertica. Si invertivano le sillabe delle parole oppure se ne sottolineava la sinonimia: «Coprirò di ciobani i tuoi baffi, la tua fronte e la parte superiore del tuo viso»⁴; si cambiava il genere ai sostantivi: «Il tè con la latta condensata».

² Danza tradizionale dei Lesghin, una popolazione caucasica.

³ Segue qui una serie di giochi di parole usati da Ejzenštejn, basati su omofonie della lingua russa in traducibili in italiano: *nado z(e) dat'*: bisogna dare/bisogna aspettare; *nado dolozit' (k vzjatke)*: bisogna annunciare/bisogna aumentare (la mancia).

⁴ Si tratta di giochi di parole piuttosto difficili da rendere in italiano, «ciobani» sta per «bacioni» per rendere il russo «*cepoluj*» che consiste in un'inversione sillabica di «*poceluj*» (baci); la sinonimia in questione invece riguarda in russo i termini «*lob*» e «*celo*» che indicano entrambi la fronte.

Di solito i registi, a seconda del modo di lavorare con gli attori, si dividono in due gruppi fondamentali: alcuni mostrano fisicamente come bisogna recitare, altri lo descrivono a parole. Ejzenštejn mostrava realmente all'attore o cercava insieme a lui il gesto giusto o la giusta messinscena. Diceva che starnutire è cosa immediata, mentre spiegare ad un attore come deve starnutire richiede molto tempo e non si avrà la certezza di aver dato una spiegazione sufficientemente espressiva.

Eravamo al corrente del fatto che Ejzenštejn era stato un brillante allievo del laboratorio di regia diretto da V.E. Mejerchol'd, ma sapevamo anche che non era mai stato un attore professionista. Perciò ci sbalordiva alle prove la bravura di Ejzenštejn, non solo nello spiegare all'attore le difficoltà del ruolo, ma anche nel mostrare all'occorrenza come interpretarlo. Sapeva mostrare come nessun altro; chiedeva all'attore di non badare tanto al risultato finale quanto al processo di attuazione, al punto d'appoggio, a quello d'opposizione, alla tecnica del movimento. Se l'attore voleva, Ejzenštejn poteva eseguire la dimostrazione «per frammenti», mostrare cioè, istante per istante, la posizione delle mani, dei piedi, il modo di controllare la forza d'inerzia. In altre parole, usava il mezzo indicato al cinema come «rallenti». A dire il vero, Ejzenštejn era ben lungi dal «corrompere» l'attore. Ad esempio: chiese ad un attore di mostrargli la camminata di un ubriaco; l'attore eseguì e aspettò il commento. Sergej Michajlovič chiese ingenuamente: «cosa ha fatto per far vedere che si tratta di un ubriaco?».

«Sono caduto.»

«Un ubriaco cerca di non cadere.»

Mostrò la camminata di un ubriaco «che non cade». Durante tutta la dimostrazione non staccò mai gli «occhi da ubriaco» dall'attore che «si era imbrogliato». Bisognava vederlo!

Ejzenštejn soleva dapprima delineare il profilo generale del piano di regia e in un secondo momento precisarne le singole parti. Innanzitutto fissava l'acme di ogni scena in modo da farla servire da punto di orientamento per il comportamento dell'attore dall'inizio alla fine. L'inizio della scena doveva essere in uno spirito assolutamente contrapposto, contrastante con l'acme; se ad esempio il finale della scena era triste, Ejzenštejn per contrasto richiedeva all'attore di stare inizialmente in uno stato d'animo allegro. Questo dava la possibilità di interpretare un intero percorso espressivo, da uno stato d'animo all'altro. L'errore dell'attore consiste spesso, diceva Ejzenštejn, nel fatto che non pensa all'azione in sé, ma solo al suo risultato danneggiando l'azione stessa.

Nella pratica teatrale è nota l'espressione «attore dalla voce piatta», si usa quando il pubblico vede l'attore ma non lo nota, lo sente, ma non lo ascolta. In altri termini, quando non impressiona il pubblico. Le prove del *Saggio* erano concepite in modo tale che l'attore non avesse mai la «voce piatta». Ejzenštejn creava per l'attore condizioni talmente ottimali e posizioni così impressionanti che, in un modo o nell'altro, agivano necessariamente sul pubblico. Una di queste condizioni era la messinscena espressiva. La posizione stessa e i movimenti degli attori rivelavano il conflitto esistente tra loro. Le regole per la costruzione della messinscena riposavano per Ejzenštejn oltre che su esempi tratti dall'arte teatrale, su spunti presi dalla pittura classica, dal balletto e dal circo. Rammento le regole fondamentali per la costruzione della messinscena usate nel *Saggio*.

Primo: massima conquista dello spazio scenico; oltre alle camminate espressive sulla scena, si usarono le camminate sulla corda da funambolo, i volteggi sui trapezi, le arrampicate sulle aste, sulla pertica, e così via, si usava cioè, non solo lo spazio sulla scena, ma anche al di sopra di questa, vale a dire tutto il volume del palcoscenico.

Ejzenštejn riteneva che la disposizione più espressiva degli attori sulla scena fosse in diagonale: quando il primo attore si trova in primo piano, su uno dei lati del proscenio, mentre il secondo sta dal lato opposto in fondo al palcoscenico (anche qui massima conquista dello spazio) (fig. 1).



FIG. 1

Il movimento dell'attore lungo la diagonale non era affatto casuale: si doveva fare attenzione alla direzione. Se il movimento indicava un'azione indipendente dalla volontà del protagonista, avveniva da destra verso l'alto a sinistra (*La Boiarda Morozova*, di Surikov, *I funerali*, di Perov) (fig. 2).

