

Curatore:

Noemi Tiberio

Titolo ricerca:

La ricezione di Mejerchol'd in Italia

Periodici presi in esame:

"Comoedia" (anni 1919-1932)

"Controcorrente" (anni 1928-1932)

"Il Convegno" (anni 1920-1925)

Cronache del Teatro di S. D'Amico (anni 1929-1955)

"Il Dramma" (anni 1928-1933)

"Il Mattino" (gennaio 1932)

"La Nazione" (agosto 1933, aprile 1935)

"Nuova Antologia" (1926-1930)

"Rivista di commedie" (1930)

"Scenario" (anni 1932-1933)

"Le Scimmie e lo specchio" (1926)

"La Stampa" (aprile 1935)

Trent'anni di cronaca drammatica di R. Simoni (1927-1932)**Biblioteche:**

Biblioteca Burcardo (Roma)

Biblioteca nazionale centrale di Roma

Tabella riassuntiva dei dati:

Data (anno.mese.giorno)	Nome del periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1924.08.10	Comoedia	Anno VI n. XV		Enrico Cavacchioli	Due concezioni d'arte in un solo periodo: Waktangoff e Meyerhold
1930.01.01	Rivista di commedie	n. LV		L. Jouvet	Meyerhold
1931.01.15	Comoedia	Anno XIII n. I		M. C.	[Si fa, si dice (Spunti di teatro)] Tendenze teatrali
1932.01.16	Il Mattino				Notiziario teatrale
1932.03	Scenario	Anno I n. II			Meyerhold inaugurerà a Mosca
1932.04	Scenario	Anno I			Wsewolod

		n. III			Meyerhold
1933.08.08	La Nazione			Renato Poggioli	Mayerhold, il fantasma dell'Opera
1935.04.20	La Nazione			Mario Gromo	La "cartella scientifica" di Meyerhold [Dietro le quinte del teatro sovietico]
1935.04.20	La Stampa			Mario Gromo	A tu per tu con Meyerhold

MATERIALI

1924.08.10	Comoedia	Anno VI n. XV		Enrico Cavacchioli	Due concezioni d'arte in un solo periodo: Waktangoff e Meyerhold
------------	----------	------------------	--	--------------------	--

Due diverse concezioni dell'arte drammatica, che tengono il campo con onore, attraverso la discussione della critica e l'ammirazione del pubblico, sono quelle che fanno capo alle nuove correnti impersonate dal Teatro del *Terzo Studio* e dal *Teatro Nuovo*.

Queste due concezioni, sono contenute fra la malinconia conservatrice di Jugen e del suo Maly, e gli avvenimenti ad oltranza di Tairoff. E formano, diremo così, il piatti di mezzo, il piatto forte del palato dei buongustai del teatro di prosa, che, fra i due estremi, trovano il loro polpettone più saporito e il loro manicaretto più digeribile.

Il Teatro del *Terzo Studio* raccoglieva in origine un gruppo di autori, anzi di fanatici della scena, come forse da noi non conosciamo. Non più filodrammatici, ma studiosi quali malati di un'arte del teatro, che approfondivano in ogni sua possibile manifestazione.

Erano degli esasperati che del teatro avevano fatto una specie di sacro ministero. Chiamarono Stanislawski e ne subirono il fascino e la disciplina. Presero in affitto una modestissima sala di sobborgo e ne fecero la chiesa della loro prima discreta virtuosità. I risultati dei loro studii erano il prodotto di lunghi mesi di fatiche, di prove, di osservazioni, di esperimenti. Avevano sostituito alle meravigliose doti di improvvisazione dei nostri attori, il logorio costante delle loro facoltà di osservazione, di riproduzione e di assimilazione.

Non v'era carattere, non v'era gesto, non v'era esplosione di anima, non v'era scatto di sentimento o grido di passione che non fossero stati cribbiati attraverso il vaglio meticoloso delle loro lunghissime e pazienti ricerche. Si sprofondavano nella storia del teatro, e dalla storia balzavano, in un impeto lirico impensato, ai fascini cerebrali delle ultime creazioni avveniriste. Ma fino ad allora prediligevano un genere. E si erano rivolti con una amorosa sollecitudine alla commedia dell'arte, così ricca di possibilità e di genialità, così scintillante di arguzia e di trovate,

che sembrava dovesse loro fornire un inesauribile e continuo canovaccio su cui ricamare le meraviglie del nuovo teatro.

In Russia, la commedia dell'arte è quella sulla quale si è basata ogni riforma scenica. Non v'è attore, di ieri e di oggi, che non ne conosca e riconosca la più intima tradizione. Vorrei chiedere se succede lo stesso ai nostri comicaroli contemporanei, colla sicurezza di sentirmi rispondere che la ignorano. Fatto sta che le nostre maschere antiche hanno determinato il nuovo movimento teatrale russo, e fu proprio il teatro del *Terzo Studio*, passato in dieci anni dal sobborgo alla sede stabile dell'Arbat, in una magnifica cornice aristocratica, ed in sale di legno scolpito che lo fanno rassomigliare più ad un club prezioso che ad un teatro, a riprendere e a rimettere in scena, una delle commedie più caratteristiche di Carlo Gozzi: « La Principessa Turandot ».

L'ideatore della messa in scena di Turandot, che è una delle cose più squisite che siano state rappresentate in questi ultimi anni, fu Waktangoff: uno dei *régisseurs* più promettenti e più celebrati, che ha dato vita anche ad un Teatro di Ebrei che basterebbe da solo a dar seria rinomanza. Ma Waktangoff è morto da qualche anno. Ed a Mosca si rimpiange ancora la sua scomparsa.

La messa in scena, dunque, di Turandot è quanto di più semplice e di più originale si possa immaginare. La Compagnia dei comici, la vecchia compagnia vagabonda del carro di Tespi si presenta all'inizio del primo atto in una specie di quadro modernissimo. Ha sostituito al vecchio abito a sbrendoli ed alla sua miseria leggendaria ed affamata, quello della più squisita mondanità attuale: il frak. Le donne indossano i più scapigliati *décolletés* di Drecoll o di Lamanoff, salvati, dio sa come, dalla rivoluzione.

