

Franco Ruffini

MEJERCHOL'D, BIOMECCANICA,  
BIOMECCANICHE

Queste righe in apertura sono un'avvertenza al lettore. Gli dicono cosa non troverà nelle pagine che si appresta a leggere. Un'altra avvertenza, in chiusura, gli dirà cosa mi auguro abbia trovato nelle pagine che ha finito di leggere.

Pedagogia, scienze, rivoluzione. Come un grande fiume, la biomeccanica di Mejerchol'd attraversa tutti questi territori, e se ne intride fin quasi a farsi parlare solo con le loro parole. Il saggio che sta per cominciare non tratta di pedagogia, scienze e rivoluzione. S'interroga su quello che della biomeccanica rischia di finire scordato al di sotto. La sua origine<sup>1</sup>. E quanto a Mejerchol'd, cerca piuttosto di individuare chi c'è dietro il maestro d'attori, scienziato e rivoluzionario. L'identità di persona all'origine del personaggio.

La biomeccanica e lo stesso Mejerchol'd si può dire che sono

<sup>1</sup> Non si vuol dire, ovviamente, che sia irrilevante il rapporto della biomeccanica con le scienze. Ma più importante è stabilire in quale direzione si eserciti tale rapporto. Ricorda Mejerchol'd che, alle prese con un monologo di Tuzenbach in *Tre sorelle* che, malgrado ogni sforzo in contrario, continuava a «declamare», Stanislavskij gli aveva dato una bottiglia di vino con relativo cavaturaccioli, ordinandogli di aprirla mentre pronunciava le sue battute. Le parole trovarono finalmente «un'intonazione di verità». Ecco, conclude Mejerchol'd: «questo bisognerebbe raccontarlo a Pavlov» in *Remarques aux acteurs (répétitions de «Boris Godunov»*, 16 nov.-10 déc. 1936), in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, 4 tomes, traduzione e cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973-1992, t. IV, p. 132. C'è un ostinato strabismo nel considerare il rapporto teatro scienze. Come se fosse il teatro a dover guardare alle scienze per legittimare teoricamente le proprie leggi empiriche – pragmatiche, nel verbo di Grotowski – e non piuttosto le scienze a dover guardare al teatro per validare empiricamente le proprie leggi teoriche.

come, ma non sono fiumi. Ben più che punto d'inizio, per Mejerchol'd e la sua biomeccanica l'origine fu soprattutto una sorgente di forza. Le biomeccaniche, che concludono il titolo di questo saggio, prendono forza proprio dall'origine: dove la biomeccanica, prima d'essere i territori destinata ad attraversare, era una rivendicazione di dignità del corpo. Non solo dell'attore in scena.

## 1. NASCITA DI VSEVOLOD EMIL'EVIC MEJERCHOL'D

Nella novella *Il fiore rosso* si racconta di un malato di mente, convinto che la causa della sua condizione, e di tutti i mali del mondo, sia da imputare ad alcuni fiori che spiccano nel giardino dell'asilo dov'è recluso. Sono tre papaveri, d'un rosso acceso, infernale. Strapparli da terra diventa la sua ossessione, mentre il corpo gli si consuma a vista d'occhio. Non ne parla con nessuno, non capirebbero. Eludendo la vigilanza dei custodi, riesce a carpire il primo fiore. Il secondo lo coglie divincolandosi all'improvviso dalle loro mani. Per l'ultimo, deve evadere di notte dalla cella di contenzione. Quando, la mattina dopo, lo trovano morto, non riescono ad aprire il pugno in cui lo tiene serrato. Il suo volto, ora che ha salvato il mondo, è sereno.

### *Il dandy e il guerriero*

*Il fiore rosso* è il racconto più famoso di Vsevolod Michajlovič Garšin, nato nel 1855 e morto suicida a trentatré anni. Garšin era lo scrittore prediletto del cittadino di origine tedesca, nato e residente nella cittadina di Penza, Karl-Theodor-Kasimir Meiergold, prima che nel 1895, ventunenne in procinto di sposarsi, prendesse la cittadinanza russa, si convertisse dal luteranesimo alla confessione ortodossa, e cambiasse il nome in Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd.

