

Ancora una volta: sono le zone in cui la competenza tecnica si intreccia all'identità professionale, a quel nucleo non detto di valori che fonda l'*ethos* della gente di teatro e permette a ciascuno di costruirsi un sistema personale di orientamento – un'etica.

Dietro quei piedi che – dice la gente di teatro – *sanno riflettere*, c'è la coscienza di un sapere incorporato che coincide con la strada, il tempo, gli incontri, gli ambienti attraversati, senza l'illusione d'un traguardo. Un sapere che non separa pensiero e azione, mezzi e obiettivi, che si può apprendere, che si può trasmettere lentamente, per via diretta e indiretta. E che non si può schematizzare e riprodurre.

Béatrice Picon-Vallin
L'ATTORE MEJERCHOLDIANO

L'attore è un uccello
che con un'ala disegna sulla terra
e con l'altra raggiunge il cielo.
(Vsevolod Mejerchol'd)¹

Così come Edward Gordon Craig afferma al Congresso mondiale del teatro a Roma nel 1934 che il solo teatro che conta non è l'edificio solido, costruito in legno, in pietre o in mattoni, ma quello formato dalle espressioni del viso, dai movimenti del corpo e dal suono della voce dell'attore², anche Vsevolod Mejerchol'd fa dell'attore il centro della sua ricerca – sia che scriva nel 1914: «Si può togliere al teatro la parola, il costume, la ribalta, le quinte, e infine lo stesso edificio teatrale, ma finché rimane l'attore e i suoi movimenti pieni di maestria, il teatro resta il teatro»³, sia che fondi agli inizi degli anni Trenta l'avvenire della regia sul solo trio attore-musica-luce, in un immenso spazio nudo, liberato da ogni scatola scenica. Sull'attore, quindi, fondano il loro teatro due grandi riformatori della scena, tra quelli che hanno affermato con più forza la necessità della regia.

Attore, Mejerchol'd lo è all'inizio e, per Sergej Ejzenštejn, è «l'attore ideale»⁴. Il suo discorso sull'attore è nutrito di un discorso d'attore, anche se non vi si riduce. Fin dal 1914 fa dell'attore il «re» di quel suo teatro di regista dove verrà consacrata la funzione capitale e potente del regista «autore dello spettacolo». Sarà una strada lunga e difficile l'imporsi di una simile idea contro la critica teatrale, contro tutto un potere letterario, soprattutto in un contesto come la cultura francese dove prevarrà a lungo un «teatro del testo» e il primo posto continuerà ad essere occu-

¹ Note di Ejzenštejn prese durante i Corsi di Mejerchol'd al GVYRM (1921-1922), citato in «Teatral'naja zizn'», 1990, n. 2, p. 27.

² Citato da Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 155.

³ *Les gloses du Docteur Dapertutto en réponse à La negation du théâtre de Iouri Aikbenwald*, in «Ljubov'k trëm apel'sinam» (*L'amore delle tre melarance*), 1914, n. 4-5.

⁴ Citato in «Les Cahiers du cinéma», 1971, n. 226-227, p. 61.

pato dall'autore della pièce⁵. Spavento davanti alla forza delle immagini e dei corpi, in cui lo scritto acquista una diversa risonanza e prende ampiezza? Spavento davanti alla libertà di un'arte in costante movimento? Mejerchol'd l'aveva detto: nella sua oralità e nella sua infinita trasformabilità, questo teatro è «più pericoloso del fuoco». Quando, alla fine del XX secolo, la funzione del regista si vede di nuovo contestata a vantaggio dell'attore (o dell'autore) – e i «metteurs en scène» diventano i «metteurs en trop», i «metteurs en chef»⁶ – l'esperienza storica mejercholdiana dimostra in realtà che, a dispetto di tutti i possibili contrasti, i due poteri, lungi dall'essere incompatibili sono complementari, e la loro è una «collaborazione»⁷: la loro gestione difficile, conflittuale, deriva da una ridefinizione continua – tanto più dolorosa in quanto molto instabile – di relazioni personali e artistiche in un processo creativo in cui, all'interno di un gruppo, ciascuna delle due parti deve, a turno, ritrarsi di fronte all'altra, ma senza abdicare mai. Un'ulteriore complicazione è la presenza di una forte carica affettiva (di cui d'altronde Mejerchol'd, nella sua «autocritica» del 1937, sottolinea l'ineluttabilità): perché in una troupe, anche quella in cui l'essenza *collettiva* sia solidamente impostata, è spesso un *solo* attore che incarna, per un dato periodo, la via in cui il regista può andare il più lontano possibile nella sua ricerca e che focalizza anche tutta la sua attenzione, tutto il suo «amore», a rischio di sottrarlo allo spettacolo a cui si lavora⁸.

Per evocare l'attore, Mejerchol'd utilizza allora l'immagine di quel preciso blocco di marmo di cui Michelangelo si metteva alla ricerca per una data scultura sognata. Ma ripete con insistenza che non sa che farsene di semplici imitatori dei suoi *pokazy*, cioè di quelle sue continue e straordinarie dimostrazioni di recitazione in cui, nella sua linea di attore, rende esplicito con il corpo ciò che non può dire con le parole, e che sono orientamenti, indicazioni materializzate, fonte di pensiero plastico e non direttive autoritarie. Se non sa che farsene degli imitatori, non vuole neppure dei semplici tecnici: cerca degli *individui* che sappiano

⁵ Sulla ricezione del teatro russo degli anni Venti, cfr. B. Picon-Vallin, *Regards français sur le théâtre russe*, in *Les Conférences d'une saison russe*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1995, pp. 149-171.

⁶ Cfr. J.M. Piemme, in *L'année du théâtre 1993-1994*, sotto la direzione di P. Lavielle, Paris, Hachette, 1994.

