

Eugenio Barba
NONNI E ORFANI

Una saga di famiglia

Vsevolod Mejerchol'd era mio nonno. Potrà apparire bizzarro, ma è un fatto oggettivamente appropriato, perché rispetta le proporzioni storiche.

Le grandi trasformazioni del teatro europeo del secolo Ventesimo, viste dall'alto, assomigliano a una saga familiare. Una piccola tribù di qualche centinaio di persone che vive rivoluzioni, vittorie, sconfitte, rischi e tragedie, che difende, dissipa o recupera l'identità del proprio *ethos*. Ha anch'essa i suoi traditori, i suoi eroi e i suoi giganti. È all'interno di questa «famiglia» – vasta se paragonata alle cerchie d'una vita individuale, minuscola se paragonata ai paesaggi della storia circostante – che mi sento in diritto di parlare di Vsevolod Mejerchol'd come d'un nonno.

Conosciamo la famiglia naturale dal di dentro, senza neppure accorgercene. La famiglia dell'*ethos*, della nostra identità professionale, la conquistiamo attraverso scoperte successive, prese di coscienza e improvvise illuminazioni.

Nella mia famiglia dell'*ethos* professionale, non ci sono genitori. C'è un fratello maggiore, Jurek – Jerzy Grotowski. Molti zii e parenti: Vachtangov e Copeau, Brecht e Decroux, Suleržickij e Artaud. E sopra a tutti i due nonni: Stanislavskij e Mejerchol'd. Il legame affettivo che ci lega ai nonni, mano a mano che gli anni passano, si intreccia con la consapevolezza della distanza e insieme dei segreti artigianali che da loro si possono dedurre. Diventa conoscenza e tenerezza.

Impariamo, così, che i nonni sono molto diversi dai maestri. Sono due e rappresentano due rami della tradizione o due diverse «piccole tradizioni». Non sono come i maestri che diventano un punto di riferimento unico e assoluto. La pluralità dei nonni fa capi-

re che il problema del capostipite è un falso problema e una fonte di inganni.

Nella famiglia professionale che costituisce la mia storia non ci furono gli equivalenti dei genitori. Sono un *autodidatta*. Questo termine necessita però una chiarificazione. C'è una differenza fra colui che apprende qualcosa senza l'ausilio d'una scuola regolare, ma impadronendosi d'un sapere preciso, lo stesso che le scuole impartiscono; e colui che invece è costretto non solo a ritagliarsi un campo del sapere, ma anche a individuare i fondamenti di una professione alla quale gli è stato rifiutato l'accesso. C'è differenza fra colui che deve orientarsi da solo in un territorio che lo riconosce e in cui si riconosce; e colui che deve circoscrivere il *proprio* territorio, scovare i *propri* sistemi di orientamento, scoprire un'appartenenza. Quest'ultima è la condizione di coloro che professionalmente sono orfani.

Un'intera regione del teatro del Novecento, soprattutto nella seconda metà del secolo, è abitata da *orfani*, persone che hanno costruito il loro teatro da diseredati, non riconosciuti dal teatro «legittimo». Provengo da questa regione del teatro.

Gli orfani non possono inventarsi dei genitori. Ma dei nonni, sì.

La nascita di un nonno

La scoperta d'uno dei miei due nonni ha coinciso con i miei primi passi in cerca di teatro intorno al 1960. Era Stanislavskij. Di lui mi parlavano tutti, alla scuola di Varsavia, che abbandonai. Di lui parlava continuamente, nei primi anni Sessanta, colui che divenne il mio fratello maggiore, Grotowski. Era uno di quei nonni che partoriscono leggende.

Mejerchol'd, invece, era un nome sempre avvolto da mantelli di nebbia. Su di lui ascoltavo storie frammentarie, laconiche e amare. Anche su di lui circolavano leggende, ma dichiaratamente tali, ambigue e a volte grottesche. Era una grande ombra fugace all'orizzonte, un fantasma. Furono i libri a farmi scoprire, pezzo per pezzo, la storia di cui quell'Ombra era la proiezione ingigantita e sfumata. Innanzi tutto, tre libri dei primi anni Sessanta.

Stalin era morto nel 1953. Tre anni dopo, cominciò la cosiddetta destalinizzazione e di Mejerchol'd si cominciò di nuovo a scrivere. Ancora qualche anno, e vennero le prime importanti traduzioni. In Italia, alla fine del 1962, Editori Riuniti, la casa editrice legata al Partito Comunista, aveva pubblicato *La Rivoluzione teatrale*, una raccol-

ta di scritti di Mejerchol'd. Fra la gente di teatro cominciò a crearsi un nuovo cliché, aggiungendo un terzo elemento allo schematismo corrente che opponeva Stanislavskij a Brecht. Si diceva: «Stanislavskij è il teatro borghese, Mejerchol'd è il rivoluzionario». Ogni volta che i testimoni parlavano, quei cliché si sbriciolavano alla pari di quelli basati sull'opposizione Stanislavskij-Brecht. Sia dal punto di vista dell'artigianato che dell'*ethos*, una «rivoluzione» teatrale implica delle pratiche che non si rispecchiano sempre nelle prese di posizione politiche. Eppure possono essere altrettanto radicali, rischiose e intransigenti dell'intransigenza politica.