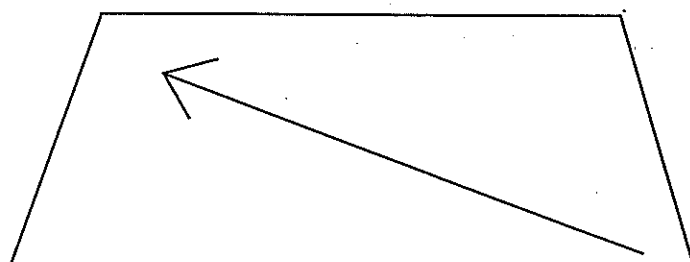


FIG. 2

Se il protagonista entrava e si fermava, il movimento doveva avvenire secondo quella stessa diagonale ma in senso opposto (*Non l'aspettavano*, di Repin) (fig. 3).

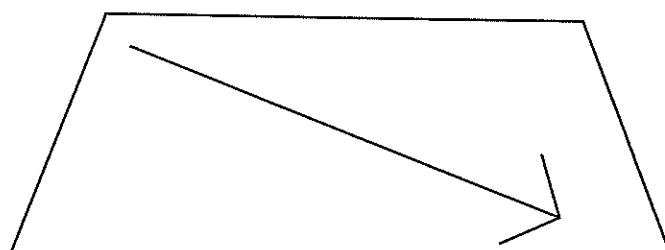


FIG. 3

I movimenti repentini ed incisivi avvenivano invece secondo la diagonale, dall'angolo in alto a destra verso quello in basso a sinistra (*Il tagliabosco* di Chodler, *Il miracolo di S. Nicola* di Repin) e, in senso opposto secondo questa diagonale, per le cerimonie e le parate (*Parate sulla piazza Rossa*) (figg. 4 e 5).

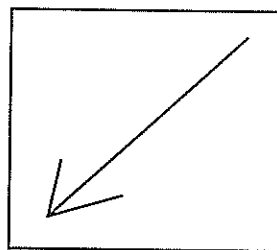


FIG. 4

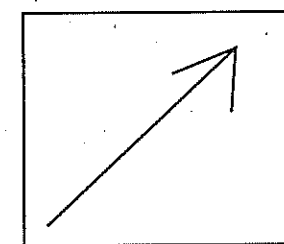


FIG. 5

Non so di chi fosse questa frase, ma Ejzenštejn la ripeteva spesso: il gesto è una messinscena ristretta, e la messinscena è un gesto sviluppato. E faceva un esempio: un uomo guarda un oggetto che ha tra le mani, ad esempio una matita; per osservarla meglio la gira tra le dita. Ma cosa accade se l'oggetto da osservare non può essere girato, se invece di una matita si trattasse di un lampione? L'unica cosa da fare è girarvi intorno. Lo scopo è lo stesso, ma il risultato è diverso: con la matita abbiamo un gesto, con il lampione, invece, una *messinscena*. Di conseguenza, per esprimere interesse, attenzione o simpatia nei confronti di un oggetto, la messinscena va costruita come un cerchio al centro del quale si trovi l'oggetto in questione. Come esempio classico, Sergej Michajlovič citava *La Trinità* di Rublëv (fig. 6).

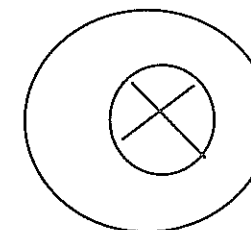


FIG. 6

A questo proposito faceva notare come nel quadro tutto fosse triplicato, persino il calice.

Se interessano due oggetti anziché uno, la messinscena si costruisce secondo una linea a 8; prima si osserva uno degli oggetti muovendosi in una direzione, quindi per inerzia si passa al secondo oggetto, ma in direzione opposta (fig. 7). Se invece l'oggetto non solo viene osservato, ma per di più attrae, la messinscena assume la forma di una spirale convergente su se stessa (fig. 8).

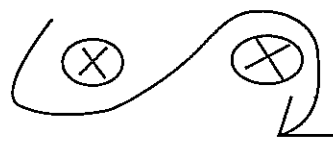


FIG. 7

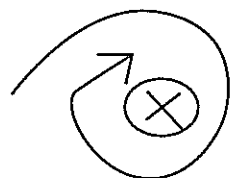


FIG. 8

Se l'oggetto per qualche motivo respinge o ripugna, avremo una spirale divergente (fig. 9).

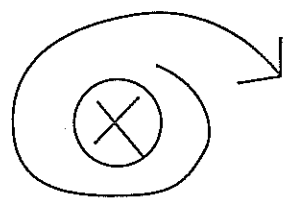


FIG. 9

Nello sviluppo della messinscena circolare, il gruppo degli attori, se interessato al protagonista, si dispone secondo un semicerchio con il protagonista al centro (fig. 10).

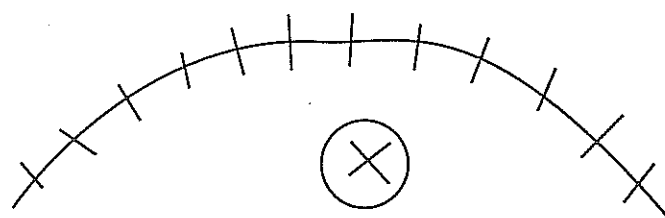


FIG. 10

Per indicare disinteresse, disprezzo, odio il gruppo si disporrà a semicerchio ma il protagonista ne sarà lasciato fuori (fig. 11).

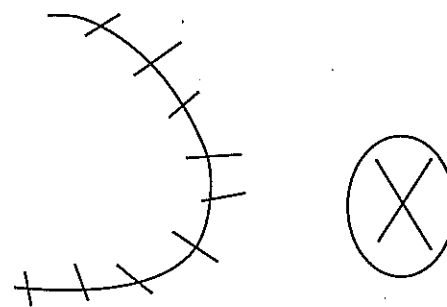


FIG. 11

Ejzenštejn rappresentava (graficamente) la messinscena, avvicinandola quanto più possibile a semplici figure geometriche: quadrato, cerchio, triangolo, o ad una semplice combinazione di questi. Ci faceva notare come la pratica millenaria della rappresentazione avesse selezionato naturalmente le messinscene maggiormente efficaci sul pubblico: si trattava di semplici figure geometriche. La violazione di questa regola, secondo lui, irrita il pubblico e lo lascia insoddisfatto, come una ballerina che non porti a termine una piroetta.