Se la nuova cittadinanza e la nuova religione potevano essere motivate dal timore di essere richiamato alle armi in Germania, tutt'altra questione è per il cambio d'identità. Quanto al patronimico, non aveva scelta, il padre si chiamava Emil, e, quanto al cognome, si

limitò a trascrivere quello d'origine nella grafia russa. Ma del nome fece piazza pulita, sostituendolo con quello di Garšin<sup>2</sup>.

*Nomen omen*: un nome non si prende alla leggera. Nasce nel 1895, Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd. A Mosca, dove s'era subito trasferito, si diploma attore nella scuola di Nemirovič-Dančenko ed entra nel Teatro d'Arte, contribuendo a decretarne il trionfo con il ruolo di Treplev nel *Gabbiano* del 1898. Ciò nonostante, nel 1902 lascia il Teatro d'Arte. Del 1905 è lo Studio con Stanislavskij sulla via Povarskaja, progetto che si conclude con un precocissimo abbandono. Come, subito dopo, quello con il teatro di Vera Komissarževskaja. Poi, dal 1908, sarà regista dei teatri imperiali di Pietroburgo. Sono fatti ben noti. Ammassati uno dietro l'altro, valgono a confermare l'immagine di un personaggio irrequieto, sempre alla sfida con se stesso. Quasi che il successo gli scottasse tra le mani, come la minaccia d'un acquietamento di cui la sua indole era obbligata a diffidare.

Lo scrittore al quale aveva intitolato la sua rinascita è autore di brevi racconti, intrisi di un potente realismo, disperato e ironico. Nato proprio al centro della guerra di Crimea contro l'impero ottomano (1853-1856), Garšin vive i pochi anni d'una tormentata esistenza – fu anche internato in manicomio, come il protagonista del *Fiore rosso* – nel periodo di crisi che seguì la sconfitta. Tra i rassegnati che volevano solo dimenticare e i nostalgici d'un ritorno alle armi, non è schierato né da una parte né dall'altra.

Al riemergere delle ostilità con la Turchia, nonostante il suo pacifismo dichiarato, si arruola volontario e, in battaglia, uccide un soldato

<sup>2</sup> Il “furto d'identità” è cosa nota. Per chiunque ne faccia menzione, la fonte è la biografia di Mejerchol'd di Nikolaj Dmitrevič Volkov *Vita, opinioni ed opere di V. E. Mejerchol'd, regista e maestro*, pubblicata nel 1929, e scritta con il controllo e la collaborazione dello stesso Mejerchol'd. Volkov si limita a dare telegraficamente la notizia, «prese quel nome in onore dell'allora scrittore da lui preferito Garšin», nient'altro, ma almeno la notizia può ritenersi certa, autenticata in prima persona. L'opera di Volkov è inedita in occidente; ho potuto consultarla nella traduzione italiana di Marina Baglioni e Barbara Gabriele, sotto la supervisione di Anna Tellini, docente di Lingua e Letteratura russa presso l'Università dell'Aquila. Ampi stralci, relativi però al periodo successivo al trasferimento a Mosca, 1895, sono stati pubblicati in «Teatro e Storia», n. 26, 2005 (Nicolaj Dmitrevič Volkov, *Mejerchol'd*) e in «Teatro e Storia», n. 27, 2006 (Nicolaj Dmitrevič Volkov, *V. E. Mejerchol'd, 1910, «Dom Juan»*).

turco. Ferito, deve aspettare soccorso accanto al cadavere. Nel diario a mente di quei lunghi *Quattro giorni*, minuto per minuto, non c'è odio per il nemico, solo compassione umana. E per la guerra, che l'ha costretto ad essere boia e vittima d'una stessa condanna, solo rifiuto della retorica che la vuole dispensatrice di trionfo o di disonore.