In Francia, all'inizio del 1963, l'editore Gallimard pubblicò un'altra raccolta degli scritti di Mejerchol'd, *Le théâtre théâtral* curata da Nina Gourfinkel. Non era molto diverso dal libro italiano. Ma l'aria che vi si respirava mi parve di tutt'altra qualità. I due libri erano usciti contemporaneamente, a distanza di poche settimane l'uno dall'altro. Mentre il primo metteva l'accento sulla parola «rivoluzione», il secondo sottolineava il concetto della «teatralizzazione del teatro». Visti assieme, i due titoli suggerivano l'idea che «rivoluzione» e «teatralizzazione» fossero concetti interdipendenti. «Teatralizzazione» indicava l'aspetto convenzionale del teatro, la ricerca sulla «forma».

Ambedue i libri derivavano da una prima scelta dei materiali di Mejerchol'd pubblicata in URSS. La maggior parte degli scritti raccolti coincidevano. Sia l'uno che l'altro si chiudevano rievocando l'immediatezza del dialogo personale, le lettere a Čechov e i colloqui con gli allievi, trasmessi da Gladkov: *Mejerchol'd parla*. Che cosa era, allora, a rendere tanto diversa l'atmosfera che sembrava distinguere quelle due edizioni degli stessi testi?

Nel libro italiano prevaleva l'esigenza di documentare correttamente il passato, rivolgendosi a coloro che studiavano il teatro. Il libro francese aveva il sapore di un racconto fatto per le persone che invece il teatro lo facevano. Conservava il senso dell'avventura, della scoperta, delle peripezie di un artista perennemente inquieto, battagliero, un temperamento mercuriale col destino d'un martire. Questa differenza derivava da minuscoli dettagli, era appena un sapore. Forse ero io a mettercelo, mentre nelle intenzioni di chi aveva composto il libro non c'era.

L'edizione italiana, per esempio, si chiudeva con un saggio di Aleksandr Fevralskij, che veniva presentato come «uno dei maggiori studiosi del teatro sovietico degli anni Venti». Fevralskij stesso, nel suo scritto, si introduceva come uno di quei giovani entusiasti di

Mejerchol'd, che nel suo lavoro e nel suo insegnamento avevano scoperto una ragione di vita. Il suo *Ricordo* restituiva Mejerchol'd visto attraverso uno sguardo innamorato. Ma di quello sguardo innamorato chi aveva curato il libro sembrava non accorgersene. Era come se fosse un sovrappiù. Era proprio quel sovrappiù o quell'eccesso che per me dava senso alla storia di Mejerchol'd.

Fevralskij nelle prime righe diceva: «L'intima amicizia che legava Mejerchol'd alla gioventù dipendeva dal fatto che lo stesso "vecchio" era un eterno giovane. Giovane di corpo e di spirito, nonostante i capelli grigi, la tubercolosi e le disfunzioni epatiche. Quando dirigeva gli esercizi di biomeccanica, li eseguiva con maggior precisione, facilità ed eleganza del più giovane, forte e agile dei suoi allievi. Nel corso delle prove capitava di veder ballare Mejerchol'd in una parte di donna. E ballava in modo tale da sembrare effettivamente una giovane donna, invece dell'uomo anziano che in realtà era».

Ero stregato da questo anziano maestro che si trasformava sotto gli occhi dei suoi allievi in una ragazza, un padre severo che passava il tempo giocando. Credevo di comprendere il sottotesto appassionato delle frasi cerimoniali che concludevano il *Ricordo* di Fevralskij: «Per tutti noi, mejercholdiani, egli era un secondo padre, esigente, ma pronto a impartirci nell'arte le grandi lezioni che sono divenute la base dell'attività di quanti l'hanno seguito. Noi tutti saremo grati per sempre al nostro maestro». Assomigliavano alle frasi di circostanza che si leggono a proposito degli uomini straordinari. Eppure, dietro l'enfasi convenzionale, sentivo tremare quel particolare sentimento che lega il discepolo al maestro e che fa della vera pedagogia non un metodo, ma una storia d'amore.

In quel testo di Fevralskij trovai negata per la prima volta, per iscritto, la schematica contrapposizione fra Mejerchol'd e Stanislavskij. Fevralskij raccontava d'aver assistito, nel 1938, alla comparsa di Mejerchol'd nel corso di una delle prove che si tenevano a casa di Stanislavskij, gravemente cardiopatico. Parlava della tenerezza, del rispetto e della stima che Stanislavskij dimostrava per il suo più giovane collega, bersagliato dai portavoce del regime. Quell'aria di famiglia, con le sue tensioni e i suoi litigi, ma impregnata del senso di un'appartenenza e di un'idealità comuni, era più importante, per me, orfano in cerca d'un sistema di orientamento, dei discorsi sulle differenze dei metodi e delle estetiche.