Dal lavoro comune di regista e attore nasceva la messinscena, nella quale acquistava un'importanza particolare il movimento di rifiuto.

Le regole per la costruzione della messinscena non erano moltissime, ma neppure poche, e ognuna aveva il suo significato. Ejzenštejn curava meticolosamente la messinscena, e non perché «così gli girava», o allo scopo di creare «un'impronta suggestiva», o magari «per bellezza», ma in base a determinati principi e regole che, se qualcuno glielo chiedeva, spiegava ed illustrava con piacere. Ci spiegava che questa pratica millenaria aveva selezionato il gesto attorico impressionante: è molto bello quando un ballerino termina una figura di danza piegando le ginocchia, ma sarebbe fastidioso se lo facesse una ballerina. Sergej Michajlovič ci inculcava questi principi servendosi anche in questo caso di esempi classici tratti dal teatro e dal circo, ma più spesso si ispirava ai disegni di Daumier, Surikov, Hokusai. In quei disegni è particolarmente evidente il modo in cui inizia un movimento, come si sviluppa e in quale maniera si conclude.

Ejzenštejn riteneva che il gesto più espressivo dell'attore fosse quello a cui partecipa l'intero corpo. Se un pugile colpisce l'avversario solo con la mano, non si otterrà un k.o. Se invece, spingendo sulla gamba d'appoggio, coinvolge tutto il corpo nel movimento, senza colpire con il pugno ma orientando soltanto il movimento con il braccio, il risultato sarà contemporaneamente forte ed espressivo. In questo esempio si nasconde anche dell'altro: una parte del corpo ne sostituisce un'altra, un artificio spesso usato da Ejzenštejn anche successivamente (la corsa del ragazzino senza gambe, mentre si agitano «le mani» - nella scena della scalinata della *Potëmkin*).

Quale esempio di posizione espressiva dell'attore, Ejzenštejn indicava la «elaborata» figura della pittura egizia. Lì tutto è estremamente espressivo: la testa è di profilo, gli occhi e le spalle sono frontali, le gambe di profilo. Nell'antica icona russa polifigurale raccomandava di studiare il modo in cui l'emozione di un personaggio si distribuisca nei gesti di diversi altri.

Ejzenštejn rifiutava la posa attorica con tutte le forze, considerandola una simulazione allo scopo non di abbellire, ma di imbellettare.

Le sue opinioni sulla posa e lo scorcio occupavano buona parte delle sue lezioni teoriche.

Nel *Saggio* l'artificio fondamentale nella costruzione del gesto e del movimento attorici consisteva nello svilupparli all'estremo. Di solito per indicare sorpresa si alza il torace, la testa, le sopracciglia, mentre i piedi (un po', ma in ogni caso) tendono a sollevarsi da terra. Nel portarlo all'estremo, il gesto si trasformava in un salto mortale. In tal modo non si trattava più di un puro esercizio acrobatico astratto, ma di un gesto che conteneva in sé un determinato atto psichico del protagonista.

Ejzenštejn curava particolarmente le situazioni atte ad alleggerire il gioco scenico dell'attore. Potevano essere ad esempio il trapezio, un monologo recitato al suono dell'organetto difonico, una lampada con la candela accesa e così via. Tra l'altro, l'organetto era stato introdotto nello spettacolo come parodia della canzoncina allora in voga *Kirpičiki* (I mattoncini) usata da Mejerchol'd ne *La foresta*: la differenza era che da Mejerchol'd si suonava la fisarmonica, mentre da Ejzenštejn il concertino; quel pezzo era suonato da Aleksandrov che lo eseguiva camminando su una corda a due metri di altezza. Più o meno la stessa cosa accadeva con i trapezi.

Nel *Saggio* l'oggetto spesso illustrava il senso del testo. Per esempio: Glumov faceva il leccchino con Jauffre, diceva di essere

stupido e lo dimostrava mettendosi in testa due enormi orecchie da somaro e una coda sul fondoschiena.

A volte Ejzenštejn creava ostacoli che rendevano difficile per l'attore realizzare alcune intenzioni. Il superamento di queste difficoltà lo costringevano così ad agire. Sergej Michajlovič faceva in modo che le situazioni fossero rese chiare dall'azione. È meglio, diceva, che lo spettatore usi più spesso gli occhi che le orecchie poiché lo spettacolo è innanzitutto arte dell'azione, e, per di più, azione ininterrotta. (La parola «attore» in latino indica colui che compie un'azione, l'esecutore.)

Nel *Saggio* costruendo il gesto molto spesso si ricorreva all'artificio dell'illogicità (grattarsi il calcagno invece della testa per significare concentrazione).

Si usavano particolarmente spesso gesti oppure movimenti illustrativi; d'altro canto, se il diapason di uno degli attori risultava insufficiente, accorrevano gli altri in aiuto.

Ad esempio: Jauffre (per non confonderlo con gli altri personaggi gli era stato scritto dietro, sui pantaloni a sbuffo, «JAU» in lettere cubitali, e, minuscolo, «fre») ad un certo punto fa l'elenco delle armi in grado di distruggere l'uomo: corazzate, obici, carri armati, treni blindati... Una maschera illustrava le sue parole con capriole e cadute che ricordavano davvero carri armati e treni blindati.