In pochi minuti eseguono il travestimento, che deve sostituire all'abito moderno il costume. Si applicano degli asciugamani, degli stracci, dei cappelli di carta colorata: il bagaglio del più miserevole circo equestre suburbano. Con delle frange bianche simulano delle barbe, con degli stracci rossi e gialli abbelliscono da società europei che debbono trasformarsi in qualche cosa di approssimativamente cinese.

Non sono il taglio né la foggia che danno la sensazione del costume: ma piuttosto le macchie di colore che determinano il riferimento. In identico modo si improvvisa la scena. Tendami, cerchi, scalette, dischi, applicazioni di un cubismo esasperato. E musica. Il risultato è di una suggestione miracolosa. E Zavaski, nelle vesti del principe Olaf e la Mansuroff nell'incantesimo di Turandot, hanno una grazia così delicatamente geniale che l'antica commedia rivive per loro le ore di gloria del suo primo apparire.

Ma da questa esumazione storica la compagnia del terzo studio è capace di saltare ad una riproduzione di ambiente di Ostrowski in cui la cura nella ricerca del particolare diventa di una esasperata evidenza, minuta, frammentaria, ma perfetta. O di ancorarsi su di una interpretazione moderna, come quella del « Miracolo di S. Antonio » di Maeterlinck. Allora, non sono più ricerche di stilizzazione quelle che cooperano al successo della messa in scena. Ma, bensì, squisitissime, sottili sfumature, che si rivelano in ogni personaggio, con una verità che per essere più vera del verosimile diventa arte. Non v'è piccolo attore, che non senta la grande responsabilità del personaggio che rappresenta e non ne renda la perfetta incarnazione. Zavaski non sdegnerebbe di assumersi la parte di un qualsiasi servitorello, se non impersonasse con tanta miracolosa efficacia quella di Sant'Antonio. Perché l'attore ha quel dono dell'umiltà che manca all'ultimo filodrammatico o al primo figlio d'arte delle nostre quinte, di cui il solo desiderio e l'unico ideale, sono il mattatorato a vita a qualunque costo ed a qualunque prezzo. Come contro altare al teatro del *Terzo Studio* ma sempre in una linea di ridotta possibilità, Meyerkold bandisce dal suo Teatro Nuovo gli ultimi canoni delle sue ricerche d'arte drammatiche. Meyerkold, che è anche il divulgatore e l'inscenatore del così detto Teatro della Rivoluzione, ha dato un carattere di quadro cinematografico ad ogni commedia che ha fatto rappresentare. Per lui, l'atto si divide in dieci quadri, per i quali vuol creare l'atmosfera, l'illusione necessaria, con delle semplicissime trasposizioni. Egli si è fermato al primitivismo shakespeariano e lo ha applicato alle sue nuovissime creazioni. Nella *Foresta*, di Ostrowski, che rappresenta uno dei suoi tentativi più completi e

definitivi, dice l'ultima parola in questo ordine di idee. Il dramma non perde nulla della sua forza e della sua caratteristica nella riduzione.

Ed è così, che dal « Lago di Lub », ai « Distruttori delle macchine » allo « Spartaco » all'« Uomo Massa », al « Ritorno di Don Giovanni » egli si avvicina alla realizzazione borghese della commedia di genere, intesa nel significato più libero della parola, ottenendo quei notevoli effetti che fanno ormai scuola in tutta la Russia.

Quando le vicende speciali, la guerra civile, i perturbamenti politici uccidono il teatro e si ritorna alle origini, è interessante vedere come l'antica tradizione italiana detti ancora legge al mondo cerebrale che si rinnova. È questo un fenomeno che si manifesta non solo in Russia ma anche nei paesi più intellettualmente progrediti in cui la decadenza segna le ore dello splendore, ma anche della fine di una letteratura.

1930.01.01	Rivista di commedie			L. Jouvet	Meyerhold
------------	---------------------	--	--	-----------	-----------

Teatro e pubblico hanno avuto delle grandi epoche.

Ma non sempre contemporaneamente.

Una grande epoca di pubblico può contentarsi di un teatro sovente mediocre; testimonia il diciassettesimo secolo; invece, una grande epoca teatrale ha bisogno di un pubblico entusiasta e numeroso.

In verità, nessuna arte dipende fino a questo punto da coloro ai quali si rivolge. Prima di tutto per semplice bisogno di denaro, e anche perché vive di passioni, di idee, di tutti gli elementi drammatici che ogni spettatore porta in sé, e che la scena non fa che restituirgli con luminosità.

Il pubblico è come un banchiere: il lavoro teatrale è uno chèque che l'autore tira sul pubblico. Tanto vale il banchiere, tanto vale lo chèque.

Nelle epoche di grande tranquillità, il pubblico è indolente, presto annoiato, chiuso ad ogni genere d'emozione. I lavori teatrali che non sono tirati su questo conto di sentimenti ristretti, sono votati all'insuccesso: sono degli chèques senza fondi. Invece, nelle epoche tormentate, quelle che seguono le guerre, le rivoluzioni, il pubblico, scosso dagli avvenimenti, offre un registro d'emozioni più esteso. Su questa banca morale di cui parlo, gli uomini di teatro dispongono di un credito molto più largo. Sono le grandi epoche del pubblico.

Siamo in una grande epoca teatrale? La domanda fa sorridere. Mi fa ricordare l'entrata in scena d'un personaggio del repertorio romantico: «Noialtri, cavalieri del Medio Evo...». Ma siamo in una grande epoca di pubblico? Qui, mi pare che sia possibile, senza sorridere, di rispondere sì. Grande epoca di pubblico in tutta Europa, e più particolarmente forse in Russia.