⁷ V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, vol. IV, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 95. Le critiche di Mejerchol'd a Piscator riguardano il modo in cui le sue tecniche sceniche annullano l'attore.

⁸ *Ibidem*, pp. 202-203: «Per un creatore che pensa per immagini è inevitabile innamorarsi di tale o tal altro attore».

anche pensare, dialogare con lui e che possiedano, innanzi tutto, una forte *personalità*⁹. Alcuni dei suoi testi (*La baraque de foire*, *Les gloses du Docteur Dapertutto*, 1914, la prefazione ad *Alinur*, 1918), sono, come molti dei suoi spettacoli (*La Forêt*) dei puri inni all'attore-inventore, all'attore di mestiere. In *Les gloses* (uno scritto di risposta a un saggista russo che parlava della morte del teatro), è unicamente attraverso la difesa di un attore creatore che afferma la vitalità della scena e il suo avvenire. In effetti, lungi dallo schiacciare l'attore nel pugno di ferro del regista, Mejerchol'd gli offre gli strumenti per diventare regista di se stesso, e, rendendolo pienamente responsabile della propria recitazione, autore del suo personaggio scenico.

Al centro, l'attore... e lo spettatore

C'è una cosa che l'uomo non ha ancora appreso a padroneggiare [...] era invisibile e pur sempre presente a lui. Una cosa magnifica, che lo seduceva e si ritraeva fugace, aspettando che le si avvicinasse l'uomo giusto, pronto ad innalzarsi a volo con lei per il cielo, lontano dalla terra: è il Movimento (E.G. Craig, *Le théâtre de l'avenir*, 1907)¹⁰.

Fin dal 1905 Mejerchol'd radicalizza il cambiamento del punto di vista compiuto da Stanislavskij nel mondo del teatro europeo. Poiché se il suo Maestro ha messo al centro del lavoro teatrale, in luogo e al posto del «ruolo», il personaggio fittizio nella sua complessità e nella sua continuità psicologica, che l'attore deve, attraverso un lungo apprendistato, imparare a *re-incarnare* nell'illusione della vita, Mejerchol'd dal canto suo elabora la teatralità attorno all'attore stesso, o più precisamente attorno all'*attore al lavoro*, in quanto creatore – ovvero produttore, nella terminologia degli anni Venti – di una nuova realtà. Cercando di stabilire contemporaneamente il valore artistico del teatro che alcuni gli contestano all'inizio del secolo e l'autonomia di quest'arte di cui vuole consacrare la separazione dalla letteratura – il «dramma-libro» – egli scopre parallelamente tutte le dimensioni dell'arte dell'attore che non deve né riprodurre, né imitare, né ricreare, ma *creare*.

Ancor più, nel porre il teatro come un'arte autonoma, non sottomessa allo scritto, lo definisce nello stesso tempo come

⁹ *Ibidem*, p. 318.

¹⁰ Da *L'arte del teatro. Gli artisti del teatro dell'avenire*, in E.G. Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 27.

«qualcosa di più che un'arte»¹¹. E ponendo l'attore come un artista completo la cui formazione e perfezionamento continuo – in una scuola, nel suo atelier personale, nelle prove¹² – è in rapporto con la formazione e il perfezionamento continuo dell'uomo individuale e sociale quale egli è, lo obbliga a essere un «uomo eccezionale» (anni Dieci), prima di immaginarlo come «uomo nuovo» (inizio anni Venti).

«Oltre al testo che pronuncia l'attore, esiste sulla scena un'altra sfera molto potente che è quella del gesto e dei movimenti» afferma Mejerchol'd nel 1914¹³. Liberando la scena drammatica dalla tirannia letteraria del testo che, se contiene i germi dello spettacolo, non ne può mai essere la misura esatta, egli l'avvicina alle altre arti dello spettacolo che sono innanzitutto arti del corpo – théâtre de la foire, varietà, balletto moderno, circo – allargando quindi le competenze che richiede all'attore. È dunque *attraverso un regista* – e più precisamente quello che, come dirà Jovet nel 1929, «incarna la migliore idea che ci si può fare del regista in Europa» – che si verifica non solo il ritorno all'attore polivalente, ma anche una maggiore «complessificazione» dei suoi compiti, dovendo egli tener conto, nella recitazione, della globalità delle arti, della loro storia e del loro stato all'inizio del Novecento: delle arti del corpo, dette «arti minori» nella cultura europea – «théâtre de la foire» o *balagan* nel vocabolario mejercholdiano. Ma anche della letteratura in generale (e non solamente drammatica), della pittura, della scultura, della musica e del cinema.

«Abbasso il teatro dell'attore grammofono!» scrive Mejerchol'd nel 1914¹⁴. Quello che riduce il testo non tenendo conto che della «sua natura di essere parlante», quello «nella bocca del quale si mette un testo, come si poggia un disco sul grammofono»¹⁵. Afferma: «l'elemento drammatico sulla scena è innanzitutto l'azione, la *tensione della lotta*. Le parole qui non sono che gli armonici dell'azione»¹⁶. Così, *il lavoro del corpo è atto a dare all'attore il suo testo*, fatto di sguardi, di pause, di arresti, di movi-

¹¹ *Les gloses...*, cit., p. 68.

¹² Cfr. *L'atelier de l'acteur* (1921), tradotto da B. Picon-Vallin in «Alternatives théâtrales», 1993, n. 44.

¹³ *Les gloses...*, cit., p. 71.

¹⁴ *Ibidem*, p. 75.

¹⁵ Nel 1930 Mejerchol'd paragona l'attore Ioujine a un «comò» e ripete: «Un attore non può piazzarsi sulla scena come un giradischi», in *Écrits sur le théâtre 1930-1936*, vol. III, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 85.

