

Franco Ruffini  
RIPENSANDO A GIOVANNI GRASSO.  
TEATRO DUALE

Leggendo, recentemente, l'autobiografia artistica di Nemirovič-Dančenko, al secondo paragrafo dell'*Incontro con Stanislavskij*, quasi all'inizio dunque, ho trovato le seguenti affermazioni. Stanislavskij «era solo un dilettante, cioè non aveva mai lavorato in modo professionale né come attore né come regista. Non aveva ancora intrapreso una professione in campo teatrale»; e, in chiusura, lapidario: «Infine, Stanislavskij era uno dei direttori della fabbrica "Alekseev & co"»<sup>1</sup>. Lo sapevo, naturalmente, che Stanislavskij era un dilettante e che, come Alekseev, era un autorevole e facoltoso imprenditore, ma non ci avevo mai pensato.

O meglio, non ci avevo ancora ripensato.

Ripensare non gode di buona fama, si dice che a farlo siano soprattutto i mariti di mogli infedeli. Ma, mentre in quel contesto da *pochade*, l'opposizione è tra pensiero tardivo – che non "ci ha pensato" in tempo – e pensiero tempestivo, fuori di quel contesto, al contrario, è tra pensiero profondo e pensiero superficiale. Da notaio dei fatti che era in superficie, andando in profondità il pensiero cerca di farsene interprete. Storie di corna a parte, è ripensare l'attività nobile, creativa, del pensiero.

Cogliendo il veleno sotto le gelide informazioni di Nemirovič si può, ad esempio, mettere da parte etica e utopia – che per tanto tempo e con poco profitto hanno tenuto banco –, e ripensare l'incontro con Stanislavskij come la faticosa ricerca d'una convivenza tra professionismo e diletterantismo, divenuta inevitabile nel contesto culturale e di mercato tra fine e inizio secolo.

Reali e di fantasia, ci sono episodi che hanno l'energia inquieta di miti di fondazione. La «grassa donna delle pulizie fiamminga» di Copeau in America nel '17; l'allievo della scuola di Torcov alle prese con «la quercia

<sup>1</sup> Cfr. Vladimir I. Nemirovič-Dančenko, *La mia vita nel teatro russo*, a cura di Fausto Malcovati, Roma, Dino Audino, 2015, p. 61.

sulla collina» nel *Lavoro dell'attore su se stesso*<sup>2</sup>. E ovviamente l'incontro allo Slavjanskij Bazar, concluso nella dacia di Stanislavskij dopo le legendarie diciotto ore, che ci ha condotto fin qui.

Cioè, alla recita di Giovanni Grasso in *Feudalismo*, a Odessa nel 1908, che è il mito di fondazione di questo studio. Come sugli altri, non si finisce mai di tornarci sopra, e pare che non si stia a far altro che riproporre storie già sentite<sup>3</sup>. Vero, non si può ripensare senza anche ripetere, è il prezzo. Ne sarà valsa la pena, se quella che risulta alla fine non sarà del tutto una storia già sentita.

<sup>2</sup> Copeau. Dopo la guerra, il Vieux Colombier riprende a pieno le attività di spettacolo. Nel novembre 1917, al Garrick Theatre di New York, presenta *Les Fourberies de Scapin*. Copeau non ne è soddisfatto. Uscendo dal teatro, dopo lo spettacolo, vede una «grassa donna delle pulizie fiamminga» intenta a pulire il piano del palco. Ne resta folgorato. Lo ricorda in una nota dell'agosto 1920. La donna fa tutto e solo quello che è necessario, esattamente con il dovuto impegno d'energia. Nessuno spazio all'arbitrio o al caso o alla coreografia: come se la facciata "grassa e fiamminga", e quant'altro di quello specifico corpo esteriore, fosse solo il colore di azioni oggettive, eseguite da un corpo interiore dietro la facciata. Senza rinunciare alla facciata, Copeau decide di impegnarsi con i suoi attori per dar vita a quel corpo interiore, senza il quale la facciata è colore sul nulla. E si chiese se corpo sia solo quello che immediatamente si presenta come corpo. Se, dietro il "cuore di facciata", con il suo gioco di emozioni, non ci sia un cuore semplicemente impegnato a sentire; e dietro la "mente di facciata", con il suo gioco di fantasie e pensieri in libertà, non ci sia una mente semplicemente concentrata a pensare (cfr. Jaques Copeau, *L'educazione dell'attore*, in Id., *Artigiani di una tradizione vivente*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, pp. 193-197). Da Copeau a Stanislavskij. L'allievo è chiamato ad esercitarsi a partire dal tema di un albero. All'inizio, è un albero qualsiasi, senza identità e senza patria. Poi, sotto la pressione del maestro che incalza con le sue domande, acquista un'identità: è una quercia; e una patria: vive su una collina. È alta, la più alta tra tutte le altre che un tempo la circondavano, e che sono state abbattute per lasciarle campo libero come postazione di vedetta. Ha una missione, la quercia, proteggere il villaggio, e ha una biografia infine: che fatalmente s'intreccia con quella dell'allievo. Sono ormai un vecchio e un ragazzo, in punti diversi di una vita in comune (cfr. Konstantin Stanislavskij, *L'immaginazione*, in Id., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 75-82). In che consiste l'esercizio? Immaginazione, precisione, memoria: che cosa viene esercitato? E sono cose diverse, o solo nomi diversi di una stessa cosa? Come Copeau, anche Stanislavskij forse non le pose a se stesso le sue domande. Le lasciò in eredità, per ripensarci.

<sup>3</sup> Di Grasso a Odessa nel 1908 mi sono occupato la prima volta in *Teatro e Boxe. L'atleta del cuore* nella scena del Novecento, Bologna, il Mulino, 1994. Un primo ripensamento ha portato in evidenza il tema del volo, in una filiera di riscontri da Craig a Grotowski, in *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma, Bulzoni, 2010. Quindi è stata la volta dell'organicità animale in *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*, in «Teatro e Storia», n. 37, 2016. Fino, in quest'ultima tornata, al tema dell'"efficienza" sullo spettatore.