Là alcuni metteurs en scène hanno capovolto la situazione. Il più eminente, il più rappresentativo è l'ex regisseur del Teatro d'Arte di Mosca, di Stanislawski e Dentchenko, dai quali egli si separa prima della rivoluzione: Meyerhold. Meyerhold profitta di una situazione splendida. Non parlo dei mezzi materiali che son stati messi a sua disposizione dal suo governo, perché non voglio parlare che del pubblico. Perché tutta l'attività di Meyerhold è diretta verso il pubblico. Al contrario di Craig, per esempio, che abbandona il teatro per costruire astrattamente ammirabili teorie drammatiche. Meyerhold non ha mai cessato di mettere in pratica e di controllare ogni sua idea e ogni sua innovazione con disinteresse e lealtà.

Meyerhold si è trovato di fronte ad un pubblico eccezionale: spettatori nuovi. Un «bisogno», nato dalle difficoltà della Rivoluzione di volgere le spalle alla realtà, di ritrovare, di prolungare il fantastico. È anche una passione un poco sommaria e spesso compressa delle idee e delle discussioni che va naturalmente a cercare la sua soddisfazione al teatro.

Senza dubbio, vi è in questo istradamento, una parte dovuta all'organizzazione politica. Una sorta d'istituto (secondo il caso conservatorio, studio di regia, di messa in scena...) è annesso al teatro di Meyerhold. E questo istituto è legato, per mezzo di membri corrispondenti, a degli istituti identici sparsi in provincia e che ne sono come le succursali.

Ma non si pensi che l'entusiasmo del pubblico sia dovuto a questa organizzazione di propaganda. Credo, al contrario, che deve esserci un entusiasmo molto potente nel pubblico perché non si senta soffocato da una simile amministrazione dei suoi bisogni.

«Grande epoca di teatro», mi rispondono i metteurs en scène russi. Forse. Ma per il momento noi non possiamo che stare a guardare.

Meyerhold non è il nemico d'una tradizione. Ma egli pretende scegliere la sua, e soprattutto continuarla, interpretarla a suo modo. Questa tradizione è quella dei teatri inglesi e spagnoli del sedicesimo secolo, «teatri eminentemente popolari, inghiottiti nel secolo seguente sotto il trionfo del sistema italiano e del teatro di corte».

È così che Meyerhold tenta d'abbandonare la tecnica tradizionale delle scene dipinte, di tutto ciò che ha fatto la perfezione del teatro italiano, del quale tutt'oggi siamo tributari. Al loro posto egli tenta la scena costruita, e ristabilisce il proscenio che si avvanza di molto nella sala, di modo che l'attore si presenta tutto intero e non solamente di faccia o di profilo. Talvolta prende in prestito al teatro giapponese il «ponte», questo ponte serve a mettere in colore due momenti particolarmente drammatici: l'entrata e l'uscita d'un personaggio.

Egli ha adattato a certe scene il «recitativo» del vecchio teatro cinese, sorta di monologo che spiega la commedia con accompagnamento di rumori.

Gli accessori sono ridotti al puro necessario. Qualche volta un accessorio manca e deve essere evocato con la scena degli attori, come la scala nel lavoro «Donne l'Europe». Per qualche tempo, Meyerhold aveva esteso questa regola ai costumi. Gli attori recitavano vestiti con gli abiti da passeggio e la loro condizione doveva essere espressa dalla messa in scena. I costumi, le parrucche sono oggi ristabilite, ma essi servono più a rendere il carattere dei personaggi che la loro condizione sociale.

Ma, soprattutto, Meyerhold è riuscito a comunicare ai suoi attori uno spirito veramente nuovo, a dar loro del loro compito la più alta, la più nobile idea. Per essi, come per i greci, come per gli uomini del medio evo, come in ogni grande epoca teatrale, la scena è un luogo di cerimonia, di «celebrazione». Si vede, che tutte queste ricerche, sì disparate che possono sembrare quando sono così enumerate, hanno una comune caratteristica: in ogni paese, in ogni epoca, «adottare ciò che viene dal teatro popolare e ripudiare ciò che non gli appartiene».

«Ho adottato – scrive Meyerhold, a proposito della messa in scena della «Foresta» – i migliori sistemi di tutte le epoche teatrali. Mentre che siamo circondati di vecchio teatro, questi sistemi non sono sostituibili. Io cerco l'amo per «agganciare» lo spettatore. Il nuovo spettatore è semplicemente lo spettatore popolare».

Hanno rimproverato a Meyerhold d'aver stabilito una sorta di museo animato dei teatri popolari del mondo intero. Ma si dimentica troppo la pericolosa missione di cui è incaricato e che si riporta a questa triplice parola d'ordine: far del nuovo, far presto, far del rivoluzionario.

Una impresa che è sottomessa a così strette discipline sarebbe stata impossibile con un altro metteur en scène. Meyerhold deve la sua riuscita alla generosità del suo spirito, al campo d'azione che ha elargito con ricchezza, spezzando, per arrivarci, le formule che lo minacciavano della loro rigidità. Ed è grazie a lui che oggi esiste un nuovo teatro russo.

Ma non dimentichiamo che questo teatro è, prima di tutto, destinato ad essere «popolare».

Le epoche teatrali sono state fino ad oggi la maturazione di parecchi secoli.. il teatro di domani, i Russi, essi lo vogliono tra qualche anno, tra qualche mese, come in una serra calda, e con dei procedimenti che forse sono artificiali. Questa «evoluzione», che attraverso i commedianti italiani determina Shakespeare, inquadra Molière, si prolunga in Beaumarchais, questo «trasformismo» naturale dell'architettura teatrale che, prendendo la scena costruita da Shakespeare

la trasforma in scena d'opera (che i tecnici moderni s'accaniscono inutilmente di perfezionare ancora con delle scene girevoli e degli accessori) i Russi potranno d'un sol colpo accelerarla al limite dei loro desideri e dei loro bisogni?

Nessuna tradizione popolare è stata fin'oggi creata coscientemente con il suo repertorio dai governi, anche se son serviti da un uomo di genio.