¹⁶ *Écrits sur le théâtre 1891-1917*, vol. I, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 186.

menti scenici, di gesti e di *raccourcis*. Per impadronirsene, l'attore deve in un primo momento rivolgersi a quel territorio *al margine* del teatro dov'è l'equilibrista o chi pratica il *salto mortale* (come Vassia Velikanov, artista di un piccolo circo russo ambulante), dov'è il giocoliere. La metafora dell'attore-giocoliere, che non sostituisce l'artista del circo all'attore di teatro, conferisce a quest'ultimo il sapere, la tecnica e la disciplina che all'inizio del secolo in Europa mancano all'attore – e che fanno sì che lo spettatore sia incapace di rimpiazzare l'attore come invece potrebbe fare con il giocoliere, il funambolo o il violinista... Vassia Velikanov ha in sé la volontà di «scoprire un corpo meraviglioso» a partire dal suo corpo quotidiano: «il teatro comincerà a diventare qualcosa di grande quando l'attore doterà il materiale divino che gli è stato dato di una nuova forma, che la natura non ha donato all'uomo e che solo l'attore può creare in sé, cesellare e mostrare. Se solo l'attore guardasse più spesso al lavoro dell'acrobata!»¹⁷. Agli allievi del suo Studio del periodo prerivoluzionario, Mejerchol'd leggeva dei brani del romanzo di Anatole France, *Le Jongleur de Notre-Dame*, che mette in primo piano l'intelligenza e la spiritualità del corpo del giocoliere.

Le sue esperienze di attore con Stanislavskij l'hanno indotto a diffidare della «riviviscenza». Più radicalmente ancora, con Sybil Vane, l'attrice del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, afferma l'impossibilità per l'attore di recitare una passione che lo consumerebbe con i suoi fuochi¹⁸ e perturberebbe la precisione e il fulgore della sua interpretazione. Liberato del compito di provare le emozioni immergendosi nella memoria emotiva e in una concentrazione che lo isola, l'attore mejercholdiano cerca di «raggiungere l'interno tramite l'esterno»¹⁹ attraverso l'intermediazione di azioni fisiche controllate e padroneggiate.

«Fondare un teatro analogo a quello che la marionetta ha saputo conquistarsi»²⁰

Questo corpo non realistico s'apparenta a quello della marionetta, come gli è stato rimproverato, puro meccanismo senz'ani-

¹⁷ *Les gloses...*, cit., p. 88.

¹⁸ «Forse potrei interpretare una passione di cui ignoro il turbamento, ma non posso interpretare quella che mi brucia con tutti i suoi fuochi» dice Sybil Vane. La frase è citata in «Ljubov'k trëm apel'sinam», n. 4-5-6-7, 1915.

¹⁹ *Notes sur le grotesque*, anni Dieci, RGALI (Archivi di Stato russi di letteratura e d'arte).

²⁰ *Écrits sur le théâtre*, vol. I, cit., p. 190.

ma e senza passione? Il modello della marionetta è utilizzato da Mejerchol'd stesso, nel medesimo modo in cui Craig proponeva l'idea di «super-marionetta». Modello ad un tempo sia per la sua incapacità di essere piacevole – la «piacevolezza» e la grazia sono bandite da Mejerchol'd ed è questo in gran parte il senso dei suoi attacchi a Tairov²¹ – sia per la perfezione sobria, per l'economia dei movimenti, asciugati del fortuito e del superfluo. Come Kleist, Mejerchol'd ritiene che la perfezione del movimento non si può raggiungere che nella più perfetta incoscienza (quella degli animali, delle bambole) o nella più totale coscienza. Mejerchol'd sottolinea il modo in cui solo un'organizzazione cosciente del movimento dell'attore genera nello spettatore un'emozione drammatica – non-organizzata, naturale, il suo movimento produce emozioni di un altro ordine e in primo luogo d'ordine estetico. Ora l'obiettivo chiaro dell'attore mejercholdiano non è di sentire, ma di padroneggiare i modi attraverso i quali trasmette al pubblico una partitura di emozioni, di suggestioni, di domande, di impulsi, e suscitare emozioni senza annullare i processi che fanno lavorare insieme immaginazione e riflessione, e provocare in risposta una forte attività associativa nel *partner-spettatore* senza il quale lo spettacolo non esisterebbe: è in lui che devono nascere le emozioni legate ai sentimenti che l'attore, senza provarli, è in grado di suscitare²². Né naturalista, né psicologica, temendo più di tutto il «sentimentale», la recitazione dell'attore mejercholdiano si sviluppa a partire da uno stato scenico di base, la *gioia* (Brecht parlerà del piacere di recitare). Eppure non si allontana dalla psicologia. Ma la «costruzione delle emozioni» spetta tutta al versante della sala. È dunque sull'interazione scena-sala o piuttosto sulla coppia attore-spettatore che Mejerchol'd mette subito l'accento nel suo «teatro della convenzione», che chiamerà in seguito «teatro realista della convenzione» o teatro del «realismo musicale». Forma l'attore alla *co-presenza* del pubblico, facendolo abituare alla vicinanza dello spettatore, «quarto creatore», invece di innalzare una quarta parete per proteggerlo dal terribile buco nero della

²¹ Mejerchol'd parla dei suoi attori come di «una ciurma di marinai» in contrasto con quella che considera la sdolcinatazza formale, estetizzante degli attori di Tairov: cfr. *Écrits sur le théâtre*, vol. III, cit., p. 150. Vedere anche come Craig in *Reponses à quelques danseurs*, in *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, suggerisca loro di «esercitarsi in armatura leggera», «al fine di trattenere i movimenti inutili».

²² Cfr. la recitazione di Michail Čechov che poteva sconvolgere la sala, pur minacciando gravemente la serietà dei suoi partner ai quali poteva nello stesso tempo lanciare delle buffonate.

sala²³. Fatto questo, per quanto è possibile, ciò che accade sulla scena non ha valore che attraverso ciò che accade nella sala.