## IL MIRACOLO DELLA SIGNORA SCHWARZ

Un miracolo della tecnica, che vuol dire? Dall'insidia delle parole ci si deve difendere, anche a costo d'apparire pretestuosi. C'è differenza tra una zuppa di fagioli e un'indigestione di fagioli. Sono tutt'e due "di fagioli", ma la prima è *fatta di*, la seconda è *provocata da*. Quella che era la materia è diventata la causa. Il problema non si pone quando il riferimento a quel "di" si esprime in due parole diverse, nessuno confonde una zuppa con un'indigestione. Nasce quando il riferimento si esprime in una parola sola.

Nessuno confonde il sussulto del moribondo quando il cuore gli riprende a battere, con il ronzante macchinario accanto al capezzale, e però per l'uno e per l'altra si parla di "miracolo della tecnica". È che nella parola miracolo ne sono comprese due. In quanto sia puramente un *fatto di tecnica*, come la macchina, conveniamo allora di dire "prodigio", riservando "miracolo" al ritorno in vita del moribondo, *provocato dalla tecnica*.

Sia come sia, nella recita di Giovanni Grasso a Odessa nel 1908, si verificarono due eventi straordinari, diciamo così, visto che non possiamo dire genericamente miracoli.

*Sguardi di spettatori*

I fatti, ancora una volta, come l'Isaak spettatore quattordicenne ne consegnò la memoria al futuro Babel' narratore. Inutile cambiare le parole, per riferirli: qui, come in altre occasioni simili, sono riporti da ripensamenti pregressi. Ad uso d'eventuali lettori della prima volta. La compagnia siciliana del famoso ex puparo catanese Giovanni Grasso presenta *Feudalismo*, la storia d'un povero pastore – nell'interpretazione di Grasso –, la cui promessa sposa viene insidiata dal signorotto del paese. Gelosia, tormento, sospetti, come da copione, fino alla scena finale. Il signorotto si sta facendo radere sulla piazza del paese, quando vede arrivare il pastore, con gli occhi fiammeggianti. Si alza, invoca la protezione dei carabinieri, temendo il peggio. Che inesorabilmente arriva: il pastore «restò un momento cogitabondo, traversò volando la scena del nostro teatro cittadino, calò ringhioso addosso a Giovanni [il signorotto] e lo morse alla gola, succhiando torvo il sangue dalla ferita. Giovanni stramazzone, e il sipario, scendendo con minaccioso silenzio, ci nascose l'ucciso e l'uccisore».

Oltre questa sulla scena, ci fu un'altra storia, in platea. Ad assistere allo spettacolo, insieme ad Isaak ci sono l'usuraio Kolja Schwarz – presso

il quale Isaak ha impegnato l'orologio del padre –, e la scialba consorte, anonima nel racconto e, fino a quel momento, senza voce nella vita. Quando cala il sipario, incredula tra le lacrime lei stessa si sente dire: «Disgraziato! Adesso hai visto cos'è l'amore ...». È l'annuncio. Sulla strada di casa, il compimento: «mi venga un colpo se non restituisci subito l'orologio a questo ragazzo!»<sup>4</sup>. Mai avrebbe immaginato d'arrivare a tanto. E Kolja, che mai ha immaginato di vedere sua moglie arrivare a tanto, incredibilmente obbedisce.

È il lascito di Babel' su Giovanni Grasso: un attore che vola da un capo all'altro della scena piombando inesorabile addosso al rivale; e uno spettatore che all'improvviso scopre la dignità dell'esistenza. Non genericamente un “miracolo della tecnica”. Come abbiamo proposto di distinguere: un *prodigio* fatto di tecnica, e un *miracolo* provocato dalla tecnica. Con in più una domanda: provocato come?

Stesso anno 1908, stesso spettacolo *Feudalismo*. Tra gli spettatori che a Pietroburgo assistono alla recita di Giovanni Grasso c'è Vsevolod Mejerchol'd. Cosa vide? Non aveva impegnato orologi né era in compagnia d'un usuraio con moglie al seguito, la risposta sembra immediata e univoca. Mejerchol'd vide il “prodigio della tecnica”.

Nel darne conto a posteriori, dirà che «sulla scena [Giovanni Grasso] produceva l'impressione di un temperamento selvaggio, scatenato, ma io, avendolo osservato bene, sapevo che era soprattutto un notevole tecnico. Se non avesse avuto a disposizione la sua tecnica, sarebbe diventato pazzo alla fine di ogni spettacolo»<sup>5</sup>. E l'allora segretario Valerij Bebutov, aggiungendo del suo alla già eloquente sobrietà del maestro, dice di ricordare in dettaglio: «Con il suo sguardo limpido di maestro, Mejerchol'd vide immediatamente l'essenza di quella tecnica. – “È una tecnica intelligente, disse. Ci sono tre passaggi: il primo è preparazione (quello che così è chiamato nel balletto), il secondo è il salto stesso, e il terzo è l'appoggio,

<sup>4</sup> Babel' è nato nel 1894, alla data dello spettacolo di Odessa aveva dunque quattordici anni. Per le citazioni, nell'edizione che ho consultato – Isaak Babel', *Di Grasso*, in Id., *I racconti*, Milano, Mondadori, 1962 – cfr. nell'ordine p. 366 e pp. 367-68. Ho emendato la traduzione sostituendo “addosso” a “sulle spalle” come punto d'atterraggio del volo di Grasso. Su questo dettaglio, nient'affatto trascurabile, i testimoni non sono concordi. Ma definitiva è la parola dello stesso Mejerchol'd, che intitola a Grasso l'étude del “salto sul petto”, in una serie in cui compare anche l'alternativo “salto sulle spalle”.