Meyerhold riuscirà per il primo a trasformare quest'ordine di cose? Oppure, al contrario, arriverà a un punto differente, e invece d'una tradizione popolare è forse all'origine di un teatro più aristocratico che non supponga? La risposta è senza dubbio scritta in fondo alla sua opera; ma noi non la leggeremo che attraverso il pubblico che gli offrirà domani la Russia. È un uomo che io amo ed invidio: non posso fare a meno di compiangerlo: più che l'uomo d'un teatro, è l'uomo d'un'epoca.

1931.01.15	Comoedia	Anno XIII n. I		M. C.	[Si fa, si dice (Spunti di teatro)] Tendenze teatrali
------------	----------	-------------------	--	-------	---

Tendenze teatrali in Russia

Alcuni anni fa nei teatri russi si offrirono agli spettatori i risultati di almeno quattro distinte teorie teatrali. Al Teatro d'Arte di Mosca, di Costantino Stanislavsky, imperava il super-realismo; al Kamerny di Tairoff l'espressionismo e l'impressionismo nelle produzioni romantiche del secondo teatro d'arte di Mosca, mentre nel teatro della rivoluzione di Meierhold si alzava l'insegna del costruttivismo.

Ma il famoso Meierhold

ha ora completato o complicato le sue vedute educando i suoi attori alla « biomeccanica teatrale ». un rapido sguardo a questo nuovo metodo e sapremo di che cosa è fatto. Agli attori biomeccanici, sia uomini che donne, viene insegnata prima d'ogni altra cosa il pugilato. Meierhold concepisce il problema dell'interpretazione come qualche cosa di molto affine alla saldezza di atteggiamenti, all'agilità, al continuo moto fisico e al tempismo del pugilato.

Altri esercizi escogitati per la fioritura d'una valorosa falange di attori biomeccanici s'ispirano alla plastica dei movimenti acrobatici e pantomimici. Per via di questo sistema, e con gli effetti conseguenti, riferisce John Martin, articolista del Theatre Guild Magazine, si deve arrivare a bandire la emozione dal teatro, poiché, stando alle premesse della teoria biomeccanica, la vita degli uomini è regolata da condizioni interamente fisiologiche. Date simili scoperte, si potrebbe cominciare col sospendere qualsiasi diverbio sulla crisi teatrale.

1932.01.16	Il Mattino				Notiziario teatrale
------------	------------	--	--	--	------------------------

Il nuovo teatro Meyerhold – ad approssimativa somiglianza dell'antico anfiteatro greco sarà costruito a Mosca il nuovo teatro Mayerhold. Si crede che potrà essere finito nel 1933. su gradinate, disposte a ferro di cavallo, prenderanno posto gli spettatori. La scena sarà cinta da tre lati. Naturalmente, quinte e scenarii saranno sostituiti da effetti di luce.

1932.03	Scenario	Anno I n. II			Meyerhold inaugurerà a Mosca
---------	----------	-----------------	--	--	------------------------------------

Meyerhold inaugurerà a Mosca un teatro di 2000 posti, a ferro di cavallo, senza palcoscenico. Gli attori reciteranno su una piattaforma che salirà, con l'apposito ascensore, dal sottosuolo. L'inaugurazione è fissata per l'occasione dei festeggiamenti per il XV annuale della Rivoluzione.

1932.04	Scenario	Anno I n. III			Wsewolod Meyerhold
---------	----------	------------------	--	--	-----------------------

Wsewolod Meyerhold ha tenuto di recente alcune conferenze nel suo nuovo teatro che si sta costruendo a Mosca. Attori e spettatori sono destinati a formare, secondo lui, un'unità. Al posto della "scatola" scenica sarà costruita un'arena ovale circondata da tre parti dai posti per gli spettatori. Meyerhold è contro ogni costruzione o decorazione scenica. Gli interpreti devono creare intorno a sé l'atmosfera d'ogni azione pensabile. L'arena avrebbe il vantaggio di lasciar all'interprete maggiori possibilità di movimento e sarebbe la più adatta a rispondere alle esigenze moderne. Nel nuovo tipo di teatro potrà aver diritto di cittadinanza quello che secondo Meyerhold è il nuovo tipo d'interprete: l'attore che non si dimentica, non si fonde col personaggio della finzione, ma sa sorvegliar ad ogni istante se stesso e l'effetto che produce.

1933.08.08	La Nazione			Renato Poggioli	Mayerhold, il fantasma dell'Opera
------------	------------	--	--	--------------------	---

Quando il Fülöp-Miller, colpito dall'eccesso propagandistico del repertorio, e dall'esteriore ermetismo ed eccentricità dalle riforma di Mayerhold, cerca di giustificarli storicamente e di vantarne 'originalità dal punto di vista della rivoluzione politica, commette un grossissimo errore. Egli infatti sostiene che « se si porta a spiegazione la rivoluzione russa con tutte le sue conseguenze materiali e spirituali, anche il teatro russo acquista il suo significato ».

Invece lo stesso collaboratore del Fülöp-Miller, il Gregor, avverte fra lo spirito di Mayerhold e le tendenze teatrali del bolscevismo un certo dissidio: « pareva in fatti ce un cosiffatto ardire restasse dal punto di vista dell'arte condannato alla sterilità e che non potesse essere altro che una sterile imitazione, poiché lo stile scenico rivoluzionario russo è troppo strettamente legato co presupposti della rivoluzione ». Lo Zamjatin va ancora più oltre e dice che « Mayerhold è materialista; pure, malgrado che a prima vista ciò desti sorpresa, la sua posizione è più difficile di quella di Stanislavskij, per quanto il materialismo sia l'unica visione del mondo ufficialmente approvata dai Soviets. La ragione è questa: che ora in Russia si pretende dal repertorio la tesi, l'ideologia, e Mayerhold ha iniziato la sua opera di ribelle di novatore battagliando contro il teatro di problemi di Andrejev e lo psicologismo di Cechov ». Questa preziosa testimonianza, oltre a dare un breve accenno alle origini dell'arte di Mayerhold (egli cominciò come allievo di Stanislavskij e si rivelò come un rivale di Vachtangov nella realizzazione di un teatro di fantasia, che ottenne anteguerra i suoi migliori successi con la messinscena dei drammi di Blok e di Maeterlinck), denuncia subito la vocazione e il temperamento di questo regista, destinato a capitanare movimenti