Il nonno nebuloso cominciava ad avere un profilo preciso. Dal fantasma nasceva la persona. Prendeva forma un tratto per volta, in maniera non sistematica e imprevedibile, così come lui diceva che

nasceva il personaggio per l'attore: a volte compare prima una scarpa, o un cappello, o un modo di inclinare la testa mentre si ascolta. Poi, lentamente dal primo germe emerge la figura.

La doppia vita del teatro

Ancora libri. Ora leggevo i testi degli antenati come se fossero scritti apposta per me, per l'erede orfano che abitava l'oscura provincia del teatro e non sapeva nulla. Era un'illusione infantile e megalomane. La nutrivò segretamente, perché mi rendevo conto che era un'illusione vitale. Ritrovai, qualche anno dopo, in tutt'altro contesto, la stessa miscela di megalomania e modestia.

Nel 1965 comparve in Italia *Il trucco e l'anima* di Angelo Maria Ripellino. Il libro era il racconto dell'avventura artistica dei principali registi russi nei primi trent'anni del Novecento. L'autore parlava di ciò che non aveva visto come se ne fosse stato testimone diretto. Preciso nell'uso dei documenti, faceva ciò che uno storico dovrebbe sapere fare: cercare e ritrovare il tempo perduto con la tecnica del poeta. Al centro dei suoi interessi, e della sua fascinazione, c'era Mejerchol'd.

Ripellino era un prestigioso studioso di letteratura slava, ma anche un noto e apprezzato poeta. Incideva sulla pagina la silhouette suggestiva dei protagonisti con parole precise, decise e necessarie. Fu lui a rivelarmi che il teatro ha una doppia vita: nel presente degli spettacoli e nel passato che torna tramite i libri.

Questa doppia vita non era un'astrazione. Per me si manifestava concretamente e quotidianamente. In quanto orfano innamorato dei fantasmi dei nonni, cercavo di decifrare, nel lavoro pratico con i miei attori inesperti, ciò che i loro scritti mi trasmettevano in maniera difficile. Nell'enigmatica chiarezza delle loro parole riconoscevo a posteriori le soluzioni che avevo indovinato nel lavoro pratico. Cominciò un fitto dialogo che comprendeva i miei giovani compagni e le vecchie sempre-giovani ombre che mi parlavano dal passato.

La doppia vita si manifestava a tutti i livelli. Sia nella mia esperienza pratica che in quella trasmessa dagli scritti, si trattava di distinguere la formulazione dalla sostanza operativa formulata. In molti casi avrei potuto sostituire la terminologia di Stanislavskij o di Mejerchol'd alle parole-chiave che gli attori e io usavamo fra di noi nel corso del lavoro per indicare dei procedimenti tecnici di cui avevamo tutti una precisa esperienza. Mi resi conto che qualcosa di simile

succedeva anche con la terminologia dei nonni. Quelle che sembravano estetiche e teorie divergenti erano, a volte, solo differenti metafore. Mi apparve chiaro, per esempio, che dietro le tre parole-emblema con cui Mejerchol'd aveva indicato, in tre diverse tappe del lavoro, la propria visione dell'attore – *grottesco*, *danza*, *biomeccanica* – si celava sempre uno stesso principio. O meglio, un ricerca coerente e accanita sempre nella stessa direzione.

Personalmente, la conseguenza di tutto ciò non fu l'ovvia consapevolezza della relatività delle diverse formulazioni, ma lo stimolo a decifrare le singole lingue di lavoro così personalizzate e sempre varianti. Questo gergo pragmatico non si preoccupa degli equivoci che le metafore usate possono determinare in coloro che non condividono la stessa esperienza. Una raffinata trappola scatta per il lettore: *determinate parole* sembrano descrivere processi ripetibili che conducono a risultati certi, creando così l'illusione che i termini usati, invece di essere un semplice cartello indicatore, siano una definizione, una ricetta o addirittura un'utopia.

Il fitto dialogo con il lavoro, con le parole che venivano dal passato e con coloro che scrivevano la storia mi trasse fuori dalla mia condizione di orfano. Mi aiutò a trovare la mia famiglia teatrale e a non appartenere completamente al panorama del teatro del presente. Era la scoperta di una «tradizione familiare» molto particolare, un ambiente verticale, piantato in parte nell'attualità e in larga parte affondato nelle generazioni precedenti. Le storture, gli entusiasmi e le mode del teatro che mi circondava perdevano molto del loro assillante peso e soprattutto non erano la sola realtà inevitabile. Erano possibili *altri modi d'essere* del teatro perché c'era un *altrove* con cui identificarmi e misurarmi.

Oggi sono grato alla sorte che mi ha immesso nella professione come orfano dotato di nonni. Sono potuto crescere in un ambiente verticale, un teatro che non sta tutto nel presente e che rende la dissidenza – prendere posizione a parte – un riflesso condizionato altrettanto caro d'una casa ancestrale.