In altre parole e parlando metaforicamente, non sono le lacrime dell'attore che contano, ma quelle dello spettatore: e così, durante le rappresentazioni dei suoi spettacoli, Mejerchol'd guardava più spesso la sala che la scena... Essenziale, questo rapporto con il pubblico è a maggior ragione esigente: l'attore non deve né adulare il pubblico, né farsi menare per il naso da spettatori privi di gusto. L'attore teme gli effetti facili, lavora con quella parte del pubblico che è suo collaboratore, addirittura suo «correttore», e mantiene un contatto attivo con lui, tiene conto delle sue reazioni, delle sue «repliche» di cui sarà stabilita una lista potenziale negli anni Venti²⁴.

Relazione dell'attore e del personaggio

L'«attore mejercholdiano» di cui sto parlando è una finzione che corrisponde a una sintesi delle concezioni del regista sulla recitazione dell'attore a differenti livelli del suo percorso artistico, rintracciabili non solamente nei suoi articoli e nei libri, negli interventi orali, nei programmi della scuola, ma anche negli stenogrammi delle prove dove sono accuratamente annotati il lavoro di Mejerchol'd e la sua evoluzione.

Man mano che cresce questo avvicinamento tra «attore nuovo» e spettatore, si allenta il legame di identificazione tra attore e personaggio stabilito da Stanislavskij, e diventano più complesse le relazioni che i due stabiliscono nel processo recitativo. Non entrare nella pelle del personaggio senza saperne uscire...

La creazione dei personaggi che popolano la scena mejercholdiana comporta senza alcun dubbio un livello di analisi sottile e profonda, ma tre sono gli elementi che ne definiscono le specificità. Prima di tutto, la scissione della coscienza moderna si riflette nel teatro mejercholdiano (forma, tecnica, contenuto) – il sistema e il teatro stanislavskiani restano, in questa prospettiva, eredi del diciannovesimo secolo. Mejerchol'd è senza dubbio più

²³ Cfr. in particolare V. Soloviev, *Histoire de la technique scénique de la commedia dell'arte*, in «Ljubov'k trëm apel'sinam», 1914, n. 4-5, p. 65, che parla di «educare questo sentimento di non-timore della sala mediante degli esercizi complessi eseguiti sul bordo del proscenio». Cfr. anche B. Picon-Vallin, *Meyerhold et le théâtre russe du XXème siècle*, in *Les Conférences d'une saison russe*, cit., pp. 72-74.

²⁴ Cfr. in particolare V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. III, cit., p. 116.

vicino a Joyce che a Tolstoj, e ad ogni modo alla linea di Gogol' e di Dostoevskij così come li ha compresi la critica russa quando ha cominciato a rinnovarne l'interpretazione all'inizio del secolo. In secondo luogo, Mejerchol'd sa che la psicologia è una scienza giovane, in movimento, e che conviene seguirla nelle sue scoperte più recenti. In terzo luogo, il metodo del lavoro teatrale, che considera tutti gli elementi di analisi e di osservazione come *materiali per una composizione poetica, di tipo convenzionale*, infrange ogni continuità psicologica sottolineando le rotture attraverso un *montaggio «cubista»* dei diversi aspetti del personaggio. Nel trattamento del suo personaggio – o dei suoi personaggi, poiché l'attore mejercholdiano può interpretarne diversi nello stesso spettacolo – l'attore è più vicino a Picasso che al ritrattista russo Venecianov.

Così come lo scrittore Kornej I. Čukovskij sarà colpito dalla profondità psicologica degli spettacoli mejercholdiani, l'attore Michail Čechov scriverà che, se Stanislavskij è psicologo, Mejerchol'd è «super-psicologo»: nel senso che, lungi dall'essere negata, la psicologia è superata in un sistema di recitazione in cui l'attore è posto di fronte a dei compiti psicologici di creazione di immagini spazio-ritmiche senza funzione illustrativa in rapporto al testo. Molto presto Mejerchol'd ha del resto sottolineato che il corpo può esprimere il contrario di ciò che dice il testo.

Per necessario che sia, l'approccio psicologico del personaggio non è dunque che uno dei mezzi. Poiché in quel teatro, la rappresentazione della vita passa attraverso la morte. Innanzitutto storicamente parlando, giacché Mejerchol'd ha fatto passare il suo attore per il livello d'esistenza o piuttosto di non-esistenza che esige la scena simbolista, ghermito dal soffio della morte, l'immobilità, il silenzio. Ma si tratta di una metodologia globale: infatti, il personaggio teatrale così come Mejerchol'd lo concepisce deve «uccidere» l'individuo quotidiano. Vive nei limiti della scena – spazio-tempo in cui niente è come nella vita, dove la musica per esempio può diventare il suo respiro o anche la sua emozione. La scena è un luogo sperimentale, quasi fantastico per la sua concentrazione spazio-temporale – come lo è lo spazio-tempo in cui scrittori come Gogol' e Dostoevskij «ballottano» le loro creature, ponendole in situazioni non realistiche da cui si dovranno trarre d'impaccio effettivamente²⁵.

Questo personaggio è una maschera tale che, per esempio, dietro al Chlestakov (*Il Revisore*) della scena si profila tutta una

²⁵ Cfr. B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Les Voies de la création théâtrale*, vol. 17, Paris, CNRS, 1999², p. 245.

schiera di possibili Chlestakov. Si costruisce a partire dalla sua *funzione scenica*. Il rinnovamento della definizione del *ruolo (emploi)*, concepito come la forma della partecipazione del personaggio alla meccanica dell'azione drammatica, offre all'attore le modalità della sua azione fissate sulla dinamica dell'intrigo, secondo la sua relazione alla successione degli ostacoli che la compongono²⁶ e i suoi propri dati fisici e vocali. La conoscenza di queste formule gli permette anche di romperle per tentare un «approccio paradossale» (uso del *contre-emploi*).