più che di rivoluzione, di riforma e reazione. Più che il pioniere di una nuova civiltà teatrale, Mayerhold è il conservatore intelligente e il raffinato perfezionatore di una vasta ricchezza trasmessagli come ad ultimo, ma non degenerare erede. Il Fülöp-Miller non ha visto il progresso continuo che c'è nel « curriculum vitae » di Mayerhold, e lo ha spezzato in tre o quattro fasi distinte, senza scoprirvi il filo conduttore né le sfumature intermedie: « Egli cominciò col reagire al realismo unilaterale di Stanislavskij, si volse poi verso un certo simbolismo, e finalmente giunse quella tecnica della rappresentazione biomeccanica, di cui oggi è il più autorevole rappresentante ». In realtà egli dimostra, senza volerlo, il contrario, perché non si accorge che queste quattro fasi non sono esperienze isolate della storia spirituale di Mayerhold, ma gli stessi principali momenti della storia del teatro russo prima di lui, momenti che si rappresentano facilmente nelle esperienze e nei nomi di Stanislavskij, Djaghilev, Vachtangov, e Tairov. Le vie attraverso le quali Mayerhold è arrivato al suo cosiddetto teatro rivoluzionario, son quelle dei movimenti culturali di dissoluzione e di decadenza, e quando ha adottato il futurismo ufficiale, Mayerhold ha compiuto, da un punto di vista rivoluzionario, lo stesso errore dei Sovieti. I teorici del leninmarxismo hanno riconosciuto nel futurismo il sintomo e l'espressione della crisi dell'arte borghese; ma contemporaneamente ne hanno innestato il vaccino nella Russia sovietica, scambiando la malattia col rimedio. Il furioso modernismo che il punto d'arrivo della messinscena di Mayerhold, non è la sorgente d'un'arte proletaria, ma la foce, estuario o delta che sia, di fiume vecchio e lento, torbido e pur sempre maestoso, del vecchio teatro europeo, cortigiano, intellettuale e borghese. Dunque anche il sole dell'avvenire tramonta ad estremo occidente, e ciò lo ha sentito anche l'accanito sostenitore del tono rivoluzionario dell'arte di Mayerhold, il Fülöp-Miller, quando senza accorgersi di contraddirsi, conclude: « Se ora si approfondiscono le impressioni riportate da simili esperimenti, si giunge alla singolare conclusione che essi rappresentano un rifiorire del tanto perseguitato, odiato e disprezzato romanticismo. Che altro significato in fondo quelle costruzioni, quegli elementi meccanici, quelle impalcature, se non una nostalgia, un sogno? ».

I sostenitori del valore rivoluzionario dell'arte di Mayerhold enumerano con simpatia e meraviglia tutte le novità introdotte da questo originale regista. Lo Zamjatin, contrapponendolo a Stanislavskij, « che costruisce tutto sulla psicologia », e il cui compito è « dare allo spettatore l'illusione della vita reale », ci dice che « Mayerhold teme come il fuoco qualsiasi forma d'imitazione realistica, e ricorda sempre allo spettatore che dinanzi a lui, sulla scena, si svolge una finzione, una convenzione; egli non lavora colla psicologia, ma con la cultura fisica, l'acrobatismo, il trucco teatrale ». Ora da ciò si traggono tre conclusioni prima, generale, che una tale idea del teatro non sembra affatto concordare col realismo dell'ideologia bolscevica e con la mentalità delle masse popolari; seconda, che il senso fantastico e convenzionale dello spettacolo viene a Mayerhold da Vachtangov, che già prima di lui aveva adottato la scena vuota, il sipario alzato, e abiti moderni, cioè anonimi (corrispondenti alla insostituibile tuta da meccanico, nuova maschera degli attori di Mayerhold, anche per i lavori in costume); terza, che il senso compositivo, plastico e ginnastico del personaggio drammatico, s'era già chiaramente affermato anche nella riforma di Tairov.

L'unica vera ribellione di Mayerhold è contro gli eccessi del teatro di Djaghilev, la cui scena, rispetto a quella del regista bolscevico, sembra un regno d'imbianchini e di stuccatori. Egli insorge con violenza contro il teatro fatto di colore e di stoffa: « vogliamo lasciare l'elemento decorativo ai secessionisti, ai ristoranti di Vienna e di Monaco ». Come rimedio propone il costruttivismo dinamico, idea dove si vede chiaramente il superamento, ma anche l'assorbimento del teatro di Tairov: « I nostri artisti devono gettar via il pennello e prendere il circolo, la squadra e il martello, per formare la scena secondo il modello della nostra vita tecnica ». E per dissuadere coloro che potrebbero pensare che la formula « secondo il modello della nostra vita tecnica » riduca il teatro di Mayerhold, così lontano dalla imitazione della natura, all'imitazione della città moderna, della fabbrica bolscevica, citerò un altro testo che conferma, integra e chiarisce quanto sopra: « Il nuovo teatro nega e respinge tutto ciò che è ornamento, che non risponde ad immediate esigenze pratiche: *esso non già proviene dalla vita, ma opera in essa*; perciò non possono mancare sulla

scena le creazioni tecniche del presente, macchine d'ogni genere, automobili, cannoni, tanto più che *anche questi oggetti rafforzano la dinamica della vita immaginativa* ».