Visionari che sognano di salvare l'umanità, o poveri soldatini che vogliono sconfiggere la guerra: per farla pagare al mondo, gli eroi di Garšin pagano di persona. I proclami in parole, li lasciano a personaggi da favola, che possono parlare da uomini senza il peso di essere umani. Come l'*Attalea Princeps*, la grande palma rinchiusa nella serra in ferro e vetro d'un orto botanico, sul quale detta legge un saccente direttore. Creata artificialmente, la pianta cresce a dismisura, mentre i compagni di prigionia, preoccupati soprattutto d'aver acqua e calore a sufficienza, la guardano con sospetto. Finché l'*Attalea* raggiunge la volta della serra e ne incrina il telaio e le lastre di vetro. Si ferisce, ma "libertà o morte" proclama mentre, seppure mortale per lei, sente sulle foglie il soffio vivificante dell'aria aperta. La morte la raggiungerà di lì a poco, per decreto del direttore, che dispone di tagliarla in pezzi e sostituirla con una pianta più ossequiente all'ordine della sua serra. Del suo mondo.

Con la sincerità che solo una maschera aliena riesce a concedere, è l'autoritratto di Garšin. È il ritratto nel quale il giovane Karl-Theodor-Kasimir Meiergold si riconosce come Vsevolod Mejerchol'd. Fuori misura rispetto ai limiti d'una città di provincia, troppo orgoglioso per sottostare alle regole d'un qualsiasi direttore, o all'approvazione di benpensanti soddisfatti di vegetare in una comoda prigione. Smanioso di cambiare il mondo.

Un ribelle, forte soltanto della propria diversità. Come Garšin. E tuttavia troppo distante per potersi identificare pienamente. Dopo averlo tenuto a battesimo, Mosca gli fece scoprire il tratto mancante. La diversità di Garšin era inerme, pura testimonianza. Mejerchol'd, anche lui, era incline e disposto a provocare inimicizie, stupore, scandalo. E, anche lui, a pagare di persona: ma brandirla come un'arma in faccia al mondo, non tenerla per sé e immolarsi alla propria diversità. La sua *Attalea* avrebbe avuto tutto un altro finale, con il direttore travolto dalle macerie di quel mondo in serra. E da uno sberleffo, magari.

Pietroburgo e un altro scrittore, E. T. A. Hoffmann, dettero un nome a una tale differenza. Vsevolod si completò in Dottor Dappertut-

to, e Mejerchol'd poté riconoscere a pieno la sua inclinazione. Un dandy ribelle, o semplicemente dandy. Ma come il Lord Brummell di Baudelaire: spirito in rivolta contro ogni conformismo, dietro la volatilità, le bizzarrie e l'ostentata amoralità di un dandy. Bizzarro e volatile per antonomasia, con le sue proposte amorali il Dottor Dappertutto non fa che smascherare una ad una le contorsioni piccolo borghesi dell'uomo che ha svenduto il dovere di "guardarsi allo specchio", qual è l'Erasmus Spikher delle *Avventure della notte di San Silvestro*<sup>3</sup>.

Poi, proprio nella casa del Dottor Dappertutto entrò la guerra. Nel 1914, nello Studio di via Borodinskaja viene installato un ospedale militare. A contrasto con lazzi e schermaglie d'amore della Commedia dell'Arte, le ferite di quei soldati chiedevano al teatro di impegnarsi in altre battaglie, oltre quelle dell'arte. Scrive Michail Gnesin, collega docente: «Che cosa pensa Lei dello Studio e della rivista? [...] Ora va per la maggiore un altro tipo di frutta, le *granate*, con le quali le nostre melarance non si accordano». *Granaty* in russo significa sia granate che melarance. Niente meglio di quell'amaro gioco di parole<sup>4</sup>.

Fu, per Mejerchol'd, un appello severo. Il risveglio d'una vocazione: prima che l'Ottobre gliela imponesse come una seconda natura accanto a quella che, all'origine, s'era rivelata nel nome di Garšin. Insieme alle armi dell'ironia, il dandy si trovò a dover imbracciare anche