Teatro perspicace

Il teatro della nostra epoca è necessario soprattutto per chi lo fa. All'inizio degli anni Sessanta, furono Peter Brook e Jerzy Grotowski a indicare chiaramente questo mutamento nella ragione sociale e culturale del teatro. Affermarono l'esigenza di non soffrire il mutamen-

to come una perdita di senso, ma come punto di partenza per individuare un *valore*. Se il teatro diviene superfluo, nella nostra società, la sua forza può derivare solo dalla sua *differenza*. In altre parole, dalla capacità di raccogliere attorno a sé quegli spettatori le cui domande trovano un'eco nei bisogni che spingono alcune persone a fare teatro.

Nell'età dei nonni, di Stanislavskij e Mejerchol'd, il teatro era ancora considerato un bene *necessario*. La sua ragione sociale non era messa in questione. Ma Stanislavskij e Mejerchol'd dettero un fondamento anche al valore del teatro dal punto di vista di chi lo fa. Crearono una *vita parallela* accanto alla normale produzione di spettacoli. Si dedicarono ad attività anomale, concentrandosi sulla qualità della vita di gruppo, sull'esistenza e sulla difesa d'una microcultura, sul teatro come laboratorio in continua ricerca, o nucleo di esperienza spirituale e politica. Usarono la pratica teatrale anche come via per il lavoro dell'essere umano su di sé, come strumento per esplorare la qualità delle relazioni fra individui, e nutrire la forza d'animo per opporsi.

Stanislavskij sentì con particolare forza le potenzialità del teatro al di là del mettere in scena testi. Il lavoro dell'attore su di sé e sul personaggio poteva diventare un valore autonomo, indipendentemente dalla realizzazione dello spettacolo. Lui che era considerato un geniale regista-demiurgo cominciò a privilegiare la fase delle prove, come se lì fosse possibile sperimentare l'essenza stessa del fare teatro.

Stanislavskij trasformò un paradosso in scienza. Il paradosso era cercare la «verità» o l'«autenticità» attraverso la finzione scenica. Traeva una conseguenza inaspettata dal luogo comune secondo cui la vita quotidiana è una recita, e il mondo intero non è altro che teatro. Se questo è vero, se ne deduce che fare teatro significa interrompere il nostro continuo recitare. Non è una *boutade*. Fu una linea d'azione conseguente, metodica, scientifica.

Fu Mejerchol'd, però, a individuare praticamente la via per creare una sorta di fissione della pratica teatrale, sprigionandone le energie potenziali, sia per chi il teatro lo fa, sia per chi lo vede. Il primo passo ebbe il carattere di un'umile invenzione artigianale. Mejerchol'd spiegò come e perché l'«azione plastica» dell'attore potesse non armonizzarsi con le parole del personaggio. Indicò nella vita quotidiana le radici di questa complementarità o indipendenza fra il piano delle parole e quello dei gesti. Le parole rappresentano le intenzioni esplicite nelle relazioni fra gli individui, sincere, convenzionali o menzognere.

I gesti, gli atteggiamenti, le distanze, gli sguardi e i silenzi spesso non accompagnano le parole, non si limitano a sottolineare le relazioni che queste enunciano, ma rivelano *quali siano in realtà tali relazioni*, sia dal punto di vista emotivo che sociale. Mostrò come l'attore potesse modellare coscientemente questi due livelli di comportamento, disegnando i propri movimenti secondo una logica che intesseva nuovi rapporti con le parole, senza limitarsi a illustrarle.

Era un procedimento tecnico i cui effetti mettevano lo spettatore in grado di non fermarsi alla superficie, e di guardare contemporaneamente le molteplici dinamiche che operano nelle diverse realtà dell'individuo e dei suoi rapporti con la società. La sfasatura fra i due livelli della recitazione – quello del comportamento fisico e quello del testo – dava profondità alla visione dello spettatore, rendendolo *perspicace*.

La ricerca della *perspicacia* riguarda sia lo spettatore che l'attore. Il che non vuol dire che sia l'uno che l'altro vedano e intendano allo stesso modo. Non vuol dire che sia l'attore che lo spettatore percepiscano la stessa *esperienza di un'esperienza* assistendo all'azione teatrale o compiendola. Un attore può compiere una propria esplorazione e cercare un senso, *nel e col* microcosmo del suo corpo-mente, che rimane indipendente rispetto al senso e all'esplorazione che compie lo spettatore assistendo allo spettacolo. Uno stesso spettacolo può divenire una vera e propria *spedizione antropologica* sia per l'attore che per lo spettatore, ma non è necessario che per l'uno e per l'altro sia proprio *la stessa spedizione*.

Non so se su quest'ultimo punto Mejerchol'd la pensasse veramente così. Certamente è questo quel che da lui ho imparato.