<sup>5</sup> Cfr. Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold parle*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, 4 voll., trad. e cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, Lausanne 1973-1992, vol. IV, p. 357.

l'*hand balance* (come nel balletto)»<sup>6</sup>. Del resto, cos'altro avrebbe dovuto vedere il futuro inventore della biomeccanica, se non i presupposti e le implicazioni tecniche presenti nel salto di Grasso, al quale addirittura intollererà uno dei suoi *études*?

Con due riserve, però: o meglio, una riserva e un corollario al seguito.

### *Salti del corpo, salti nel corpo*

La riserva è che per Mejerchol'd la biomeccanica non aveva nulla di tecnicamente prodigioso. Era un dono di natura: un dono *fatto di natura* piuttosto che fatto di tecnica. I tanto conclamati quarantaquattro principi – la cui formulazione comunque è a firma d'un collaboratore – si riducono, nella pratica e nei comandamenti d'autore, al solo principio di totalità per cui, com'è arcinoto, se si muove la punta del naso si muove tutto il corpo. Gli altri quarantatré più o meno direttamente ne derivano. E l'indicazione pedagogica dell'allievo-maestro Ejzenštejn, ormai votato al cinema, lo conferma quasi per paradosso. Per apprendere la biomeccanica, dirà, si deve provare e riprovare finché capiti, se capita, che la punta del naso si muove insieme a tutto il corpo<sup>7</sup>. Dopo aver rivelato il suo dono, la natura farà anche il suo corso.

Come corollario: tanto poco era interessato alla tecnica, Mejerchol'd, quanto invece lo interessava il miracolo che la biomeccanica poteva provocare: la trasformazione neuro-muscolare – e di conseguenza anche interiore – dello spettatore. Un fenomeno che, con Grotowski, è divenuto noto sotto il nome di induzione. Quando la biomeccanica sarà diventata contemporanea e corresponsabile della rivoluzione, come primo viatico al suo ruolo nella “qualificazione della vita”, Mejerchol'd scriverà, che

il nuovo spettatore di oggi (con il che intendo il proletariato) è il più capace, a mio avviso, di liberarsi dall'ipnosi dell'illusione e, a condizione precisamente di sapere che davanti a lui si sta recitando, coscientemente entrerà nella recitazione perché è attraverso la recitazione che vorrà porsi come co-agente e come

<sup>6</sup> Cfr. Sergei Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso and his Great Spectators or what Stanislavsky, Meyerhold and Strasberg Actually Stole from the Sicilian Actor*, in Id., *The Italian Method of La Drammatica. Its Legacy and Reception*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 115-116.

<sup>7</sup> Si tratta di una conferenza dibattito di Ejzenštejn, nel marzo 1935, di fronte agli allievi del GIK (Istituto di Stato Cinematografico), che concludeva un loro stage pratico di biomeccanica. Cfr. il mio *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*, cit., pp. 177-179.

*creatore di una nuova essenza*. Perché per lui in persona (come per l'uomo nuovo già rigenerato dal comunismo), ogni essenza teatrale non è che un pretesto per proclamare, di volta in volta, e grazie all'eccitabilità dei riflessi, *la gioia d'una nuova esistenza*<sup>8</sup>.

Gonfiando le parole, l'empito rivoluzionario mette in ombra l'istanza scientifica di quel nuovo spettatore che, grazie al rifiuto dell'ipnosi dell'illusione e all'eccitabilità dei riflessi, diventa "co-agente" dell'attore in recitazione biomeccanica. Del resto, Mejerchol'd tanto era prodigo nel porre questioni quanto poi era avaro di risposte: come gli rimproverava l'allievo Ejzenštejn, premurandosi lui – con la sua competenza teorico-scientifica – di fornire le necessarie spiegazioni. A stretto ridosso con il viatico di Mejerchol'd, scriverà:

Solo un movimento espressivo costruito su una base organica corretta è in grado di suscitare questa emozione nello spettatore, il quale, automaticamente, riproduce in forma più debole l'intero sistema dei movimenti degli attori: come risultato dei movimenti effettuati, le embrionali tensioni muscolari si convertono per lo spettatore nell'emozione richiesta<sup>9</sup>.

Il salto di Grasso era "costruito su una base organica corretta", come ben aveva visto Mejerchol'd. La signora Schwarz non aveva fatto altro che "riprodu[re la dinamica] in forma più debole", sperimentando automaticamente nel proprio organismo l'"emozione richiesta". C'era la risposta al "come?" lasciato in eredità dalla testimonianza di Babel'. Il miracolo era stato provocato per induzione biomeccanica dall'azione di Grasso.

Ma questa risposta apriva di fatto a un'altra domanda, o due addirittura. Sia pure che le embrionali tensioni muscolari dello spettatore riproducono in forma più debole l'azione dell'attore, perché l'effetto è un'emozione e, per di più, l'"emozione richiesta"? Originato da un ben preciso sistema di movimenti – *del corpo* dell'attore e, per induzione, *nel corpo*

<sup>8</sup> La cit. è tratta da Vsevolod Meyerhold, *Critique du livre d'A. Tairov "Carnets d'un metteur en scène"*, in Id., *Écrits*, cit., vol. II, p. 124. La recensione a Tairov, scritta tra il '21 e il '22, è il primo intervento di Mejerchol'd sulla biomeccanica, nel quale l'autore riteneva che ci fosse tutto l'essenziale sull'argomento.