<sup>3</sup> Mejerchol'd cominciò a firmare i suoi spettacoli alla "Casa degli Intermezzi" con lo pseudonimo hoffmaniano dal 1910, per evitare indebite sovrapposizioni con l'attività presso le scene imperiali. È con la riconsiderazione di George Brummell che il dandy acquista una diversa, e addirittura opposta, fisionomia rispetto all'icona di prammatica. Da fatuo cultore dell'apparire si trasforma, secondo la definizione di Baudelaire, in un uomo «ricco di forza nativa [che può] concepire il progetto di una nuova aristocrazia [...] che il lavoro e il danaro non possono dare»: il suo tratto distintivo è l'opposizione allo spirito del tempo (cfr. *Le peintre de la vie moderne*, 1863, in *Oeuvres Complètes*, t. IV, Paris, Louis Conard Editeur, 1925, p. 91). Baudelaire raccoglieva e sviluppava le indicazioni contenute in *Du dandysme et de George Brummell* (1845), di Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, testo che Mejerchol'd conosceva – era stato pubblicato in Russia nel 1914 – e apprezzava. Al punto che nel suo *Programme des cours de maîtrise de mise en scène*, del 27 agosto 1918, per la messa in scena della pièce di Oscar Wilde, *Un marito ideale*, chiedeva di fare riferimento proprio a quel libro (cfr. Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, p. 34).

<sup>4</sup> Cfr. Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 100.

quelle dello scontro aperto. A intimidire con la faccia feroce, oltre che provocare con la maschera del sorriso. E a volerlo fare. Fare quello che si deve come se fosse quello che si vuole: è questo la vocazione, il contrario dell'inclinazione. Tutta la vita di Mejerchol'd, a partire dall'Ottobre, può essere vista come lo sforzo di tenere insieme la chiamata e il richiamo all'indietro di quelle due voci contrarie.

Per confermare, a se stesso prima che agli altri, la genuinità della chiamata, scelse sempre gesti estremi, a rischio del prestigio professionale e della stessa incolumità fisica. Dopo aver ufficializzato l'adesione al partito nell'agosto del 1918, abbandona l'incarico di regista presso i teatri imperiali di Pietroburgo. Più che un atto dovuto, era il tributo di persona contro il richiamo dell'inclinazione a proseguire l'opera di dandy ribelle nel cuore stesso della tradizione. Incaricato di dirigere il TEO, Dipartimento teatrale moscovita del Narkompros – il Commissariato del Popolo per l'Istruzione e l'Arte – nel settembre del 1920, si proclama direttore del TEO, ma come acronimo di Ottobre teatrale, dichiarando di lì a pochi mesi “la guerra civile in teatro”.

Anatolij Lunačarskij, responsabile del Narkompros, gli revocò la nomina. Sicuramente l'aveva messo in conto, Mejerchol'd, ma il rischio che potesse divenirgli accettabile, e persino gradita, una convivenza da sinistra con i teatri borghesi era troppo forte. Ribattezzando come “Ottobre teatrale” il “Dipartimento teatrale” che era stato chiamato a dirigere, quel rischio era scongiurato. Dentro il suo TEO le sirene dell'inclinazione non avrebbero avuto voce. A questo gli serviva il gesto estremo, a tagliarsi i ponti alle spalle<sup>5</sup>.

Quando nel suo armamentario entrò la biomeccanica, non dovette più farlo.

La biomeccanica è «il primo vero balzo del teatro nella vita. Abbiamo finalmente in essa la congiunzione fra organizzazione in arte e organizzazione nella vita», così ne saluta l'avvento Boris Arvatov, uno

<sup>5</sup> Nel 1921 Mejerchol'd redige una sintetica autobiografia, per presentarla a una commissione di epurazione del partito. L'attività teatrale fino al '17, e la stessa adolescenza e prima giovinezza a Penza, vi sono descritte come il percorso di un socialista rivoluzionario da sempre. L'interessato tentativo di retrodatare la sua vocazione non fa che confermare la forza dell'inclinazione, per la quale, in ultima analisi, era invisibile al partito (cfr. Vsevolod Mejerchol'd, *Éléments de biographie*, in Vsevolod Meyerhold, *Écrits*, cit., t. I, pp. 300-307).

dei più autorevoli esponenti – insieme allo stesso Mejerchol'd – del Proletkult, componente di sinistra radicale in seno, ma quasi sempre in contrasto, al Narkompros<sup>6</sup>.