Molte volte, in Europa come in Asia, ho assistito a spettacoli di cui non comprendevo le parole e di cui ignoravo la trama e che hanno inciso profondamente la mia memoria. Mejerchol'd m'ha aiutato a spiegarmi le ragioni di questa mia constatazione. Per lo spettatore, l'efficacia dell'attore non dipende soltanto dalla comprensione intellettuale ma soprattutto dalla sua destrezza a creare un «effetto di organicità», a incarnare le leggi del movimento della vita, cioè della biomeccanica. Questa qualità di comprensione passa attraverso i sensi e le reazioni cinestetiche dello spettatore, mette in moto – non meno delle parole – i suoi pensieri e li rende *perspicaci*. Lo spettatore diventa, allora, una persona che *sa vedere come se vedesse per la prima volta*. Lo spettacolo acquista la consistenza non solo di un'interpretazione di un testo o di un nodo di avvenimenti, non si risolve sol-

tanto in un coinvolgimento emotivo, ma diventa *esperienza di un'esperienza*.

La fissione operata da Mejerchol'd nel nucleo della pratica teatrale è la premessa per affrontare la drammaturgia in termini di complessità. La drammaturgia, come «testo performativo», è un organismo composto di differenti livelli di organizzazione, ognuno dei quali deve vivere di per sé, interagendo con gli altri, come le linee dei diversi strumenti in una composizione musicale.

Vi è il livello d'organizzazione narrativo, con i suoi intrecci e le sue peripezie – quello che la tradizione teatrale ha meglio indagato.

Vi è il livello d'organizzazione della drammaturgia organica, che compone la dinamica delle azioni e il flusso degli impulsi che si dirigono ai sensi dello spettatore. Questa natura di «teatro che danza» dà alle azioni una coerenza che non dipende dal significato, ma dalla capacità di convincere, tenere desti e stimolare i sensi dello spettatore. La drammaturgia organica agisce come una musica che non si rivolge all'udito, ma al sistema nervoso dell'attore e dello spettatore.

Vi è, infine, quella che in mancanza di un'espressione migliore chiamo la *drammaturgia dei mutamenti di stato*. Potrei definirla come l'insieme dei nodi o dei cortocircuiti drammaturgici che alterano radicalmente il senso della narrazione e fanno precipitare i sensi degli spettatori in un vuoto imprevisto, che condensa e disorienta le loro attese. Mejerchol'd ha continuamente sottolineato l'importanza di questo terzo livello d'organizzazione drammaturgica, utilizzando e commentando il concetto di *grottesco*. Il suo allievo Ejzenštejn, ne applicò i principi al montaggio cinematografico. Parlò dell'*estasi* intesa in senso letterale, come *ex-stasis*, un saltar fuori dalla dimensione ordinaria della realtà.

La densità che risulta dalla manipolazione dei tre livelli di organizzazione drammaturgica non ha come solo obiettivo l'impatto sulla percezione dello spettatore. Serve anche all'attore nel suo lavoro su se stesso. In questo caso, la drammaturgia non genera uno spettacolo, ma una partitura chiamata «esercizio». Gli esercizi di biomeccanica ideati da Mejerchol'd sono organismi teatrali composti per chi il teatro lo fa, non per chi lo vede. Non sono solo addestramento fisico, ma forme incorporate di un modo di pensare.

La storia ha salvato uno spezzone di film che presenta alcuni esercizi biomeccanici composti da Mejerchol'd, eseguiti dai suoi attori. Questo documento ci trasmette, in un linguaggio cifrato, il pensiero-in-azione di Mejerchol'd. È come se lo si vedesse vivo, faccia a faccia. Mejerchol'd affermava che l'attore deve saper «vivere

nella precisione d'un disegno». Il documento ci permette, a distanza di tempo, di constatarlo con i nostri occhi. Si vede chiaramente come gli attori vivano, e non si limitino a eseguire, gli esercizi. Tutto accade come se il disegno fosse un codice che prende vita e fiorisce nell'organicità di un determinato individuo.

L'organicità è dell'attore. Ma il disegno è di Mejerchol'd. È la traccia di un pensiero che vive di contro-impulsi e poggia sui contrasti; che dilata alcuni dettagli e li monta in simultaneità con altri appartenenti, «normalmente», a fasi successive dell'azione; che inventa la peripezia come una serie di scarti rispetto alla linea di condotta prevedibile. La peripezia non riguarda soltanto lo sviluppo di una storia, diventa comportamento fisico, disegno dinamico, danza dell'equilibrio e delle tensioni contrastanti. Ogni esercizio dura pochi secondi, sufficienti però a condensare la visione e la realizzazione del teatro come scoperta e messa a nudo dell'ossatura nascosta sotto le apparenze del visibile.

Gli «esercizi» di biomeccanica non sono modelli per esercitarsi, ma metafore sensoriali che mostrano come si muova il pensiero. Esercitano il pensiero. Sono azioni che distillano il modo in cui si manifesta ciò che chiamiamo «vita» ai diversi livelli d'organizzazione, da quello della presenza pre-espressiva e del *bios* scenico, a quello espressivo e drammaturgico, sociale e politico. Mostrano Mejerchol'd come visionario creatore di un teatro storico. Non riproduce i colori dei luoghi e delle epoche, non si dedica all'interpretazione di avvenimenti storici, ma affonda lo sguardo nelle remote radici del divenire.

Il «disegno» degli esercizi ci restituisce Mejerchol'd più d'ogni fotografia o d'ogni ritratto.