Infatti, se esamineremo direttamente quali valori assumono queste « macchine d'ogni genere » nella messinscena di Mayerhold, vedremo che non si tratta d'elementi letteralmente figurativi, né di strumenti inerti, che se pur rompono lo stato di riposo, agiscono come macchine vere nell'esercizio delle loro funzioni; ma piuttosto sigle allegoriche, che trascendono allusivamente le cose, pur esercitandovi quasi scientificamente l'analisi d'una « *neue Sachlichkeit* ». talora invece gli oggetti si trasformano in congegni tecnici, in autentiche macchine teatrali, in trampolini, ruote, e trapezi, che suscitano il movimento degli attori, provocano un simbolismo motoristico ed un'acrobazia rigorosamente stilizzata. Per Mayerhold, al contrario di Tairov, ciò che importa è il movimento, alla cui legge egli soggioga anche gli elementi scenici stabili, instaurando così quello che egli chiama il costruttivismo dinamico, la decorazione mobile. Della quale abbiamo avuto i più alti esempi nei muri del *Trust D. E.* e negli armadi del *Revisore*.

Dati tali principii, risulta naturale il fatto che il teatro di Mayerhold sia stato influenzato dalla danza, dal gioco e dallo sport, e che l'educazione fisica dell'attore sia una fase necessaria ed essenziale della sua regia. Infatti l'estetica di Mayerhold mira « a un ristabilimento del sano equilibrio fra l'esperienza spirituale e i suoi mezzi d'espressione fisica ». Questa idea, che anche nella formulazione pare meno estrema che nel pensiero del suo predecessore Tairov, in realtà s'esprime, malgrado certi effimeri eccessi, in un ritorno alle fonti del teatro, e in una restaurazione del mimo. Ma altrove Mayerhold non temè gli estremismi della teoria, e sognò quale vera *dramatis persona* quella supermarionetta a cui aspirava anche Gordon Craig.

Anche gli abusi compiuti da Mayerhold in ciò che fu detto « l'innesto delle ghiandole interstiziali », il ringiovanimento dei classici, non provengono da un desiderio di propaganda né da servilismo politico, ma dal principio di mettervi il disordine necessario, di esercitarvi quelle pratiche di esorcismo che facilitino l'azione della propria magia.

Del resto non si può del tutto dissentire da chi disse che « nel teatro di Mayerhold non hanno tardato ad insinuarsi elementi molto vicini al bluff e all'eccentricità ».

Talora infatti il maestro e più ancora i suoi allievi si sono abbassati ad un'interpretazione puramente materialistica, anzi fisiologica, della tendenza dinamica, ed accecati da una passione stupefatta e brutale dell'acrobazia, in talune manifestazioni estreme hanno costretto il teatro a una successione di numeri di varietà, a uno spettacolo da fiera; gli attori son discesi dal palcoscenico ed hanno cambiato il teatro in arena. Uno dei teorici dell'arte sovietica fra i più orientati verso sinistra, il critico Shklovskij, determina così, in modo più sentimentale che logico, l'essenza teatrale del circo: « Il circo, se Dio vuole, non ha bisogno della bellezza; la difficoltà, ecco il suo oggetto ». con una simile estetica, l'attore veniva a perdere una volta per sempre l'ali e lo splendore, la voce e la missione d'angelo annunziatore dello spirito, in cambio dell'eccentrica infarinatura del pagliaccio e della virtuosità muscolare del volantino da baraccone.

Del resto è molto comprensibile che Mayerhold stesso abbia suggerito, se non proprio direttamente provocato, simili errori. È evidente che egli è, in regime di comunismo, un vero e proprio dittatore teatrale; e se è vero che gli attori son divenuti per lui « una specie di reparto ausiliario dell'armata rossa », ciò non dipende tanto dalla sua devozione di capo controllato alla causa del regime, quanto dalla sua vocazione d'autocrate e dalla sua virtù di principe del teatro. Quando le autorità sovietiche gli concessero l'ordine della Bandiera Rossa e l'esercito bolscevico gli fece il solenne saluto delle armi, i capi e gregari ignoravano di rendere onore a un involontario ribelle del comunismo, a una coscienza continuamente oscillante fra i poli opposti della tirannide e dell'anarchia. Nell'URSS, Mayerhold rappresenta la rivolta dello spirito; solitario e perseverante egli crede di consacrare il tecnicismo dominante, mentre invece lo muta in magia; romantico uccisore di Dio, sacrifica anche il popolo sulla scena, e subordina la lotta di classe al fato ed alla sublimità della tragedia.

Col suo naso d'ebreo grande ed adunco come un rostro, con cui egli fiuta tutti i venti dello spirito e della follia, Mayerhold assume nel teatro russo d'oggi la figura e la funzione d'uno autentico Fantasma dell'Opera.

1935.04.20	La Nazione			Mario Gromo	La “cartella scientifica” di Meyerhold [Dietro le quinte del teatro sovietico]
1935.04.20	La Stampa			Mario Gromo	A tu per tu con Meyerhold

Mosca, aprile.

Il « Kino-Festivalia » è finito; e con le visite a teatri di posa, e le visioni private di film vecchi e nuovi, sono finiti gli sguardi più o meno indiscreti a questo complesso e avvincente mondo del cinema russo. I registi ripartono per i loro studi, della Politica, di Leningrado, di Odessa; tanto peggio per chi nel frattempo non ha saputo avvicinarli. Sempre ricorderò come fossero schivi di ogni inutile contatto, pronti invece ad aprirsi con chi mostrasse di un po' saper comprendere il loro lavoro; e come ne fossero pensosi, in una modestia che rasentava talvolta l'umiltà. Una modestia, poi, addirittura strano ritegno in chi avrebbe dovuto dar fiato alle trombe della pubblicità. Mai esistito un ufficio stampa. Le fotografie dei film erano a disposizione di tutti, ma a un rublo oro caduna; e del Festival non si stampò mai nemmeno il programma.