<sup>9</sup> Cfr. Sergej M. Ejzenštejn (in collaborazione con Sergej M. Tret'jakov), *Il movimento espressivo*, in Sergej M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1998, p. 211. Il testo, inedito e incompiuto, è del 1923. In esso Ejzenštejn sviluppava, da un lato, le sue posizioni espresse nel *Montaggio delle attrazioni* e, dall'altro, le implicazioni teoriche e pratiche della biomeccanica di Mejerchol'd (cfr. *infra*).

dello spettatore –, l'effetto risultante a Odessa era stato un corrispondente e altrettanto preciso “moto dell'anima”. Come per metafora – cioè per aderenza alla realtà materiale – vengono chiamati sentimenti ed emozioni.

Sulla materialità della metafora si dovrà cercare la risposta alle nuove domande del miracolo della signora Schwarz.

### *Metafora e attrazioni*

L'8 maggio 1923, dopo una serie di prove dalla fine di aprile, debuttava al teatro del Proletkul't di Mosca *Anche il più saggio ci casca*, da Ostrovskij, più noto sotto il titolo abbreviato de *Il saggio*. Ebbe successo, contrastato, discusso, ma successo comunque. Restò in repertorio fino ad inizio estate del 1925, con più di sessanta repliche.

Era il primo spettacolo integralmente di Ejzenštejn, quello precedente – *Il messicano* – condivideva la firma con i compagni di Proletkul't Valentin Smyšliaev e Boris Arvatov<sup>10</sup>. In più, alla fine del '22, c'era stato il distacco da Mejerchol'd: la moglie del quale, Zinaida Rajch, gli aveva scritto che «quando l'allievo non è più semplicemente pari al suo maestro, ma superiore, allora è meglio che l'allievo lo lasci»<sup>11</sup>. Complessivamente, quello che si dice una svolta.

*Il saggio* fu una pietra miliare nella pratica artistica di Ejzenštejn, come lo fu nella teoresi *Il montaggio delle attrazioni*, programma di sala dello spettacolo nel pieno duplice senso dell'espressione: “di sala” in quanto riferito allo spettacolo materialmente in sala, e “programma” per il progetto artistico che illustrava, e che proiettava nel futuro. È un testo

<sup>10</sup> In particolare per la teatrografia di Ejzenštejn, cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*, a cura di Ornella Calvarese e Vladislav Ivanov, Sovieria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2004, con gli importanti contributi della Calvarese in *Introduzione* e di Montani in *Postfazione. In cammino verso il montaggio*.

<sup>11</sup> Citato in Alma Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson - London, Mc Farland & Company, 1966, p. 80. Non credo che la Rajch credesse alle proprie parole, e di sicuro non ci credeva il destinatario della lettera. Il distacco fu solo di ordine professionale, per il resto Ejzenštejn continuò a professare per Mejerchol'd un'autentica venerazione. Scrive di non aver mai «amato, adorato nessuno quanto il mio maestro [...]. E finché sarò vecchio mi riterro indegno di baciare la terra su cui camminava [...]. Non si può vivere senza amare, senza adorare, senza appassionarsi e senza inchinarsi dinanzi a qualcuno. Era un uomo straordinario» (Sergej M. Ejzenštejn, *Visse, scrisso* [sic!], *amo. Memorie*, Roma, Editori riuniti, 1990, p. 22).

stringato, perentorio nelle affermazioni, enunciate come le tavole d'una nuova legge del teatro, senza alcun onere di dimostrazione.

Primo comandamento è la differenza tra *attrazione* e *numero* (o *trick*). Il numero è fine a se stesso, assoluto, si propone solo di stupire lo spettatore, laddove l'attrazione punta a "modellarlo". Attraverso una serie di scosse, il cui effetto sensoriale e psicologico va inteso nel senso della realtà immediata – come nel Grand Guignol –, lo spettatore deve essere condotto a «ricepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo»<sup>12</sup>. Consiste in questo l'*efficienza* del teatro, ovvero la sua missione politico-rivoluzionaria che lo oppone al teatro borghese.

Quel lapidario, messianico testo del '23 acquistò immediatamente per Ejzenštejn lo statuto d'un mito di fondazione. Come la grassa donna delle pulizie fiamminga o l'incontro tra Nemirovič e Stanislavskij, sui quali all'inizio abbiamo esemplificato la pratica del ripensare. Ejzenštejn continuò incessantemente a "ruminare" il programma di sala del *Saggio*<sup>13</sup>. L'attrazione, che presuppone il numero ma solo per trascenderlo in termini di efficienza sullo spettatore, continuò a riproporglisi come una chiave di volta anche quando il teatro, dopo l'esordio cinematografico di *Sciopero*, non era più che un ricordo.

Eppure, nei ricorrenti affondi di memoria, Ejzenštejn non parla di attrazione, o vi accenna solo per via implicita e indiretta. A chiare lettere, e con insistenza, parla di metafora. In un brano sul *Ritmo*, ad esempio, tra il 1935 e il 1937, scrive:

Se ripensiamo [...] alla mia prima completa e autonoma messa in scena – *Anche il più saggio ci casca* (1922-1923) – ci accorgeremo [...] del principio per cui ogni prestazione dell'attore doveva andare oltre i propri limiti. Lo "stupore" dell'attore, per esempio, non doveva limitarsi al fatto che "aveva indietreggiato". Aver indietreggiato non era sufficiente; ci voleva ancora un salto mortale all'indietro.

<sup>12</sup> Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id. *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1986, p. 220. Scritto nel maggio del 1923, il testo uscì subito dopo nella rivista «Lef», n. 3, 1923.

<sup>13</sup> La pratica del ripensare richiama quella che, in ambito gesuitico ma non solo, era la *ruminatio texti*, con i suoi otto momenti: dalla *lectio* della superficie, sempre più in profondità – passando per la *meditatio*, la *contemplatio* e la *discretio* – fino all'*actio*. È solo una suggestione, ma l'attenzione che Ejzenštejn dedica agli Esercizi spirituali ignaziani lascia supporre che la *ruminatio texti* non gli fosse sconosciuta. In ogni caso, come si vedrà, la applicò al suo *Montaggio delle attrazioni*.