Di fronte al personaggio, l'attore non deve «*mai perdersi*», ma modulare la distanza che lo separa da lui. Il «*testo dell'attore non è lo stesso del personaggio*». Egli lo valuta, si fa suo avvocato o suo intermediario e soprattutto esprime nei suoi confronti le proprie intenzioni creatrici. Il «*pré-jeu*», fase muta prima di porgere il testo²⁷, ha innanzitutto la funzione di risvegliare l'artista nell'attore.

Tra terra e cielo...

Dopo averlo così messo a distanza dal suo personaggio, Mejerchol'd pone infine l'attore al centro di tre spazi-tempi incastrati. Il primo: la storia del teatro, delle sue tradizioni. Queste sono trasmesse di bocca in bocca attraverso le leggende che narrano i segreti della recitazione dei suoi lontani predecessori, e sono tanto più forti in quanto più sfumate nell'evocare le prodezze tecniche, richiedendo all'allievo di superarsi per immaginare degli equivalenti. O attraverso i libri che gli permettono di farsi ricercatore, autorizzandolo a mettere i suoi passi nelle tracce lasciate dai grandi attori del passato, prima di decidere il proprio cammino. Il secondo: il presente della sua epoca, vissuto in uno spazio geografico e politico ben preciso, quello di una città – sarà Pietroburgo e poi Mosca – di cui l'attore deve render conto al pubblico e davanti al pubblico. Il terzo: l'opera che interpreta e che non si limita mai alla pièce recitata – che non è che un «trampolino»²⁸ – in quanto si allarga alla totalità dell'universo dell'autore o degli autori che costituiscono il repertorio coerente del suo teatro.

Così il palcoscenico del teatro, che Mejerchol'd situa metaforicamente tra cielo e terra, viene da lui trasformato in un vasto

²⁶ *Ibidem*, p. 135.

²⁷ Mejerchol'd sottolinea l'incapacità dei suoi attori di servirsi del *pré-jeu*, nello spettacolo *Boubous*, nella misura in cui non sono abbastanza rapidi.

²⁸ *Les gloses...*, cit., p. 71.

campo di operazioni spalancato talvolta un po' più sulla storia del teatro, talvolta un po' più sul mondo, a seconda dei decenni e della sua evoluzione nella Russia in rivoluzione. Dinamizza questo campo di azione con le tensioni di una dialettica che feconda il lavoro artistico ad ogni livello, dove le innovazioni più all'avanguardia si nutrono delle più antiche tradizioni, e che rende il *jeu* dell'attore il più «acuto» possibile. L'attore deve costruire la sua esistenza scenica *tra* improvvisazione e auto-limitazione – la perenne evoluzione e incompiutezza inerenti alla pratica teatrale, e la perfezione, la fissità della forma mirata. *Tra* conservazione e innovazione – la *magia* di un'arte antica, i suoi *segreti*, e la *razionalità* di una «scienza della scena» (*scenovedenie*). *Tra* la foga di un'arte popolare e la raffinatezza di un'arte elitaria. *Tra* la figura di un attore-traghetto, quello che ritorna dai morti, che rianima le tecniche di un Mamont-Dalski, di un Grasso, di un Salvini o di un Sadovski, e quella del cittadino impegnato. *Tra* l'eternità del théâtre de foire²⁹ e l'attualità delle scene costruttiviste. *Tra* il tragico e il comico, tra il familiare e lo strano, *tra* il bello e il mostruoso («Il bello deve sempre sorgere da un certo rapporto con il mostruoso, così come il fiore luminoso deve essere sempre debitore della sua bellezza alla terra nera»³⁰). Organizzare il proprio corpo, pensare la propria recitazione e strutturarla in funzione di questa serie di opposizioni il cui elenco è lungi dall'essere esaustivo, sono delle operazioni generatrici di *distanze variabili*, necessarie alla *creazione di tutto un dispositivo di visione attiva, non fusionale, estraniante*.

Se Stanislavskij invita l'attore a creare a partire da sé e dalla vita quotidiana che lo circonda, Mejerchol'd gli insegnerà sempre ad attingere ad almeno due fonti: la vita, la cui osservazione attenta nutre costantemente il suo immaginario, e la storia del teatro segnata dalle grandi epoche e dai celebri «Antichi». L'attore è così dotato da Mejerchol'd di un'identità professionale in cui si sommano i doveri dell'erede che deve far fruttare l'eredità, e quelli dell'uomo pubblico la cui missione è di concentrare il quotidiano per rendere manifesto ciò che non è visibile, comunicando allo spettatore d'oggi l'energia che gli manca.

Mejerchol'd chiama la sua ricerca con il termine generico di «grottesco» – processo o stile – che egli definisce sintomaticamente nell'impatto sul pubblico, nel «modo costante in cui strappa lo spettatore da un piano di percezione che è sul punto di intuire per condurlo a un altro piano che non si aspetta-

²⁹ *Écrits sur le théâtre*, vol. I, cit., p. 196.

³⁰ *Notes sur le grotesque*, cit.

va»³¹. Questo spostamento costante dei piani di percezione è dovuto a un gioco scenico fatto di contraddizioni, di opposizioni, di contrasti, che articola contemporaneamente l'espressività fisica dell'attore e il suo progetto significante. Alla padronanza di una simile recitazione fa riscontro sia la ricerca di una formazione generale, il desiderio incessantemente riaffermato di trovare i principi base sui quali si fonda tutta la teatralità, sia la ricerca delle tecniche necessarie a un teatro assai particolare, quello della tragicommedia dell'*impostura*, tema privilegiato della creatività mejercholdiana così come appare nelle sue opere maggiori.