A lungo ho pensato agli esercizi, alle loro partiture di movimenti, come a uno strumento per la formazione degli attori. Poi mi sono reso conto che il loro valore più profondo consiste nell'essere canali di un'eredità che non si può affidare alle parole. È un modo di pensare e un *ethos* che il maestro incide nel corpo-mente dei suoi attori e che da loro può disseminarsi.

Il microscopio e la storia

Nella piazza del mio cuore di teatrante orfano, c'erano le due statue dei nonni. Stanislavskij teneva in una mano un microscopio e nell'altra un libro di poesie; Mejerchol'd con una mano brandiva un

manifesto di agitazione e propaganda e con l'altra sfogliava libri di storia, alla ricerca di punti di riferimento e termini di confronto.

Ambedue i nonni, infatti, erano scienziati – oltre che artisti e pescatori d'uomini. Stanislavskij praticava la scienza sperimentale del teatro e dell'attore, amava la ricerca in profondità, partiva dall'esperienza per risalire alle fonti della vita scenica, a principi di base e condivisibili. Procedeva dal complesso al semplice, dall'organismo alla cellula.

Mejerchol'd, invece, pensava la natura del teatro in termini di lotta. Ricercava nel microcosmo dell'individuo – sia nell'attore che nello spettatore – gli stessi schemi d'azione che caratterizzano i mutamenti sociali. Conflitti, tensioni, polarità erano per lui sinonimo di «vita». L'essenziale non era per lui la ricerca delle fonti della «verità» o dell'autenticità, ma l'indagine sul modo in cui la dinamica della storia può irrompere e miniaturizzarsi nello spettacolo e in ogni frammento dell'azione dell'attore, nel suo corpo-mente.

Una delle cose che mi faceva sentire vicino a Mejerchol'd era la sua voracità per la storia dei teatri.

Quando sfogliamo i molti volumi che Stanislavskij ci ha lasciato, ci troviamo in un panorama di testimonianze dirette, una folla di attori e attrici che ha conosciuto, che ha visto sui palcoscenici più diversi e lontani. Anche dei più mediocri ricorda un gesto o un'inflessione di voce che dopo anni può portare ad esempio e sviscerare con il suo bisturi di scienza e di poesia. Spazia fra la Russia e il resto d'Europa, fra il teatro, l'Opera e la danza. Però è raro che Stanislavskij senta il bisogno di cercare nei libri le tracce di un teatro sparito. Sembra fidarsi soltanto di quel che ha sperimentato con i propri occhi e i propri sensi.

Mejerchol'd amava viaggiare nel regno dei morti, nella storia. Interrogava il teatro-che-non-c'è-più per inventare il teatro che-non-c'è-ancora. Tutti i suoi scritti sono fitti di interpretazioni e casi ispiranti del passato. Alla luce delle sue esperienze interpreta i documenti antichi, li libera dalla polvere del tempo, li trasforma in voci con cui dialogare.

Nella piccola famiglia di riformatori e profeti che cambiarono la storia del teatro novecentesco, Appia, Stanislavskij, Decroux e persino Brecht furono simili a scienziati puri. La loro ricerca ebbe il rigore di un procedimento deduttivo. Esplorarono il territorio scenico con la volontà di individuare le fonti della vita e delle nuove finalità del teatro. Altri – Craig, Copeau, Mejerchol'd – preferirono ampie ricognizioni nella storia, raccolsero materiali ed esempi praticabili,

misero in moto nuove ricerche, contribuirono a rinnovare la storia del teatro. Crearono ambienti in cui gli artisti di teatro dialogavano con gli storici.

Non sono distinzioni rigide. È evidente che nessuno può fare a meno della storia, così come non c'è indagine del passato che non sia nutrita da ricerche sperimentali. Si tratta d'una differenza di propensioni, non di metodi contrapposti. In base a queste propensioni, se dovessi scegliere in quale dei due gruppi inserire il mio fratello maggiore, Grotowski, lo immaginerei tra gli scienziati puri, insieme ad Appia e Stanislavskij. Per quanto mi riguarda, mi collocherei piuttosto nella schiera capeggiata da Craig e Mejerchol'd.

Coloro che entrano nel teatro come «orfani» hanno un particolare bisogno del passato. La nostra stessa condizione ci spinge a «costruirci un passato», a inventarci una tradizione. *Invenzione della tradizione* è diventata un'espressione comune dopo la brillante raccolta di saggi storici di E.J. Hobsbawm a metà degli anni Ottanta. Può indicare due prospettive molto diverse: la composizione artificiale, a scopo politico e nazionalistico, d'una origine inesistente, un mito fabbricato come un'arma (questa è la prospettiva di Hobsbawm). Oppure può significare un sentiero tracciato nella sfera buia del passato collegando punti lontani, da usare come sistema di riferimento. Nel primo caso l'invenzione della tradizione è un falso storico. Nel secondo, è come una costellazione. Nel primo caso nutre il fanatismo. Nel secondo, è un orientamento per la conquista della propria *differenza*, cioè della propria identità.