A dettare la trasposizione scenica non era il sentimento di stupore, era la sua metafora fisica di “arretrare”, fino al limite acrobatico del salto mortale, in quello spettacolo-programma del 1923. Lo stupore si trasformava immediatamente nell’azione fisica di indietreggiare violentemente, a prescindere da ogni convenzione espressiva e, quel che più importa, da qualsiasi implicazione “interiore” alla Stanislavskij. Conclude infine Ejzenštejn:

Ma *il livello* d’intensità [nella traduzione scenica della metafora] produce effetti diversi. Un’insufficiente applicazione riduce la costruzione a un informe naturalismo, l’incarnazione meccanicamente *letterale* è responsabile, invece, di un effetto comico-grottesco<sup>14</sup>.

Dove il riconoscimento dei discutibili effetti circensi nel *Saggio* non vanifica però la necessità del passaggio per la metafora, né il rifiuto d’una sua “insufficiente applicazione”. Per chiarire: se indietreggiare si limita ad un repentino lieve arretramento della nuca, ad occhi sbarrati per trascinarsi muscolare, pur nella corretta direzione di moto il risultato è la ben nota espressione scenica, in cui ogni spettatore riconosce la meraviglia, senza nessun rischio d’arrivare a provarla in prima persona.

#### *Digressione: sull’unità del metodo*

L’efficacia del passaggio per la metafora si gioca tra l’estremismo del salto mortale e l’“informe naturalismo” d’un viso stupito secondo cliché. L’acrobazia non è richiesta in quanto tale. Non c’è il rifiuto preconcepito dell’espressione verosimile: ma le si chiede però di avere la stessa spina dorsale, la stessa necessità organica del salto mortale all’indietro. Come dimostra la scena dell’arresto di Vautrin, nella quale il metodo – così afferma Ejzenštejn, dopo averlo illustrato solo mediante le attrazioni circensi del *Saggio* – rivela la sua «completa unità»<sup>15</sup>.

S’era trattato di trovare la disposizione spaziale dei personaggi nella scena da *Papà Goriot* in cui Vautrin viene smascherato e, senza più la parrucca dell’alter ego, si rivela per il galeotto evaso Jacques Collin. Vengono passate in rassegna le proposte degli allievi, e si tratta quasi sempre

<sup>14</sup> Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il ritmo*, in Id. *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985; le cit. sono alle pp. 286-287.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 287.

di soluzioni brillanti, originali, piene d'inventiva. In una era addirittura previsto che, all'irrompere della polizia, Vautrin saltasse furiosamente sopra un tavolo, come su un podio da cui arringare la folla. Non poteva non piacere all'inventore delle attrazioni.

Ma Ejzenštejn non cercava ingegnose soluzioni d'autore. Al contrario, cercava la soluzione – singolare, unica – senza autore. Non dettata dall'estro creativo, ma solo dalla necessità compositiva. Chi è il doppio Vautrin nel momento del passaggio dall'una all'altra identità? Era il più ricco e rispettato tra i pensionanti di Madame Vauquer, ed ecco che all'improvviso ne è diventato un corpo estraneo. Come tale, deve essere “*espulso dal circolo delle persone perbene*”, dove le parole e il corsivo che le evidenzia sono di Ejzenštejn.

Necessitata dalla sua metafora, la scena non potrà che manifestarsi in un circolo intorno a Vautrin che, a seguito dell'espulsione del centro, si scompone in frammenti sparsi: ogni sedicente persona perbene faccia a faccia con quel suo specchio di verità che è l'ex galeotto Collin.

Insomma – conclude Ejzenštejn – se osserviamo attentamente il disegno psicologico e drammatico dell'azione [lo smascheramento e l'arresto di Vautrin], troviamo che si esprime proprio con queste stesse parole [l'espulsione dal circolo delle persone perbene]. La differenza sta solo nel fatto che le parole vi figurano non in senso letterale, ma in senso traslato (metaforico) [...]. Il processo della messa in forma scenica è risultato dunque consistere in ciò: che il significato del contenuto psicologico della scena, tradotto nella messa in scena, torna indietro dal senso traslato a un senso non traslato, primario, originario<sup>16</sup>.

La messa in forma scenica è passata comunque per la metafora, senza l'imperativo di uscirne in forma acrobatica. E però, pur senza salti mortali, l'applicazione del metodo non è stata insufficiente. Nella sua forma realistica ma necessaria, l'espulsione di Vautrin dal circolo delle persone perbene non è caduta nell'“informe naturalismo”. In questo radicamento nella necessità organica, al di là della forma, consiste la “completa unità del metodo”.

Quale emozione, dunque? Il criterio del passaggio per la metafora consente di riformulare la situazione di Odessa, passando da una prospettiva neuro-muscolare ad una prospettiva di ordine emotivo. Esasperato

<sup>16</sup> Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *L'arresto di Vautrin*, in Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 19-27; la cit. è a pp. 22-23.

dalla prepotenza del signorotto, il pastore vuole rivoltarglisi contro. Questa è l'emozione che lo anima, la rivolta. In un'immagine traslata di lotta, è come se da "schiena a terra" volesse passare a "ginocchia sul petto" dell'avversario. Acrobaticamente, *saltargli sul petto*.

Nella messa in forma scenica, l'attore Grasso "torn[ò] indietro dal senso traslato a un senso non traslato, primario, originario", parole di Ejzenštejn, come l'abbiamo visto "ripensare". Volò attraverso il palco e saltò sul petto del rivale. Materialmente: *fuor di metafora*. Dal canto suo, la signora Schwarz, grazie alle embrionali tensioni muscolari indotte dall'azione di Grasso, saltò anche lei addosso al nemico, ma *dentro metafora*. Emotivamente, gli si rivoltò contro.