Fra il pubblico, un po' arcigni, un po' altezzosi, registi e attori teatrali, da Meyerhold a Tairoff, a Gardin. Ed erano, in fondo, i più veri papà di questo cinema, uomini che hanno raccolto l'eredità d'uno Stanislawski, ed educato intere generazioni a quella che non sarà esagerato definire la mistica russa della messinscena. Fra tutti, naturalmente, troneggia Meyerhold, seguito come un santone, venerato come un decano. Per strappare qualche parola a un regista dello schermo, occorre scovarlo, vincerne la prima ritrosia quasi diffidente, insinuarsi nel mondo del suo lavoro; Meyerhold, invece, finite le celebrazioni di questo benedetto Kino, di questo dispotico ultimo venuto, forse non stava più nella pelle d'apparire in un primissimo piano; e invita gli ospiti a una prova dei suoi attori, e sarà onorato di rispondere a tutte le domande che gli verranno rivolte – capo dell'ufficio-stampa di se stesso, intervista collegiale, referendum in famiglia.

E andiamo allora dal Maestro, con una bella M maiuscola per fargli piacere.

Quarantottesima prova

Da tre anni ha lasciato il suo vecchio teatro. Gliene stanno costruendo uno nuovo, un anfiteatro elittico che ospita, imperniati sui due fuochi dell'elisse, due palcoscenici girevoli, la scena grande e la piccola; il dramma, come lo spettacolo d'un circo, sarà attorniato dagli spettatori, che al dramma dovrebbero così essere più direttamente partecipi. Il progetto è di Barchin e di Vachtangov. Intanto un teatro basso e lungo, poco lungi dal tozzo grattacielo delle poste, ospita Meyerhold, una sala squallida, un po' sorda, ancor più tetra per le lunghe file di panche nerastre. Sono le due del pomeriggio. Un sole pallido tenta di sciogliere l'ultima neve fangosa ai crocicchi; nell'atrio, la solita bacheca del venditore di libri usati, la solita guardaroba, il solito buffet e il solito sentore di polvere, di cavoli lessi, di stantio.

La prova è iniziata. È la quarantottesima, in tre tesi. Si sta preparando uno spettacolo dedicato a Cecof, con tre atti unici: *L'orso*, *Il giubileo*, *La Proposta*. Per oggi si prova *Il Giubileo*:

in trenta minuti, trentatre svenimenti – per la gioia, lo stupore, il raccapriccio, la disperazione – in un traliccio nettamente farsesco.

L'assistente di Meyerhold è seduto su uno sgabello, vicino alla ribalta; mangia coscienziosamente una mela, come se fosse in un film americano. A un tavolino del secondo impero, orato e bisunto, siedono due stenografe; fumano accigliate, ogni tanto, dopo averne accesa una nuova, spengono l'ultimo mozzicone pigiandolo sul piano del tavolino. Pochi hanno accolto l'invito del Maestro; ci allineano nella prima fila di panche, subito dietro il tavolino. Ci pare di essere tornati a scuola, a un'accidiosa prima lezione pomeridiana, d'un pomeriggio di torbida primavera. Meyerhold arriva, a lunghi passi strascicai. Ha una barba di tre giorni, colletto e dita sudice, una giacca che gli pende stanca da ogni tasca; un gran ciuffo di capelli grigi, un mento puntuto, occhietti infossati. Subito si mette a fumare, e poi, anche per lui, comincia il giochetto dei mozziconi spenti contro il tavolino. La prova rapidamente trascorre. Attori d'una bravura da virtuosi, d'un dinamismo esasperato, talvolta con variazioni che stanno fra la danza e l'acrobazia. Quei lazzi calcolatissimi, quelle « entrate » al millimetro, quelle buffonerie minuziosamente predisposte e seguite, non ci strappano un riso. Ma questo non è che un pretesto. Meyerhold non dice una sillaba, una sigaretta dopo l'altra. Le stenografe aspettano, i quaderni aperti, le matite pronte. L'assistente ha finito la sua mela, a stento trattiene uno sbadiglio. Sanno che la vera rappresentazione verrà poi.

Il pubblico cavia sperimentale

All'ultima battuta Meyerhold di scatto si leva, sale in piedi sulla seggiola, ci guarda come se ci volesse arringare. Invece attende, le nostre domande. Ce lo fa dire, in due, tre lingue. Un istante di imbarazzo; come chieder subito qualcosa a un Maestro che ti guarda dall'alto d'una seggiola? Un buontempone che è fra noi, e gode fama d'umorista, si fa coraggio; e puntando un dito paffutello verso le stenografe:

– Vorrei sapere a che servono quei quaderni.

Traduzione, approvazione del Maestro. Che attacca. Una voce stridula, ora un po' roca, ora po' blesa, che scalfisce ogni tanto acuti strozzati. Dove ho già udito tal voce? Finalmente la ritrovo: è come quella d'un muezzin che, appollaiato su di un minareto, inviti i fedeli alla preghiera.

L'interprete segue e approva, trangugiando a ogni frase, diligentemente, saliva. Ora si volge, pone la solita epigrafe:

– Camarade Meyerhold dit que – con poi la solita pausa, che sarebbe il suo due punti e capo.

Il Maestro è sempre seguito da qualche stenografo. Lo lasceranno riposare almeno in casa sua; ma a teatro, alle prove, durante gli spettacoli, a una riunione, a un banchetto, sempre l'ombra fedele lo accompagna. Ogni parola che egli dica nei riguardi dell'arte teatrale è diligentemente annotata. Gli appunti vengono poi trasmessi alla Sezione scientifica del suo teatro, posta accanto alla scuola di recitazione; e quegli appunti vengono confrontati e vagliati, servono alla metodologia meyerholdiana, che è pubblicata a dispense; già ne esistono a decine di fascicoli. La scuola è la principale dell'Unione, prepara i nuovi attori per i vari teatri. (Quattro anni di corsi: oltre alle solite materie, la danza, la ginnastica acrobatica, la « biologia meccanica »; soltanto durante l'ultimo corso, i migliori sono ammessi al palcoscenico, per particine assai secondarie).