Esiste allora un'obiettivo o inventata *tradizione* di Mejerchol'd? Non credo. Vuol dire, allora, che l'essenziale del suo insegnamento è sprofondata nell'oblio?

Non esistono soltanto le *tradizioni*, con la loro continuità basata sull'ininterrotta tensione fra innovamento e conservazione. Esistono anche *tradizioni sconnesse* che si trasmettono attraverso la discontinuità e la contraddizione, eludendo le vie rette. Passano dall'uno all'altro elemento, diventando irriconoscibili, come è irriconoscibile, nella nuvola, l'acqua di un torrente secco.

L'insegnamento dei maestri – e dei nonni – non si estingue né si trasmette. Evapora. E va a piovere dove meno ce lo aspettiamo. Di questa ironia della storia, mi renderò conto quasi fisicamente quando nella mia vecchiaia visiterò la casa del nonno.

La casa del nonno

A Mosca, nel maggio del 2001, ho incontrato la nipote di Vsevolod Mejerchol'd, nella casa che fu di suo nonno. Lei è riuscita a ricostruirla nei suoi più minuti dettagli salvaguardandola, ufficialmente, come museo e istituzione culturale. Ne ha fatto un piccolo porto dove artisti e storici di diverse generazioni possono incontrarsi. Su quella casa soffiò, alla fine degli anni Trenta, il vento della storia, seminando distruzione. Persino la memoria rischiò d'essere cancellata. Ora, la casa del nonno raccoglie e conserva alcuni dei più importanti documenti della storia dell'«età d'oro» del teatro.

Marija Alekseevna Valentej, è il nume tutelare della casa del nonno. Sembra fragile, ma ha combattuto caparbiamente tutta la sua vita contro la dissipazione della memoria. È carica d'anni e i suoi occhi sono pieni di luce.

Avevo gli occhi appannati, a Mosca, quel mattino del 15 maggio 2001, nel salotto «giallo» dove Mejerchol'd e sua moglie Zinaida Raich accoglievano i loro amici intorno al pianoforte dove Šostakovič e Prokof'ev suonavano e Mejerchol'd immaginava partiture invisibili per i suoi spettacoli.

La casa del nonno, quel crocicchio di cultura voluto e difeso dalla nipote Marija, è un trionfo di colori. Vi ritrovo i vividi schizzi scenografici che ho visto infinite volte nel bianco e nero delle foto nei libri. Tra di loro campeggia il grande ritratto in cui Mejerchol'd è stesso sul divano, la pipa in bocca, un cagnolino accucciato sulla gamba sinistra. Lo sfondo, un grande arazzo floreale, è una deflagrazione variopinta. Pëtr Končalovskij ha ritratto Mejerchol'd un po' alla maniera di Matisse, comodo, raffinato, pensoso e rilassato. Di lì a poco avrebbe subito l'arresto, la tortura, un processo infame, la morte per fucilazione.

Siamo seduti al grande tavolo ovale, beviamo champagne e tè, gustiamo pasticcini, Béatrice Picon-Vallin traduce con la sua voce trepida il pacato mormorio di Marija Alekseevna. Intorno a questo tavolo si riunivano, discutendo e sghignazzando, Belyi e Pasternak, Erdman e Oleša, Erenburg, Ejzenštejn e Majakovskij. Più raramente gli antichi colleghi del Teatro d'Arte, Kačalov e Olga Knipper. Gli occhi di Marija Alekseevna si riempiono di lacrime quando ringrazia Béatrice per quel che ha fatto e continua a fare per diffondere l'opera di suo nonno. Ringrazia anche tutti noi, che attraverso il nostro lavoro rendiamo onore alla sua opera.

Sento una gioia che zampilla dal pessimismo. Non è vero che

nulla resiste alla barbarie della storia. Tutto era stato ben congegnato perché di Mejerchol'd sparisse ogni memoria. Così sarebbe stato, se il padre e i giovanissimi figli di Zinaida Raich, ed Ejzenštejn con loro, non avessero nascosto i suoi documenti fra le pagine di libri e quaderni innocui, a rischio della libertà e forse della vita, occultandoli in archivi e luoghi lontani da perquisizioni e razzie. Ben poco sarebbe rimasto del nonno senza la lunga accanita lotta di sua nipote Marija Alekseevna. Grazie a queste persone dalla fedeltà segreta e coraggiosa, Mejerchol'd non è stato sopraffatto dalla storia.

Accanto alle storie di resistenza, ci sono le storie sotterranee, che raccontano il diffondersi della *tradizione sconnessa* di Mejerchol'd. Quell'uomo anziano e longilineo, con la sua pipa in bocca, disteso fra colori accesi, è evaporato. La sua nuvola è arrivata lontano, così lontano che persino Maria Alekseevna non ne ha sentito parlare.