Una ricerca: la storia come magazzino del nuovo

Desidero ricostruire sulla base di antiche verità che in arte non invecchiano mai.
(E.G. Craig)

Dobbiamo condensare nel teatro tutte le tecniche migliori delle epoche autenticamente teatrali.
(V. Mejerchol'd)³²

Rinunciare a ciò che è accidentale, fortuito, a tutto ciò che è contrario all'arte. Cercare, come indica Craig nell'*Arte del teatro*, le leggi per il teatro³³, o più precisamente scoprire, per un teatro postulato come autonomo, le proprie leggi. Queste riguardano innanzitutto la recitazione e ciò che Mejerchol'd indica con il termine «*movimento scenico*» che, nella penna del suo allievo Ejzenštejn, diventerà «il movimento espressivo». Questa ricerca è una quète incompiuta e la totale assenza di pubblicazioni definitive sull'argomento – indipendentemente dalla disgrazia di Mejerchol'd negli anni Trenta e dalla sua morte prematura, condannato a morte da un tribunale militare – lo conferma. Non c'è, per esempio, negli anni Venti una pubblicazione complessiva sulla biomeccanica (all'infuori degli accenni contenuti nella brochure *L'Emploi de l'acteur* e di qualche articolo come *Critique du livre de A. Tairov*), malgrado un dossier dattiloscritto ben preparato conservato negli archivi del GOSTIM, poi negli Archivi RGALI. Senza dubbio perché separata dal contesto della ricca formazione dell'attore così come la progettava Mejerchol'd, il

³¹ *Rampa i zizn'*, 1911, n. 34.

³² *Écrits sur le théâtre 1917-1929*, vol. II, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 114.

³³ *L'arte del teatro*, cit., p. 69.

suo impiego per trasformare rapidamente «un comò parlante» in un attore sembrava problematico al Maestro degli anni Venti. Infatti, se ci sono delle leggi (*zakony*) in teatro, non ci sono ricette e forse più che gli studi o gli esercizi stessi, più che l'allenamento preso alla lettera, restano interessanti gli «enunciati» che presiedono alla loro esecuzione, espressi come se si trattasse di arti marziali³⁴.

Per decifrare «i geroglifici segreti» del teatro³⁵ Mejerchol'd intuisce molto presto che per l'attore è necessario uno studio lungo ed attento di tutto il teatro: egli deve «immergersi nello studio delle favolose tecniche delle epoche in cui il teatro era teatrale»³⁶ grazie ad uno studio comparativo delle differenti tradizioni. Così in diversi luoghi destinati alla verifica matematica di tutto il passato teatrale – mondiale e non solamente russo – e a preparare il materiale per la scena futura, e che sono chiamati a seconda dei periodi Studio, Atelier, Laboratorio, Istituto, gli attori lavorano sotto la guida del regista ad una ricerca sperimentale immediatamente applicata. È in questi laboratori³⁷ strettamente legati al suo teatro che, per farne un *corpo del teatro*, il regista organizza per i suoi attori delle «spedizioni» mentali e fisiche tra Oriente e Occidente – che oggi si chiamerebbero «transculturali» – richiamando attorno a loro storici del teatro, specialisti delle diverse aree linguistiche, ai quali propone un tipo di ricerche nuove.

I riferimenti concreti che indicano i suoi interessi sono: il théâtre de foire, il *balagan* della sua infanzia, il circo che ospita le ultime vestigia di quel théâtre de foire, le performance di Sad-da Yacco e Hanako, transfughe poco ortodosse di un Kabuki adattato allo sguardo occidentale, le danze indigene delle isole Samoa, i rituali del Pacifico del Sud che ha potuto vedere ad Amburgo, le tournées russe di attori come il siciliano Giovanni Grasso, il contatto diretto, ma più tardivo, con una troupe di Kabuki nel 1930 a Parigi³⁸, gli incontri con gli attori turkmeni o usbecchi all'epoca degli spostamenti del GOSTIM nel sud del-

³⁴ Cfr. *Enoncés sur la biomécanique*, tradotto in «Bouffonneries», n. 18/19, 1989.

³⁵ «Ljubov'k trëm apel'sinam», cit., p. 70.

³⁶ *Écrits sur le théâtre*, vol. I, cit., p. 247.

³⁷ Cfr. *Écrits sur le théâtre*, vol. III, cit., p. 89: Mejerchol'd parla del suo teatro come di un luogo particolare che si deve considerare come uno stabilimento di ricerche sceniche dotato di un laboratorio efficace.

³⁸ La troupe di Tokujiro Tsutsui che Mejerchol'd ha visto a Parigi non è un'autentica troupe di Kabuki, è stata riunita per delle tournées negli Stati Uniti dal danzatore Michio Ito.

l'Urss, o ancora il lavoro di qualche attore del cinema, e in primo luogo di Chaplin che egli accosta al Kabuki. Attraverso queste esperienze di spettatore e la consultazione di un'abbondantissima documentazione iconografica e testuale concernente tanto il teatro elisabettiano quanto quello del Secolo d'Oro spagnolo, l'insieme del teatro giapponese (si veda per esempio il modo in cui si riferisce al Nô quando monta il *Dom Juan* di Molière) quanto la Commedia dell'arte, si tratta di interrogare le tradizioni in un tentativo di ricostruzione che non è restaurazione, né scongelamento: così la Commedia dell'arte è studiata nel processo della sua evoluzione storica. Secondo la bella formula di Eugenio Barba, la storia del teatro appare come il magazzino del nuovo e il sapere acquisito sul movimento è immediatamente reinvestito in un corpo d'oggi. Agli inizi degli anni Venti il lavoro di fisiologi, psicologi, riflessologi russi (Pavlov, Sečenov, Bekterev, Belenson, Boublikov...) e americani (James e la sua «teoria periferica delle emozioni») o anche francesi (il medico Duchenne de Boulogne) forniscono delle griglie per formulare queste scoperte nel linguaggio contemporaneo, prestando degli schemi dinamici agli studi e agli esercizi di biomeccanica. Ejzenštejn spingerà più lontano la teorizzazione appoggiandosi ad altre fonti scientifiche³⁹. Storia e scienza nutrono la recitazione di questo attore.