Di solito uno spettacolo esige una cinquantina di prove; ma alla prima rappresentazione non è ancora maturo; è soltanto dopo cento, centocinquanta repliche, che l'interpretazione può dirsi raggiunta. Il pubblico insomma, per il primo centinaio di repliche, serve da banco di prova, da cavia sperimentale. Ogni replica è attentamente seguita dal « ponte di comando » (così lo chiama il Maestro, e ce lo indica, compiaciuto, lassù; ci volgiamo, e vediamo allora un baracchino appiccicato al soffitto, in fondo alla platea, e al quale si giunge per una scala a pioli); e dal ponte di comando lo stesso regista e i suoi assistenti stanno attenti a ogni inflessione e a ogni gesto, impensieriti soprattutto di stabilire dapprima e poi di far osservare, l'esatto « spartito dei tempi ».

Un ladro del tempo altrui

– Se un attore aumenta il suo « tempo », allunga le pause fra battuta e battuta, magari fra parola e parola, tradisce il ritmo che la recitazione deve avere, è un ladro del tempo altrui; e trasforma ancora una ripresa in una pausa, una pausa in un silenzio, un passaggio in un episodio. Lo spartito del tempo ci permette di verificare, di cronometrare se un attore ha impiegato o meno quel determinato numero di minuti secondi per pronunciare le sue battute. Ah, questa malattia del tempo, mi farà impazzire!

Brandisce una seggiola che gli era ai piedi, la fa piroettare portandola alla altezza della spalla, come in un gesto suggerito da una didascalia:

– Se non riuscirò a guarirne i miei attori, mi rifugerò al circo equestre. Là almeno, l'acrobata che abbandona per un volteggio un trapezio, e deve aggrapparsi all'altro che incontra, state pur tranquilli che, di volta in volta, non vi impiegherà né un istante di più, né uno di meno.

Fa fare quel volteggio anche alla seggiola, come se fosse quel bravo acrobata-attore; e poi la posa delicatamente ai suoi piedi, mentre l'interprete traduce, fra deferenti sorrisi.

– Ma noi non ci limitiamo a preparare così gli interpreti, i nostri spettacoli; vogliamo creare le basi scientifiche della recitazione, i ruoli organici del nostro complesso d'attori.

(Qui, qualcuno si fa ritradurre la frase; non c'è niente da dire, è proprio così. Drizziamo allora le orecchie per il resto).

– Le reazioni, signori, le reazioni psichiche. Oggi si possono convenientemente valutare, scientificamente. Non affiderò mai la parte di Klistakof, nel *Revisore*, a un attore che gabinetti scientifici mi dicano avere reazioni lente. Wallace Beery, che voi, venuti per il cinema, certo conoscerete, ha reazioni fulminee, immediate; è quindi un grande attore; e mi ricorda il singolare connubio di un Grasso con un Salvini. Erano attori che costringevano il pubblico a leggere nei loro occhi la battuta, prima ancora che la dicessero. Ho invitato a lavorare in questo teatro il neuropatologo professor Sept, l'allievo del celebre Pawlov; gli ho fatto visitare tutti gli allievi, di ciascuno ho voluto la cartella scientifica; questa da oggi in poi è il più vero passaporto dei miei interpreti. Nel 1937, seguendo le nostre indicazioni, tutti gli attori dell'Unione dovranno avere la loro cartella. Il gruppo scientifico le correderà poi delle fotografie, dei ritagli della critica, del numero degli applausi, dei testi delle mie osservazioni fatte a ciascun attore durante le prove; delle tabelle statistiche dei personaggi interpretati; del giudizio dei compagni d'arte, dei direttori dei vari teatri; delle osservazioni sensate fra le molte più o meno intelligenti che ci giungono dagli spettatori; e così, la solita frase che ogni nostro attore duce, di essere un allievo di Stanislawski, e invece ne tradisce ogni giorno il metodo, non avrà più alcun motivo di essere; perché fra non molto il metodo vero sarà quello da noi stabilito, e che speriamo di presto pubblicare in un manuale.

(Qui la sua voce s'è fatta un po' irosa; e qualcuno torna a farsi tradurre un'altra volta quelle incredibili parole, metodo, principii scientifici, manuale).

La malattia dell'organizzazione

– Alla direzione del gruppo scientifico provvede con alta intelligenza il compagno Lourier (celo addita, con un ampio gesto; il compagno Lourier è un mingherlino pallido pallido, un tipo di primo della classe, con due occhialini spessi un dito: al sentire il suo nome, si alza, si inchina con una mano sul petto, torna a sedersi). Ciò che noi raggiungiamo nel duro lavoro delle prove e delle riprove di una nuova interpretazione, ciò che appare agli occhi dello spettatore come un tutto organico, compiuto, è passato attraverso a mille tentativi e a mille incertezze: stabilire ben chiaro il metodo, porre alcuni principii ai quali non mai venir meno: è questo lo scopo per il quale oggi noi lavoriamo.

Ha finito. Se non ci ricordassimo delle decine e decine d'interpretazioni superbe che questo regista ha raggiunto, si potrebbe pensare di aver di fronte un pedagogo, un clinico, uno statistico, e non un artista. Ma i maligni, sia pure con il più profondo rispetto, qui incominciano a sussurrare che Meyerhold è vecchio. Noi non ci vogliamo credere; forse la malattia dell'organizzazione a ogni costo che oggi permea la vita russa ha intossicato anche lui, o almeno il teorico che in lui è sempre esistito; anche per i suoi attori avrà creduto di intelaiare chissà quale piano quinquennale. Ora il suo

sguardo vaga su di noi, come in attesa; rompiamo il ghiaccio battendo le mani, come alla fine d'una conferenza. Quello sguardo si ravviva, poi si nasconde in un lungo, profondissimo inchino. Per cinque minuti, abbiamo battuto le mani. Ma pensavamo al suo Shakespeare, al suo Ostrowsky, al suo Cecof, al suo Gogol, anche al suo Dumas; non alla sua « cartella scientifica ».