(Il ruolo di Jauffre era interpretato da un attore dalla corporatura atletica, ottimo ginnasta, pugile e acrobata con un grande talento istrionico: Aleksandr Antonov, più tardi nel ruolo di Vakulinčuk nella *Corazzata Potëmkin*.)

Le soluzioni trovate da Ejzenštejn per combinare parole e movimenti erano molto interessanti. Per esempio: un attore pronuncia un testo dal tono minaccioso mentre un altro, contemporaneamente, prova paura. Ejzenštejn propose al primo attore di camminare su un'alta corda da funambolo tesa orizzontalmente. In tal modo, lo spettatore veniva naturalmente coinvolto nella scena e, mentre ascoltava il testo, inconsciamente provava paura (cadrà o non cadrà?) e credeva nell'autenticità della minaccia dell'uno e nella paura dell'altro.

Sergej Michajlovič dedicava un'attenzione particolare alla prima uscita dell'attore sulla scena. Stando alle sue parole, l'*entrée* è il biglietto da visita dell'attore con una piccola annotazione. Esempio di tali *entrées* nella pittura russa è *Il fidanzamento del maggiore* di Fedotov. Nel vano della porta illuminato a giorno, il maggiore si arriccia il baffo con spavalderia mentre la stanza è volutamente al buio; il suo ingresso è sottolineato da una messin-scena «a fisarmonica», a zigzag molto spezzettato. Ejzenštejn fa-

ceva notare che se si fosse trasformato il quadro in un plastico, quello zigzag sarebbe stato particolarmente efficace. In contrapposizione a quello, si dipana una lieve linea sinuosa che parte dalla porta, si svolge lungo le teste della domestica, della leziosa fidanzata, sul suo vestito, sulle teste della pronuba e del padre, e termina sul dito della pronuba che indica il maggiore... in quel posto, unica dote che egli possa introdurre in quell'agiata famiglia.

Tutte le prime uscite del *Saggio* costituivano dei biglietti da visita splendidamente espressivi. Ad esempio: l'uscita di Mamiljukov-Prolivnoj. Si svolgeva un corteo nel corridoio d'accesso alla sala, davanti c'era il servo di tutti i signori che suonava un clacson. Quattro maschere tenevano sulle spalle due tavole sulle quali era adagiato Mamiljukov, quasi si trattasse di una comoda macchina di lusso. Chiudeva il corteo una maschera che avanzava curva perché portava sulla schiena una vera gomma d'automobile a mo' di ruota di scorta. Aveva una targa d'auto cucita sui pantaloni e dai buchi delle braghe usciva del fumo provocato di nascosto dal proprietario dei calzonni con una peretta di cipria. Dopo il tradizionale giro sulla scena, «l'automobile» si sfasciava ed iniziava il testo della pièce.

La trama sonora dello spettacolo era costituita da quattro elementi: parola, musica, rumore e pause.

Il ruolo della parola ed il suo senso sono ben noti. Tuttavia, nel dialogo non è importante soltanto il testo in sé, ma il sottotesto e l'intonazione che talora costituiscono il contenuto principale del discorso rivelando la sostanza del dialogo e formando la base del gioco scenico dell'attore.

Ejzenštejn faceva notare che se si è deciso precedentemente che in un determinato punto occorre un urlo di rabbia, ebbene altrettanto efficace potrebbe rivelarsi essere un sussurro appena udibile. Se in un determinato lasso di tempo un attore pronuncia 20 parole, e un altro solo 3, il secondo potrebbe trovarsi in una posizione vantaggiosa. Bisogna cercare di far sì che le condizioni siano chiare partendo dall'azione. È indispensabile analizzare il testo col massimo rigore, eliminando ogni frase e ogni parola inutile. È preferibile che il pubblico usi quanto più possibile gli occhi piuttosto che le orecchie.

Il supporto ritmico delle prove e dello spettacolo consisteva in un accompagnamento musicale. Non ricordo scena in cui la musica fosse assente. Non c'era un compositore appositamente scelto per lo spettacolo. Zinovij Kitaev sedeva al pianoforte, assisteva alle prove e, su richiesta di Ejzenštejn, componeva brani musicali che servivano d'accompagnamento ad un canto o ad

una danza, oppure che parodiavano il soggetto della scena (Glumov con delle ali sulle spalle veniva issato sulla pertica mentre la musica eseguiva *Nel cielo di mezzanotte vola un angelo*), o lo contrastavano (l'*ouverture* della *Carmen* di Bizet prima dell'uscita del clown bianco-Glumov), altre volte i brani musicali rafforzavano la tensione drammatica (l'attore cammina sulla corda alta sopra le teste degli spettatori al suono del *Mantello di Arlecchino*). La musica costituiva una componente indispensabile ed efficace del *Saggio*, senza di essa gli attori semplicemente non avrebbero potuto recitare. L'accompagnamento musicale dava la sensazione di uno sviluppo armonico della narrazione scenica, faceva da cemento. Oltre a Kitaev al pianoforte c'erano Semën Benderskij e Konstantin Listov, successivamente diventato un compositore famoso.

Il rumore rappresenta uno strumento forte dell'espressività artistica. Ricordo ad esempio la scena notturna del *Saggio* in cui Jauffre e Mamiljukov-Prolivnoj passeggiano con la Turusina alle note di un rumoroso brano che terminava con le parole: «Che bello, come al Teatro Bol'soj!».

La pausa non è solo silenzio o interruzione di suoni, ma talvolta indica l'apice di un'azione intensamente emozionante. Ad esempio due personaggi litigano in un crescendo, verso la fine non bastano più le parole; si crea una pausa durante la quale ognuno dei due decide se lanciarsi o meno sul nemico. Si ottiene in tal modo una tensione estremamente espressiva, una pausa risovente.