È un processo rigorosamente speculare. Il sentimento di rivolta che per l'attore ne è all'origine, per lo spettatore ne diventa la conclusione. Il salto sul petto che per l'attore è l'effetto motorio dell'emozione, incorporato in forma più debole diventa per lo spettatore la causa motrice dell'emozione richiesta.

Tutto quadra, tutto torna. Ma, come nelle precedenti tornate, a prezzo d'una nuova domanda. Perché quella e non un'altra metafora della rivolta? Cosa garantisce, in generale, che il rapporto tra la metafora e l'emozione non sia casuale o, quanto meno, arbitrario?

### *Il calore delle parole*

Al suo mito di fondazione Ejzenštejn era tornato, per approfondire il rapporto tra numero e attrazione. Il salto mortale all'indietro in sé è un numero. Se materializza a livello acrobatico la metafora dello stupore, diventa un'attrazione. Ovvero, si può proporre come attrazione: a parità di forma, è difficile distinguere. Abilitato a farlo è solo lo spettatore che, in una concezione basata sull'efficienza, «è posto nella condizione di materiale fondamentale del teatro»<sup>17</sup>. Se davanti alla performance dell'attore lo spettatore sperimenta l'emozione dello stupore, è un'attrazione, in caso contrario no. Affinché questo si verifichi, non basta però che lo stupore sia stato all'origine del salto, occorre che ne sia stato la sola origine legittima: come se tra l'emozione dello stupore e la sua metafora fisica del soprassalto all'indietro esistesse un legame naturale, organico. Necessario.

<sup>17</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 220.

Ejzenštejn tornò a ripensare al suo programma di sala del '23. Nel *Post scriptum* a *La struttura del film* scrive:

Nella formula iniziale [quella nel *Montaggio delle attrazioni*] già esistevano due tesi fondamentali, specifiche e caratteristiche del mio futuro programma di attività e dei miei metodi di esecuzione: *un massimo di passione come punto di partenza, e una rottura delle dimensioni abituali come metodo per rappresentarla.*

Al di là della “rottura delle dimensioni [rappresentative] abituali”, dove si esprime quasi come un esorcismo preventivo il rifiuto dell’informe naturalismo, l’essenziale della dichiarazione di Ejzenštejn sta in quel “massimo di passione come punto di partenza”. Che la passione sia al punto di partenza era già un dato acquisito – Grasso salta in quanto è sollecitato dal desiderio di rivolta –, qui si specifica che, per assolvere al suo compito, la passione deve essere portata al massimo. Attraverso – come icasticamente conclude Ejzenštejn – un progressivo «aumento di temperatura»<sup>18</sup>.

C’è qui una radicale concezione del rapporto tra la forma linguistica delle parole e la loro sostanza dinamica: diciamo tra le *parole in lingua* e le *parole in azione*. In ogni parola, secondo Ejzenštejn, è racchiuso uno specifico e necessario “programma d’azione”, che si lascia formulare ultimamente solo quando la passione che ne è il contenuto emotivo venga portata al massimo. L’aumento di temperatura disperde via via – come per evaporazione frazionata – le formulazioni tiepide, comprese in dimensioni rappresentative abituali.

È un autentico corpo a corpo. Nell’incalzare di sinonimi, parasinonimi, equivalenti, etimologie alla Isidoro e parafrasi sulla parola di grado zero, la passione che ne è denotata si surriscalda: fino ad un massimo di temperatura in cui ritrova – o, si deve dire, secerne, “sputa fuori” – la sua “parola in azione”. Mai come in questa pratica, l’espressione “giocare con le parole” rivendica il senso profondo di “giocare con le passioni” e, in definitiva, con le proprie passioni, dato che solo se appartengono a chi le mette in gioco possono essere sentite al massimo<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1964; le due cit. sono entrambe a p. 154. Si tratta di un brano del 1939.

<sup>19</sup> Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il ritorno del soldato dal fronte*, in Id., *La regia*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1989. Solo due citazioni per dar conto della suggestione e della coerenza della “teoria” di Ejzenštejn. Afferma: «Traduciamo da un linguaggio all’altro. Dal linguaggio delle parole a quello dei movimenti. E anche questo

Ne dà conto in questi termini, Ejzenštejn, in una lezione del corso di regia tenuto nel 1933-1934, che ha alla base questo semplice segmento narrativo: «*Un soldato torna dal fronte. Scopre che durante la sua assenza la moglie ha avuto un figlio da un altro. La lascia*». Nella scena in esame, il soldato ha scoperto la verità, grazie a una camicia da lattante che l'improvvida moglie non ha occultato a dovere.

Dobbiamo aspettarci uno scandalo tremendo. L'esplosione di ciò che la donna aveva tenuto intenzionalmente nascosto, di ciò da cui aveva con tanto accanimento allontanato il marito per guadagnarsi anche un solo momento di quiete, che le consentisse di riflettere e di trovare un modo per prepararlo gradualmente alla terribile notizia e per potergli raccontare tutto. Occorre quindi cercare lo stato d'animo della donna nel momento della massima tensione, in quell'attesa terribile che, ecco, precede lo scoppio dello scandalo.

Come la faremo sedere?

*Rattrappita*, propone un allievo.

Rattrappita. È il grado zero della passione, per il tramite del suo effetto sul modo di sedere della donna. Comincia il corpo a corpo. In corsivo, le voci degli allievi.

Secondo voi, sarà proprio rattrappita? Per la verità, non è che si aspetti un colpo, nel qual caso sarebbe naturale contrarre il corpo. Si tratta solo, a questo punto, della sensazione che, in generale, sta per succedere qualcosa. Come siederà?

*In modo instabile.*

Che significa, qui, instabile? Quale sarà la sua posizione?