Seki Sano discendeva da una casata aristocratica giapponese e aveva conosciuto la galera, perché diffondeva le idee della rivoluzione socialista nei suoi spettacoli. Diceva che l'URSS era «il paradiso del teatro». Da quel paradiso venne espulso nel 1937. Vi era approdato nel 1932. Frequentò Stanislavskij e divenne un profondo conoscitore del suo «metodo». Entrò anche nella cerchia di Mejerchol'd e dal 1936 ne seguì il lavoro. Il teatro era per lui un'arte politica. Non si lasciava distrarre dalle diatribe puramente estetiche. Sapeva per esperienza che le scoperte di Stanislavskij e quelle di Mejerchol'd facevano parte di un unico bagaglio. Con quel bagaglio arrivò in Messico, nel 1939, dopo essersene dovuto andare anche dagli Stati Uniti a causa delle sue idee. Intanto, nel «paradiso del teatro», Mejerchol'd veniva fatto sparire.

Seki Sano, il giapponese che aveva avuto il privilegio di abitare per qualche anno in «paradiso», formò in Messico un'intera generazione del più pugnace teatro latinoamericano. Tradusse il termine chiave di Stanislavskij, *pereživanie*, nello spagnolo *vivencia*. Accanto a lui, maestro di teatro e uomo libero, si formarono, fra gli altri, Adolfo de Louis, cubano, il nicaraguense Alfredo Valessi e il messicano Jesus Gómez Obregón, che ebbe tanta importanza per la vita teatrale del Venezuela.

Di Seki Sano mi parlò a lungo Santiago García, uno dei maestri del teatro colombiano, fondatore del teatro La Candelaria. Nel 1954, Rojas Pinilla, che capeggiava la dittatura militare al potere in Colombia dal 1952, decise di fondare una televisione nazionale. Sguinzagliò i suoi uomini alla ricerca del miglior regista per dirigere una scuola che formasse artisti televisivi. Naturalmente, doveva parlare corren-

temente lo spagnolo. Gli indicarono un giapponese. Era il migliore, famoso in Messico e parlava spagnolo. Seki Sano aprì una scuola per attori a Bogotà nel 1956.

Santiago García era un giovane architetto che sognava di dedicarsi all'arte della pittura. Si era formato in Europa e negli Stati Uniti. Aveva un buon lavoro, ma se ne sentiva prigioniero. Incuriosito da un annuncio su un giornale, si presentò da Seki Sano. Questi, dopo un lungo colloquio, lo accettò fra i suoi allievi. Gli fece conoscere un modo d'essere del teatro, una sua dimensione individuale e collettiva che sorprese il giovane architetto scontento e gli cambiò la vita. Abbandonò il suo lavoro per divenire attore e regista. Oggi Santiago García è una figura centrale per la storia del teatro latinoamericano.

Ben presto il dittatore venne a sapere la «spaventosa notizia» che quel regista giapponese che aveva formato tanti nuovi talenti era un comunista. Tanto pericoloso che quand'era entrato in Messico, sedici anni prima, un giornale aveva dovuto avvertire: «*Es director teatral, no dinamitero*», è un regista non un dinamitaro.

Quanti modi indiretti e non-violenti ci sono d'esser dinamitardi? E quanti ne permette il teatro? Seki Sano, espulso dalla Colombia, tornò in Messico, dove continuò a essere attivo fino alla sua morte, nel 1966.

Era stato il terremoto del Kanto, in Giappone, nel 1923, a decidere della vocazione politica e artistica di Seki Sano. Era uno studente, destinato ad appartenere all'élite del suo paese. Il terremoto gli fece scoprire che sotto una vita ben ordinata covavano violenza e ingiustizia. Approfittando della situazione di emergenza, molti di coloro che amministravano il potere del moderno stato giapponese eliminarono i propri nemici, perseguitando i lavoratori coreani immigrati e i comunisti, angariando la casta discriminata dei *burakumin*, malmenando e minacciando alcuni leader politici progressisti. La propaganda governativa seminò il fanatismo fra la popolazione. Il terremoto insegnò a Seki Sano che la terra su cui poggiava i piedi è stabile solo in apparenza. Una catastrofe naturale gli rivelò le violente dinamiche della storia sotto la maschera d'una società civile.

Questo, per sommi capi, è un frammento di *tradizione sconnessa*, la storia del giapponese che portò Mejerchol'd in Messico e in Colombia, e che attraverso il rigore del mestiere trasmise il senso di un teatro che vive nella disappartenenza e nel sentimento della rivolta.

Ho parlato di orfani. Forse avrei dovuto parlare di «figli dei terremoti», di coloro che fanno teatro sapendo che la terra può sempre

cominciare a tremare e sconvolgersi sotto i loro passi. Sappiamo che i nostri spettacoli, arte effimera curata come se volesse prolungarsi nell'eternità, possono da un momento all'altro inabissarsi con tutta l'isola che li contiene e li sorregge. Ma, allo stesso tempo, divenire nuvole di una terra che non c'è più.

Una nuvola grande come la vela di un galeone, mutevole pur restando sempre se stessa, attraversa il salotto «giallo» nella casa di Mejerchol'd.

I nostri nonni, cara Marija Alekseevna, non spariscono. Evaporano.

TERRE DI CONFINE