La maggior parte degli esempi usati da Ejzenštejn durante le prove del *Saggio* erano attinti all'arsenale cinematografico. I suoi attori preferiti erano Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Emile Jannings, Jack Costello (una maschera della serie cinematografica *La casa dell'odio*). Ejzenštejn diceva spesso che l'artista deve necessariamente possedere due «bauli» contenenti esempi tratti dalla vita, dai libri, inventati, ecc. Da un «baule» prende i fatti per il lavoro in corso, mentre nell'altro li accumula come scorte. Il *Saggio*, o meglio, le conversazioni di Ejzenštejn durante la messinscena di determinate scene, servirono un po' da «baule» di scorta per la *Corazzata*. Giudicate voi stessi: gli spettatori, la critica, gli studiosi d'arte si meravigliano davanti alle famose inquadrature dei leoni della *Potëmkin*. Eccone la genealogia.

Ejzenštejn richiamava la nostra attenzione sulla scultura di Mirone, il *Discobolo*. Se si potesse animarla e fissare il suo lancio del disco su una pellicola cinematografica, ne risulterebbe qualcosa di inverosimile: non vedremmo l'istante rappresentato da Mirone poiché le piante dei piedi sono in una fase, le ginocchia

in un'altra, il bacino in una terza e così via. In tal modo, diceva Ejzenštejn, mostrando la figura in successione nelle diverse fasi, come in un cartone animato, Mirone costringe lo spettatore ad avere l'impressione del movimento. Leonardo da Vinci aveva usato l'artificio di Mirone nel creare la sua Gioconda: ha i capelli in una fase, il busto in un'altra e gli occhi in una terza. Si trova nel processo di voltarsi. [Ejzenštejn attribuiva grande importanza a questi prestiti fra le arti]. Diceva a tale proposito: «Dominante non è il fatto, ma solo il principio!».

Simili torsioni sono visibili nella figura di Šaljapin raffigurato da V. Serov e B. Kustodiev. Ejzenštejn non usò tali «contorsioni» nel *Saggio* ma le mise in un baule per ritrarle fuori nella *Potëmkin*.

Come ho già detto, a Sergej Michajlovič non bastò l'aver usato un intero arsenale di attrazioni teatrali, chiamò in aiuto persino il cinematografo.

In base ad una sua sceneggiatura furono girate per lo spettacolo alcune scenette comiche d'avventura piene di effetti speciali. Durante le riprese Ejzenštejn per lungo tempo non si avvicinò alla macchina da presa, confidando pienamente nella magica arte dell'operatore Francisson. Alla fine, l'operatore ingiunse categorico a Ejzenštejn di guardare nell'obiettivo. Ejzenštejn per la prima volta in vita sua si avvicinò alla macchina da presa.

Non posso ricordare senza una profonda emozione questo storico momento per l'arte cinematografica: Ejzenštejn per la prima volta si avvicinava allo strumento con cui successivamente, come un mago, avrebbe stregato gli spettatori di tutto il mondo... Durante la preparazione del *Saggio* furono scattate diverse fotografie ma purtroppo il primo approccio del grande maestro alla macchina da presa per nostra dimenticanza non è stato immortalato. Avevamo altro a cui pensare! Ma come si svolse quel fatto?

La camera era posta piuttosto in alto sul cavalletto e inclinata secondo un'angolazione alquanto bizzarra. Ejzenštejn era grande in arte, ma di statura era piuttosto scarso. Noi, preoccupati per lui, aggiungemmo un fodero della macchina su una cassa, Ejzenštejn si arrampicò guardingo su quella costruzione instabile, avvicinò l'occhio all'obiettivo aggrappandosi alla macchina. Guardò a lungo, molto a lungo... Guardavamo quel primo contatto di Ejzenštejn con la macchina da presa, contatto voluto per forza dall'operatore, come uno spettacolo divertente. Ci godevamo la scena sollazzandoci; cadrà o non cadrà? Speriamo che cada, sai che ridere! Pendeva letteralmente dalla macchina da presa e guardava... Chi poteva prevedere che in quel momento stava en-

trando in comunione con il segreto delle grandi realizzazioni dell'arte cinematografica sovietica e mondiale! È difficile dire cosa vide allora nell'obiettivo Ejzenštejn. Forse vide scorrere davanti agli occhi la sequela delle immagini dei suoi futuri capolavori... Oppure, ne sono più che convinto, non vide niente; anzitutto, l'immagine capovolta nell'obiettivo era per lui piuttosto inusuale, e, in secondo luogo, Ejzenštejn a dire il vero era così agitato dall'evento, gli sembrava una tale seccatura, che alla fine raddoppiò il metraggio dei pezzi girati. Alla fine, quando tolse l'occhio dall'obiettivo, questo non era l'occhio sapiente, acuto e saggio di Ejzenštejn, anzi... tutt'altro.

Quale fu la reazione del pubblico al *Saggio*?

Lo spettatore veniva coinvolto nell'azione in senso letterale e metaforico. Sulla sua testa volteggiavano trapezi, si camminava sulla corda sopra di lui, salvo scenderne poi reggendosi con i denti; gli si sedevano sulle ginocchia, sobbalzava di sorpresa quando gli cadeva addosso la pertica con il vassoio e i barattoli di latte «condensato» (erano attaccati al vassoio e dunque innocui), sotto la sua poltrona esplodevano petardi, e così via...

La reazione degli spettatori fu essenzialmente di tre tipi: o uscivano indignati sin dal prologo, o litigavano tra loro animatamente perché c'era chi trovava lo spettacolo orrendo e chi invece stupendo, infine, c'erano spettatori (noi li dichiarammo spettatori «onorari») che vennero a tutte le repliche, centesima compresa.