*Siederà in un atteggiamento d'attesa.*

D'accordo. Ma che razza di "atteggiamento d'attesa"? Tutte queste sono parole che derivano solo dalla vostra incapacità di sentire fino in fondo la scena. Quando mi rallegrate con risposte come: "dev'essere espressivo e dinamico", sappiate che queste risposte non valgono un fico secco. Che non servono proprio a niente. Bisogna sentire la scena sotto il profilo del gioco che vi si svolgerà. Altrimenti non riuscirete a inventare nulla di adatto.

è possibile solo perché in un lontano passato, in una determinata fase del nostro sviluppo, il linguaggio e il gesto coincidevano in un'unica azione silenziosa fatta di spostamenti motorii» (p. 202). O ancora: «Abbiamo già detto che l'immagine-designazione verbale offre sempre una chiave fondamentale per la rappresentazione del movimento. Quando dite che "in lui ribolle lo sdegno", avete già un programma di azione e di comportamenti molto preciso» (p. 213).

*A me pare che dovrà sedere con la testa leggermente girata.*

Questi sono dettagli. Datemi il quadro generale, il senso generale.

*Dovrà sedere in posa d'attesa, e lo spettatore deve sentire che lei si aspetta un colpo...*

Ancora chiacchiere... Vi chiedo: come deve sedere? Qualcuno aveva proposto che sedesse rattrappita.

*No, così non va bene.*

Grazie anche solo per questo. Vedete che un qualche elemento di senso, quand'anche di ordine negativo, già emerge.

*È tutta tesa, pronta a balzare in piedi.*

Ecco! È pronta a saltare in piedi. Abbiamo, quindi, un certo tipo determinato di tensione. A che cosa la possiamo paragonare? Dove avete visto una tensione simile?

*In un cane da punta.*

Sì. Proprio così. Quando è tutto proteso in avanti, teso al massimo.

La donna qui è raccolta in sé non nel senso della contrazione, ma nel senso della tensione verso un unico scopo: cogliere un segnale. Non siede contratta come chi si aspetta un colpo da un momento all'altro, ma è tutta orecchie, tesa al massimo verso quello che sta per succedere.

È in uno stato di ansietà e di tensione massima. Deve sedere come “in stato di punta”<sup>20</sup>.

Finalmente!

La donna seduta in stato di punta risponde alla stessa logica del soprassalto all'indietro per la meraviglia; o di Vautrin espulso dal circolo in cui le persone perbene l'hanno accerchiato senza lascargli via di scampo. Al massimo. Com'era “al colmo” lo stupore. E com'è al culmine l'exasperazione del pastore che, in un moto estremo di rivolta, salta sul petto del rivale.

<sup>20</sup> Ejzenštejn, *Il ritorno del soldato*, cit., pp. 215-16. Il ruolo della “regola della conversione o della trasformazione”, che consente – ma meglio sarebbe dire: impone – di trasformare la situazione drammatica nel testo nel suo implicito equivalente spaziale e motorio nella scena, è messo esemplarmente in luce da Pietro Montani, nella sua *Introduzione a La regina*, cit., in part. pp. XVII-XXIII.

## OLTRE IL MIRACOLO DELLA SIGNORA SCHWARZ

Prima ancora di distinguere se fatto di o provocato dalla tecnica, cos'è un miracolo se non un fatto che chiede d'essere spiegato?, dato che per come si presenta appare inspiegabile. Nel tornare al mito di Giovanni Grasso a Odessa nel 1908, ho deciso allora di trattarlo per come appariva, prendendo atto di tutte le sue richieste di spiegazione. Un miracolo, provocato come? E perché un'emozione, come effetto dell'induzione biomeccanica? E perché, infine, proprio quella e non un'altra emozione?

I fatti da chiamare a testimoni erano noti, solo che nei ripensamenti precedenti li avevo interrogati in superficie, senza sapere in anticipo cosa cercare, sotto. Ho cambiato registro, e tutte le domande hanno trovato risposta. Fino all'ultima, decisiva: dove la legge del teatro – vecchie o nuove che ne siano le tavole – trova fondamento nella legge della vita. Nella vita, quando una passione è al massimo non lascia scelta, si fa tutto e solo quello che essa comanda di fare. Nella scena la passione è finta. Ma, come nella vita, dev'essere portata al massimo, affinché l'azione che la esprime sia il suo connaturato “programma d'azione” e nient'altro. Unico e necessario. Senza spazio per l'arbitrio o il caso.

E senza obbligo d'acrobazie: come ha dimostrato Vautrin, di fronte uno per uno ai membri del circolo dal quale è stato espulso; e, definitivamente, quel cane da punta che conclude il gioco di parole al calor rosso con la rattrappita moglie del soldato.

*L'attore e l'acrobata*

Adesso che tutto è stato spiegato, il miracolo della signora Schwarz resta come un fatto straordinario senza più domande. E con il desiderio di vederlo accadere ancora, al di là di voli prodigiosi e intrepide conversioni. È un nuovo tema di ripensamento che si presenta. Un teatro delle attrazioni, oltre l'estremismo rappresentativo del *Montaggio delle attrazioni*.

E infatti, al netto da ipoteche circensi e missioni rivoluzionarie, l'opposizione tra numero e attrazione – primo comandamento della nuova legge del *Saggio* – non esprime altro che la differenza tra la partitura dell'attore in quanto mera performance fisica e in quanto contenitore veicolo di passione. Da preciso impegno programmatico qual era a miracolo spiegato, la proiezione acrobatica rimane solo come richiamo al principio del “massimo di passione”. Come dire che, senza eseguire il salto, l'attore al colmo della meraviglia deve comunque sentirsi come se lo stesse eseguendo.