Un'arte richiede delle tecniche: l'approccio biomeccanico

Per tirare con l'arco bisogna prima tenderlo.
(V. Mejerchol'd)⁴⁰

Le Cocu magnifique rappresenta nel 1922 il manifesto della biomeccanica su un dispositivo concepito innanzitutto come una macchina per recitare: è l'unica volta in cui l'esercizio è trasposto tale e quale in uno spettacolo. L'approccio biomeccanico della recitazione, dedotto da un lungo lavoro di ricerca, concentra, in un processo creativo che conduce *dal pensiero al movimento, dal movimento all'emozione, dall'emozione alla parola*, un certo numero di caratteristiche presenti nei teatri tradizionali, così come nella boxe (la cui pratica potrà nel 1924, per gli attori del Teatro Mejerchol'd, rimpiazzare l'atelier di biomeccanica). Ne

³⁹ Come Rudolf Bode, Jean d'Udine, Klages, Havelock Ellis (*The dance of Live*, 1923) ecc.

⁴⁰ *Écrits sur le théâtre*, vol. III, cit., p. 156.

segnalerei rapidamente qualcuna. La partecipazione totale del corpo al minimo gesto eseguito in scena: «Se si muove la punta del naso si muove anche tutto il corpo»⁴¹. Il principio dell'*otkaz* (segno di rifiuto), fondamentale, che si ricollega a ciò che Barba chiama nell'antropologia teatrale «principio delle opposizioni»: indicazione plastica e dinamica di una separazione tra due movimenti, quello che finisce e quello che comincia, momento breve in *contre-sens* che si oppone alla direzione generale dell'azione, arretrare prima di avanzare, chinarsi prima di alzarsi, slancio della mano che si alza prima di scendere a colpire. Il lavoro su un equilibrio continuamente turbato e sullo spostamento del centro di gravità. L'importanza di una recitazione economica, trattenuta (massimo d'intensità per un minimo di attività). Il concetto di «freno» che indica tutto un rallentamento dell'azione prima di un'esplosione, di un parossismo. Il valore pratico ed espressivo dello *sguardo* che sostiene l'intenzione e sottolinea ogni gesto. Le gambe sono delle *molle*. Le mani sono allenate alla manipolazione di oggetti reali o immaginati – la freccia che l'arciere orientale afferrava con destrezza da una faretra piena, le stoffe di tessuti diversi. Gli oggetti sono i partner dell'attore, hanno anche loro un «testo». Tra le sue mani diventano «una parte del suo corpo»⁴². Quanto al costume è anch'esso un'estensione del corpo – come le maniche d'acqua dell'opera cinese o le maniche della camicia di Pierrot. Qui, l'azione plastica è la base dell'arte dell'attore: il movimento non è accessorio, è la fase principale della recitazione. La parola, e prima ancora l'esclamazione, sgorgano da una configurazione corporea ben situata nello spazio.

L'attore mejercholdiano suddivide la partitura gestuale di un'azione, come fa Pavlov per il riflesso, in *intenzione/azione/reazione*, articolazioni destinate ad accrescere la precisione della recitazione individuale all'interno della *recitazione collettiva*. Il movimento scenico è preceduto da un'intenzione o risponde a un compito che il corpo dell'attore deve essere preparato a eseguire. Si concepisce la posa, l'arresto, come uno stadio intermedio tra due movimenti: l'immobilità del *raccourci* è piena del loro dinamismo.

Il training biomeccanico è legato a «un teatro in cui agisce non il personaggio, ma l'attore che lo rappresenta»⁴³. Apre all'attore «la conoscenza di sé nello spazio»⁴⁴. Eseguiti in musica gli

⁴¹ *Enoncés sur la biomécanique*, cit., p. 215.

⁴² Cfr. Lezione al GYRM, ottobre-novembre 1921, RGALI, 998, 1, 734.

⁴³ Intervista di A. Levinski, «Teatral'naja zizn'», 1989, n. 6.

⁴⁴ RGALI, 998, 1, 739.

esercizi-scale insegnano l'importanza del *disegno*, della plastica del ruolo. Cammino che parte dall'esterno per andare verso l'interno? La formula mejercholdiana degli anni Dieci è senza dubbio troppo semplicistica. La ricerca di una percezione interna e virtuosa dell'immagine del corpo – coscienza degli equilibri, delle tensioni e dei rapporti – non è forse anch'essa la ricerca di una tecnica interiore non psicologizzante? Il materialismo rivendicato finirebbe allora con dei tipi di esperienze spirituali alle quali si avvicina anche l'esperienza del pianista che, padroneggiando completamente la tecnica e la costruzione di un'opera, può pensarla suonandola.

Se assimila il corpo a un motore che aziona delle leve⁴⁵, l'approccio biomeccanico della recitazione nel progetto mejercholdiano non riduce tuttavia l'attore allo stato di macchina (anche se può permettergli di mostrare il meccanismo, la marionetta nel personaggio); conduce anzi a un lavoro teatrale cosciente, allena l'attore a *vedersi* nello spazio, a mostrare il personaggio sotto tutti gli aspetti. La biomeccanica non nega la sua capacità di improvvisazione (le cui condizioni imprescindibili sono «la conoscenza dell'arte del teatro e la complicità di una compagnia»⁴⁶, di un ensemble). Infine, come ha notato Michail Čechov, mentre Stanislavskij, che sembra insistere sull'importanza dell'immaginazione, guida in realtà l'attore verso un tipo di recitazione realista, Mejerchol'd, a partire da un canovaccio estremamente materiale e concreto, lo fa sempre slittare verso il fantastico. Pasternak parlerà, a proposito del suo *Revisore*, di una «muscolatura dell'immaginazione». Lungi dall'imbavagliarlo, questo dominio del movimento scenico sviluppa al contrario lo «scintillio dell'immaginazione» che la biomeccanica libera, offrendo all'attore riserve di combinazioni varie per nutrire delle improvvisazioni efficaci.