Da noi vigeva una disciplina esemplare. Non c'erano scandali, intrighi, bestemmie, né ritardi alle prove. Non c'erano né multe, né ammonizioni, né provvedimenti disciplinari. Se ne dedurrebbe che eravamo dei «buoni bambini». Non era affatto così, al contrario. Ma il trucco qual era? Sergej Michajlovič era per natura un mattacchione; era in grado di rivolgere all'offensore una tale dose di fiele insieme ad un sarcasmo così acuto che era meglio pensarci due volte prima di offenderlo. Inoltre sapeva sbeffeggiare gli altri con delicatezza, con l'aria di scusarsi; gli si addiceva benissimo il detto: «la cortesia è la forma migliore di sfruttamento». Da noi vigeva una disciplina esemplare!

Per concludere voglio parlare di Sergej Michajlovič come compagno e uomo.

La sua vita familiare era tutt'altro che semplice; piena di contrasti ed ostacoli. La stessa cosa accadeva con la direzione del teatro. Molto spesso, interrompendo le prove del *Saggio*, lo convocavano in direzione al Proletkul't. Pronunciando una battuta della pièce: «Ora faranno come Pilato...». Ejzenštejn usciva. Noi ignoravamo cosa accadesse lì, ma le discussioni erano accese e contrastate, questo appariva evidente dall'aspetto che aveva

quando ne ritornava: eccitato al massimo, rosso e furioso. Ci aspettavamo che scaricasse su di noi la sua rabbia, cosa che umanamente sarebbe stata comprensibile. Tuttavia, Sergej Michajlovič si distingueva per autocontrollo, poteva così fortemente mantenere il proprio sangue freddo, che quell'azione da Pilato lo colmava d'immenso *pathos*, di una specie di luce interiore con cui illuminava il percorso successivo delle prove del *Saggio*.

La raffigurazione più espressiva del suo aspetto esteriore secondo me non è data dalle numerose foto, ma dalla sua autocaricatura in cui ha il viso nascosto da un cappello.

Aveva la nostra età, ma non ci sarebbe neppure venuto in mente di trattarlo con troppa confidenza. Insieme mangiavamo, imparammo a ballare, giocavamo a pallavolo, andavamo a teatro (senza biglietto), ai dibattiti, al circo, al cinema, eppure nessuno, neppure casualmente, si permise mai di dargli del tu. Amava gli scherzi come noi. Ci beffavamo di tutti (soprattutto dei dirigenti del Proletkul't), «senza guardare in faccia nessuno» tranne Sergej Michajlovič. Lui era per noi il «vecchio», il «Maestro», «un maestro» d'intelligenza, sapienza, cultura, talento e... umiltà.

Traduzione di Ornella Calvarese

NOTA (di Ornella Calvarese)

L'articolo che vi proponiamo, scritto nel 1963 da Aleksandr Ivanovič Levšin – ex allievo di Sergej Michajlovič Ejzenštejn che partecipò come attore ai suoi spettacoli teatrali allestiti al Proletkul't e ai suoi primi film – venne pubblicato in Russia nel 1974 a cura di R.N. Jurenev in *Ejzenštejn v vospominanijach sovremennikov* (Ejzenštejn nei ricordi dei suoi contemporanei), Moskva, Iskusstvo, pp. 136-150. Abbiamo integrato la versione pubblicata con alcune parti manoscritte⁵ che erano state eliminate per ragioni editoriali, poiché sembravano particolarmente utili a ricostruire le fasi di preparazione della messinscena del *Saggio*⁶ e a far luce sul lavoro teatrale del grande cineasta russo.

⁵ Il manoscritto, intitolato *S.M. Ejzenštejn i ego rabota nad postanovkoj «Mudreca» v teatre Proletkul'ta* (S.M. Ejzenštejn ed il suo lavoro alla messinscena del *Saggio* al teatro del Proletkul't) è conservato al CGALI (Archivio Centrale di Stato d'Arte e Letteratura) di Mosca nel fondo Ejzenštejn n. 1923, Cat. 2, Fasc. 1956 e datato 2 marzo 1963.

⁶ Così venne chiamata la pièce di Ostrovskij *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (Anche il più saggio ci casca) (1868) messa in scena da Ejzen-

Si tratta della prima regia teatrale completamente autonoma di Ejzenštejn; precedentemente aveva preso parte, in qualità di aiuto regista e scenografo, all'allestimento del *Messicano* (adattato dal racconto omonimo di Jack London) di Smyšljaev per lo stesso teatro. Seguirono da lì a poco gli allestimenti di altre due pièces di S.M. Tret'jakov: *Mosca ascolti?* (1923) e *Maschere antigas* (1923-1924).

Levšin illustra qui una giornata-tipo del collettivo diretto da Ejzenštejn durante le prove dello spettacolo, fornendo utili informazioni sul tipo di lavoro portato avanti dagli attori del Proletkul't sotto la guida dell'allora giovanissimo regista.

Il Proletkul't, quando Ejzenštejn di ritorno dal fronte⁷ vi approda nel 1920, è un collettivo appassionato ma instabile; la direzione artistica cambia continuamente, alla sua guida si succedono uomini diversi, con nuove poetiche e tanti progetti, ma spariscono in breve tempo lasciandosi dietro delusione e disordine. Molti provengono dal Malyj, dal Teatro d'Arte e dal Polenovskij ma non lasciano di sé alcuna traccia non riuscendo a trasformare il Proletkul't in un evento teatrale in grado di incidere sulla ricerca