«Non voglio dire – precisa Ejzenštejn – che dovete necessariamente [saper fare il salto]. Voglio dire che voi dovete possedere il *sentimento motorio* del salto, avvertire il senso della sua esecuzione»<sup>21</sup>. Parlava ai registi, tanto più vale, quello che dice, per l'attore. Se l'attore non possiede il sentimento motorio del salto, lo stupore si raffredda, e la relativa partitura cade in un "informe naturalismo".

Con il che s'arriva finalmente al punto. Direttamente per competenza atletica o indirettamente per sentimento motorio, l'attore deve essere un acrobata. Da Stanislavskij a Mejerchol'd ad Artaud, è un imperativo che traversa la rivoluzione teatrale del Novecento, e che s'impone con l'evidenza d'uno scandalo nel confronto – anche in tempo reale – con il grande attore di matrice ottocentesca.

Se deve materialmente eseguire salti mortali, la scuola dell'attore è il *luogo* del circo, o altri consimili; se gli basta svilupparne il sentimento motorio la scuola si dilata all'*ambiente* del teatro basso. Ambiente, in senso ecologico: che non coincide con nessuno dei luoghi in cui può stare, e che li assimila tutti. Teatro basso è un modo di vita nella geografia dei teatri, come la savana lo è nella geografia dei territori. È un ambiente. Anche teatro alto è un ambiente. A prescindere da balletto opera prosa, o circo varietà avanspettacolo che, da una parte o dall'altra, ne sono i luoghi.

Che la sua scuola sia il circo o la famiglia d'arte, l'attore-acrobata è una creatura del teatro basso. La tradizione dei comici – è stato notato a proposito niente meno che della Duse – «deve essere ricercata sempre in fondo [nei teatri] in basso». E nella capacità di tornare ad attingere dall'originaria matrice bassa, «domandone» gli effetti per farli migrare nel teatro alto: in un tale processo in cui basso e alto si nutrono e si motivano a vicenda, risiede il fascino conturbante del grande attore<sup>22</sup>.

Teatro basso e teatro alto sono ambienti distinti, che non vuol proprio dire separati. Anche questo si poteva leggere sotto la superficie del *Montaggio delle attrazioni*.

<sup>21</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Introduzione*, in Id., *La regia*, cit., p. 15.

<sup>22</sup> Sulla dialettica attore acrobata, e sull'attore-acrobata che ne risulta, cfr. il mio *L'attore che vola*, cit., in part. pp. 133-158. Sulla componente "acrobatica" del grande attore, cfr. Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, in part. i capp. II e III. La cit. è a p. 117, alla fine di un paragrafo intitolato appunto *Tradizione "alta" e tradizione "bassa"*.



### *Teatro duale*

Si parla di teatro al singolare, salvo poi doverosamente diversificare: teatri, al plurale. Ma il numero del sostantivo teatro è il duale. In essenza, quello che diciamo teatro al singolare è sempre stato l'unione di due emisferi, quali che siano le parole opposte – professionismo/amatorialità, figli d'arte/dilettanti, famiglie/compagnie – usate per declinarli<sup>23</sup>.

«L'autentico fondamento dell'efficienza dello spettacolo non è la “rivelazione del disegno del drammaturgo” o “la giusta interpretazione dell'autore” o “il fedele rispecchiamento dell'epoca” ecc., ma solo l'attrazione e il sistema delle attrazioni»<sup>24</sup>. Sulla fanfara d'un tanto bellicoso proclama, sembra che Ejzenštejn voglia contestare alla radice ogni rapporto tra i due ambienti del teatro.

Ci voleva il clima operoso e concreto delle prove per farglielo smentire.

Se anticamente (nel Medioevo) – è un allievo che ricorda e commenta una prova del *Saggio* – il dialogo, la danza, il canto, l'acrobatica, le dimostrazioni di forza, animali esotici e in generale qualsiasi cosa fuori dell'ordinario costituivano un tutto unico teatrale (il “teatro dei ciarlatani”, la “Commedia dell'arte”), in seguito il teatro esplose. Dramma, balletto, opera (le arti elevate), circo, farsa, baraccone e spettacoli di animali (le arti minori) si separarono. Nel suo primo spettacolo, Ejzenštejn si propose di sintetizzare gli elementi del teatro alto e di quello basso. Programmò di mobilitare tutti gli aspetti di varie forme di spettacolo al fine di modellare lo spettatore contemporaneo<sup>25</sup>.

Aveva cominciato da puparo, Giovanni Grasso, portando nel proprio corpo il salto dei paladini in duello; poi l'aveva liberato – quel salto – volando come personaggio da un capo all'altro della scena. Infine, con la voce anonima del protagonista d'un mito di fondazione, diceva che non è necessario saltare, purché si abbia nel corpo il “sentimento motorio”

<sup>23</sup> Sui due emisferi del teatro – nelle varie declinazioni in sede storica e teorica – nonché sul termine stesso “amatorialità”, cfr. Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Rflessioni a partire dal “Dilemma” di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», n. 26, 2005.

<sup>24</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 222.

<sup>25</sup> Citato in Alma Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit., p. 170.

del salto. Nelle parole d'un maestro russo che di sicuro non l'aveva visto saltare, era il suo messaggio definitivo: dall'origine.

Il "sogno" di passioni che si esprimano naturalmente come attrazioni – dirà quel maestro, ricordando i furori giovanili del *Saggio* – «era legato al teatro drammatico [...] al teatro *serio!*»<sup>26</sup>. Non era stato un sogno allora, era già ripensamento.

Era ripensamento adesso: che, dopo aver fatto luce sul miracolo della signora Schwarz, chiedeva a quel miracolo di fare luce lui sulla convivenza di basso e alto, emozioni sottili e azioni estroverse, vibrazioni dell'animo e acrobazie del corpo. Alto e basso insieme, compresi l'uno nell'altro, secondo quella che è l'intima natura duale del teatro.

<sup>26</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Post scriptum*, in Id., *La struttura del film*, cit., p. 154.