L'attore tragicomico e la musica

Epurata nell'ascesi del teatro-incontro, la recitazione diventa successivamente sempre più complessa, sottomessa alla forma musicale. L'attore mejercholdiano è un essere doppio – ad un tempo *organizzatore e materiale organizzato*, principio attivo e passivo, portatore ad un tempo di un eroe d'oggi e di una maschera teatrale tradizionale. Se la formulazione è in parte debitori-

⁴⁵ Estratti dei testi di Mejerchol'd, per la costituzione di un dizionario dei termini teatrali, RGALI, 998, 1, 674.

⁴⁶ *Ibidem*.

ce al vocabolario produttivista, e l'idea è lungi dall'essere nuova, qui però questa dualità è *radicalizzata*, è vissuta pienamente dall'attore a tutti i livelli del suo lavoro fisico, della sua composizione, della sua esistenza scenica, e perfino della drammaturgia del regista-autore. Essa struttura le tensioni della recitazione individuale e collettiva, l'aspetto polifonico di movimenti scenici come della regia.

Agire sulle scene in tutta l'ampiezza di uno spazio costruito o nella costrizione di uno spazio ridotto, sottrarre il gesto al mimetismo, non riprodurre la vita a teatro, non illustrare il testo. Il corpo quotidiano è considerato come un materiale da perfezionare al punto di farne uno strumento non tanto al servizio di un regista quanto di un attore musicista, «attore-compositore» (metafora che rimpiazzerà quella dell'«attore-giocoliere», e che tiene conto della progressiva «complessificazione» della recitazione). Al corpo naturale si oppone un corpo allenato e organizzato, un corpo come versificato. L'attore deve temere la «formofobia» e far passare le esigenze della forma prima dell'espressione del temperamento⁴⁷.

Se la vita scenica dell'attore si sviluppa «nella forma di un disegno», questo è insieme plastico e sonoro, *musicale*: non solamente perché l'attore è molto spesso accompagnato dalla musica, perché la musica può esprimere dei sentimenti al posto dell'attore, perché quest'ultimo può arrivare a recitare il testo accompagnandosi al pianoforte o perché le voci ripartite secondo la loro tessitura si atteggiano in duetto, quartetto o coro, ma anche perché l'attore è sottomesso al *ritmo* capace di liberare il quotidiano e di «incantare» il tempo. La recitazione può avvicinarsi alla danza, alla coreografia (*Dom Juan* è percepito come un balletto, l'attrice Babanova come «la Pavlova del dramma»); i momenti parossistici si esprimono con le danze – da sala, ispirate al jazz, o vicine a volte a delle esperienze surrealiste (quelle di V. Parnakh in *D.E.*). Nella piccola sequenza d'archivio che ci resta del *Revisore*, Eraste Garin danza letteralmente l'ebbrezza e il delirio di Chlestakov su un'area di recitazione ridotta e ingombra.

Creatore di forme plastiche nello spazio, l'attore, secondo Mejerchol'd, si distingue per la salute, la solidità, le doti di eccitabilità, lo spirito inventivo, la presenza di spirito, la rapidità di reazione, il gusto, il senso della misura, l'orecchio musicale e la finezza della percezione dello spazio e del tempo scenici, calcolati in centimetri e in secondi. È un attore tragicomico, che sa che

⁴⁷ Cfr. Vachtangov che diceva: «Noi non amiamo abbastanza la forma».

tragico e comico sono inseparabili⁴⁸, che usa l'asimmetria, il contrappunto per *destabilizzare* lo spettatore, che costruisce il suo «lavoro» sui contrasti e le dissonanze, moltiplicando i piani per produrre degli «accordi» sia con gli altri elementi dello spettacolo che con i suoi partner, e che, attraverso la leggerezza gioiosa della sua recitazione, inquieta.

L'allenamento muscolare che l'attore impone al proprio corpo ha valore soltanto se egli lo completa con un allenamento verbale e intellettuale, se coltiva il suo spirito e soprattutto il suo «pensiero per immagini» visive o sonore, se gli propone un «allenamento» anche nei musei (quadri), nei concerti, nelle biblioteche. L'attore secondo Mejerchol'd è colui che fa della scena e della sala un *ambiente* estremamente *reattivo* e che, se considera il testo come una parte (in senso musicale) di un insieme scenico, è armato fino alla punta delle dita per recitare una drammaturgia russa la cui messinscena era stata fino ad allora un fiasco (Puškin, Lermontov, Gogol...), quella stessa «che non ha a che fare con dei personaggi, ma con dei fantasmi teatrali»⁴⁹. È in questo progetto sintetico, che mira a trovare la forma scenica del grande repertorio russo contribuendo anche allo sviluppo del repertorio contemporaneo, che prendono senso tutti gli spezzettamenti, le frammentazioni e le rotture imposti all'attore. A dispetto dei contrasti che l'hanno opposto ad alcuni dei suoi attori che lo lasciarono, ma cercarono per tutto il tempo di ritornare a lavorare sotto la sua direzione, Mejerchol'd pensa proprio a un *attore-poeta*, impegnato nella sua epoca come nella storia della sua arte, e «libero nella sottomissione».

Traduzione di Francesca Romana Rietti

⁴⁸ *Écrits sur le théâtre*, vol. III, cit., p. 116.

⁴⁹ RGALI, 998, 1, 734.