štejn al Teatro del Proletkul't nel 1923. Per informazioni dettagliate sulla carriera teatrale di Sergej Michajlovič Ejzenštejn si vedano tra gli altri: I.A. Aksënov, *Sergej Ejzenštejn: portret chudoznika* (Sergej Ejzenštejn: ritratto dell'artista), Moskva, Sojuz Kinematografistov, 1991; Jerzy Koenig, *Dalle esperienze di Ejzenštejn a teatro*, in «Dialog». *Il teatro in Polonia*, Firenze, La casa Usher, 1981, pp. 23-36; Franco Ruffini, *Felipe Rivera: la boxe e l'acrobazia*, in Id., *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 89-110; C. Hamon, *Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre*, in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978; Claudine Amiard-Chevrel, *Masses en action, action sur les masses. Autour de «la Grève» d'Eisenstein*, in *Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité*, 2 voll., Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, t. II, pp. 75-177; Naum Klejman, *Transformations inhabituelles du «Chat Botté»*, in *S.M. Eisenstein, esquisses et dessins* (album a cura di J. Aumont, B. Eisenschitz e J. Narbini), Paris, Cahiers du Cinéma, 1978, pp. 11-18, e Pier Marco De Santi, *L'officina di Ejzenštejn*, Torino, Mole Antonelliana, Catalogo della Mostra, 1981, pp. 25-40. Inoltre cogliamo l'occasione per segnalare che è in corso di stampa per l'editore Marsilio la raccolta completa degli scritti di Ejzenštejn, editi ed inediti, sul teatro.

⁷ Durante il servizio nelle file dell'Armata Rossa Ejzenštejn si era già cimentato in svariate regie con gli attori dilettanti del circolo teatrale da lui fondato. La prima pièce allestita fu *Il Revisore*, liberamente ispirata all'opera di Gogol' con un chiaro taglio satirico e un ammodernamento tipici delle sue successive regie teatrali. In questo spettacolo Ejzenštejn aveva realizzato la scenografia, fatto la regia e interpretato il ruolo del protagonista. In quello stesso periodo mette in scena Averčenko e rappresentazioni dedicate alla Rivoluzione francese (*Marat, La conquista della Bastiglia*). I suoi successi teatrali gli valsero un distaccamento presso la Sezione Politica del fronte occidentale che lo assegnò in qualità di scenografo al teatro professionale di Minsk.

di altri gruppi. Solo con Ejzenštejn il Proletkul't conosce una stagione di grande crescita e trova finalmente il suo pubblico.

Prima di cimentarsi in regie bizzarre e scandalose Ejzenštejn lavora per un certo periodo ai costumi e alle scenografie di altri spettacoli. Come scenografo e costumista nasce al Mastfor⁸ e la sua concezione dello spettacolo teatrale ne verrà fortemente influenzata. Foregger aveva frequentato un ambiente teatrale vicino al futurismo russo, alla scuola formale sorta dall'Opojaz di Pietroburgo⁹ e al Circolo linguistico di Mosca¹⁰, si può pertanto agevolmente supporre che non gli fossero estranee le teorie dell'arte di Osip Brik. Quest'ultimo aveva pubblicato nel 1918 un importante saggio intitolato *Il drenaggio dell'arte* in cui chiedeva alla nuova arte di «reintegrare la carne, la materia e i corpi solidi nel loro diritto» sognando un teatro-poiesis e non pseudo-physis¹¹.

Ejzenštejn sposa subito la critica alla «verosimiglianza» dell'opera d'arte che serpeggia nella maggior parte degli ambienti dell'avanguardia sovietica; cerca un'arte che sia «azione contagiosa», che abbia in sé una forza comunicativa e un'autenticità in cui credere per il solo dinamismo interno e non per una somiglianza esteriore con la realtà. Il credo estetico di Foregger era d'altronde comune ad una generazione che aveva ereditato da Stanislavskij e Mejerchol'd i presupposti per una profonda rivoluzione teatrale. «Scuotere e lavorare lo spettatore» diventa slogan ricorrente, «esercitare su di lui un'azione teatrale polimorfa e psicofisica» usando tutti gli strumenti espressivi del teatro.

Mentre lavora da Foregger, Ejzenštejn inizia a seguire le infervorate lezioni tenute da Mejerchol'd ai Corsi Superiori, i suoi

⁸ Nikolaj Foregger (nome d'arte di Nikolaj Grejferturn) approdò alla danza partendo dal teatro di prosa. Fondò a Mosca un Atelier *Četyre maski* (Le quattro maschere), forse in ossequio alla Commedia dell'Arte che, riscoperta dai *miriskusniki* (membri del «Mir Iskusstva» [Il Mondo dell'Arte]) nei primi anni del secolo, era diventata assai popolare grazie a Vsevolod Mejerchol'd. Dalla tradizione della maschera Foregger si dipartì per tentare la strada dell'istrionismo circense, che percorse all'Atelier Sperimentale del Teatro della Satira (*Opytnopokazatel'naja studija teatra satiry*) dove frequentò Osip Brik, Vladimir Majakovskij e Roman Jakobson. Foregger abbandonò l'Atelier Sperimentale del Teatro della Satira e fondò l'Atelier n. 2 del GITIS (Istituto Statale d'Arte Teatrale), più noto come MASTFOR (*Masterskaja Foreggera*, l'Atelier di Foregger); ne era direttore artistico Sergej Jutkevič, mentre Ejzenštejn vi lavorò quattro anni come costumista e scenografo.

⁹ *Obščestvo po izučeniju poetičeskogo jazyka* (Associazione per lo studio del linguaggio poetico), ne era leader Osip Brik.

¹⁰ *Moskovskij lingvističeskij Kružok* (Circolo Linguistico di Mosca).

¹¹ Cfr. Fabio Ciofi degli Atti, *Skené e Kinesis, in Russia 1900-1930. L'Arte della Scena* (Catalogo della Mostra), Milano, Electa, 1990, pp. 29-41.

quaderni si coprono di appunti frenetici costellati da ogni sorta di segno grafico espressivo: in lui Ejzenštejn vede nascere l'ipotesi dell'idea stessa di Regia; le sue riflessioni sull'attore e il movimento espressivo saranno indubbiamente una filiazione diretta delle teorie del Dottor Dappertutto.

Tra le materie di studio che introduce ai Laboratori Teatrali del Proletkul't quando ne diventa regista, c'è la biomeccanica che, ancora a metà degli anni Trenta, continuerà ad essere per Ejzenštejn, pur con i suoi limiti, «il meglio che c'è, quanto al movimento»¹² perché garantisce un addestramento fisico complessivo e non settorializzato del corpo. La dialettica fisica dell'equilibrio dell'attore si instaura per Ejzenštejn (sulla scia delle opinioni di von Kleist, di Mejerchol'd e della sua analisi del Kabuki) tra il centro di gravità del corpo (che prescinde dall'atto di volontà) e le estremità mobili (mani, piedi, viso, voce) che invece vengono spostate grazie ad un atto di volontà. Per tale ragione introduce al Proletkul't un training basato sulla biomeccanica mejerchol'diana, mirante in buona parte ad insegnare all'attore a controllare il proprio centro di gravità (esercizi per rafforzare i grandi muscoli dorsali e il senso dell'equilibrio) e a sviluppare le sue doti atletiche.

Ejzenštejn rivendica per il teatro contemporaneo la massima libertà rispetto al testo scritto, la possibilità, anzi, la *necessità* di ammodernare dramma e commedia classica secondo ritmi e uomini nuovi e nuove modalità percettive; il teatro in quegli anni scopre, al di là del testo, la nozione di un altro linguaggio che usa testo, luce, gesto, movimento e rumore per creare la nuova drammaturgia del Novecento.

Questo progetto di teatro di chiara marca mejerchol'diana¹³, che riparte dall'antropologia dell'attore per riscoprire un altro linguaggio dell'uomo, fa del movimento il vero motore della trama suggestiva dell'azione scenica; insieme al movimento del proprio corpo liberato l'attore ritrova l'esclamazione e la parola adeguate all'azione scenica, trasformando il teatro, come voleva Artaud, in «Verbo, parola segreta e intraducibile, lingua perduta dopo la caduta di Babele e vertiginosa utopia»¹⁴.

¹² S.M. Ejzenštejn, *La Regia*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 16.

¹³ Cfr. Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918/1939*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977.

¹⁴ Cfr. Antonin Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, a cura di Marcello Gallucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994, p. 99. Per quanto riguarda possibili rapporti tra Ejzenštejn e Artaud sarà utile ricordare Barthélémy Amengual, *Artaud, l'inatteso discepolo di S.M. Ejzenštejn*, in «Cinema Nuovo», n. 222 (1973).

Roberta Gandolfi

CULTURA DELLE DONNE E RICERCA TEATRALE
AGLI INIZI DEL NOVECENTO. THE PIONEER
PLAYERS DI EDY CRAIG¹

Nella Londra del 1911, quando la campagna suffragista a favore del voto alle donne è al culmine, mentre in campo teatrale

¹ Lo studio che segue approfondisce la ricostruzione storica della vicenda di The Pioneer Players, iniziata in sede di studi dottorali (cfr. R. Gandolfi, *La prima regista. Le sfide di Edith Craig nel tempo del suffragismo e della nuova arte scenica*, tesi di dottorato in Discipline dello Spettacolo, Università di Bologna, VII ciclo, a.a. 1991-92/1993-94). La stesura del saggio è stata resa possibile grazie a finanziamenti attribuiti nel 1995 dalla Society for Theatre Research di Londra, e dal Comune di Firenze in congiunzione con la Società Italiana delle Storiche (in forma di premi al mio *work in progress* su Edy Craig). Fra i colleghi e le istituzioni che con il loro aiuto hanno contribuito alla ricerca, un ringraziamento speciale va a Laura Mariani, alla quale devo la scoperta stessa di Edy Craig. Il corpus documentario che permette l'indagine su The Pioneer Players è conservato in parte presso il Theatre Museum di Londra, e in parte presso l'Ellen Terry Memorial Museum di Smallhythe (d'ora in poi: ETMM), dove si trovano gli «Edith Craig Documents» (d'ora in poi: ECD), il più importante fondo archivistico riguardante la regista. Vi sono, innanzitutto, i resoconti annuali della compagnia, corredati della lista degli iscritti, dell'elenco degli spettacoli allestiti, e di un consuntivo delle entrate e delle uscite. Sono editi privatamente in due volumi, *The Pioneer Players. Annual Reports, Balance Sheets, List of Members, Rules, 1911-12/1914-15*, e *The Pioneer Players. Annual Reports, Balance Sheets, List of Members, Rules, 1915-16/1919-20*. Poi esistono due esaustive raccolte inedite di critiche alle rappresentazioni della compagnia (per una media di venti recensioni per spettacolo) negli anni 1911-14 e 1917-20: *Pioneer Players Scrapbook, 1911-14* (d'ora in poi: PPS 1911-14), Theatre Museum, Londra; e *Pioneer Players Scrapbook, 1917-20* (d'ora in poi: PPS 1917-20), ETMM, Smallhythe. Sempre a Smallhythe è custodito l'«Edith Craig Correspondance File» (d'ora in poi: ECCF), un ampio carteggio indirizzato a Edy Craig che ammonta a circa 700 lettere, molte delle quali riguardano The Pioneer Players. Gli «Edith Craig Documents» comprendono infine locandine, bozzetti di scena, elenchi di trovarobato e libri di regia di varie rappresentazioni di The Pioneer Players, nonché i resoconti dattiloscritti del *casting committee* preposto alla scelta degli interpreti, dal 1913 al 1920. È a partire da questo materiale, per la maggior parte inesplorato (Katharine Cokin ha terminato cinque anni fa la catalogazione del fondo di Edy Craig conservato all'Ellen Terry Memorial Museum, che prima era solo parzialmente accessibile agli studiosi: cfr. K. Cokin, *New Light on Edith Craig*, in «Theatre Notebook», XLV (1991), 3), che è finalmente possibile articolare una storia critica della compagnia.