Teatro e vita. Arte, a confronto con la sua irrequieta creatività; e militanza, nello scontro acceso della lotta di classe. La biomeccanica metteva d'accordo le due facce di Mejerchol'd, permettendo ad ognuna di esprimersi a pieno, senza contrapposizione con l'altra. Distinte, e però unite. L'individualismo e il sentimento d'appartenenza a una comunità, la diversità e la condivisione, il perfezionismo della forma e l'attivismo aggressivo dell'efficacia.

Per liberarsene, con logica perversa, il regime del terrore lo dividerà in due. Consegnò Mejerchol'd tutto alla faccia del dandy, sotto la specie del "mejercholdismo". Facendo tutt'uno con il reo, quel reato si poteva scontare solo con la morte. Per contestarlo, si poteva solo proclamare di non essere la mezza persona alla quale veniva imputato.

Fu la strategia disperata messa in atto da Mejerchol'd. Chiedeva che gli venisse riconosciuta la sua intera faccia, pur sapendo che questo equivaleva a stigmatizzare il socialismo reale come controfigura del conformismo borghese. Mejerchol'd, certo: ma non ovvero, bensì «contro il mejercholdismo». S'intitolava così – sotto forma di conferenza – la prima delle sue arringhe difensive, il 14 marzo del 1936. Innamorato della forma, certo, ma per tenervi vivo lo spirito della rivoluzione.

Se è nella fedeltà alla persona al di là dei personaggi che la ricoprano – regista, scienziato, maestro d'attori – la sostanza ultima della santità, sotto i colpi del plotone d'esecuzione, il 2 febbraio 1940, morì come martire – oltre che maestro – del teatro, Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd. Dandy e guerriero<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Boris Arvatov, *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, a cura di Hans Günther e Karla Hielscher, Rimini, Guaraldi, 1973, p. 117. Il volume offre un efficace quadro di sintesi sull'identità e l'attività del Proletkult. Si veda anche Sheila Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

<sup>7</sup> Mejerchol'd, fu giustiziato dal regime stalinista il 2 febbraio 1940, dopo essere stato incarcerato, sottoposto a tortura e a un processo farsa. Per la vicenda della persecuzione e i tentativi di Mejerchol'd di opporvisi, cfr. Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *L'ultimo atto*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, La casa Usher, 2011. Malcovati è uno dei più raffinati conoscitori del teatro russo del Novecento. Quanto a

## 2. ORIGINE DELLA BIOMECCANICA

Nella cerchia di Mejerchol'd, il nome circolava fin dal 1918. Un tale dottor V. K. Petrov, specialista di ortopedia, gli aveva suggerito – pare – di chiamare così l'allenamento dell'attore praticato nello Studio di Via Borodinskaja (1913-17)<sup>8</sup>. È vero, quello che vi insegnava come “movimento scenico” era di fatto biomeccanica, della quale, tra il 1921 e il 1922, provvederà ad enunciare i *Principi*. In ordine sparso, c'era già tutto. La relazione tenuta il 12 giugno 1922 non avrebbe fatto altro che mettere ordine. *L'attore del futuro e la biomeccanica* – questo il titolo passato nella storia degli studi – è considerato, infatti, il manifesto della biomeccanica. Il suo atto di nascita. Ma, come per la persona di Mejerchol'd, non è detto che coincidano, atto di nascita e nascita.

### *L'attore e la marionetta*

Mejerchol'd non scrisse mai il libro che tutti si aspettavano da lui. Non ne ebbe il tempo o l'opportunità o forse, più semplicemente, non volle farlo. Comunque sia, in un'intervista rilasciata nel dicembre del 1933, quando gli venne chiesto dove si potessero leggere informazioni sulla biomeccanica, rispose che “i principi base” erano scritti nella recensione al libro di Aleksandr Tairov *Annotazioni di un regista*<sup>9</sup>. Risposta davvero singolare.

Pubblicata nel 1922 – il libro di Tairov è del 1921 – a ridosso del manifesto sull'*Attore del futuro*, la recensione non poteva vantare il crisma del documento ufficiale; e la ben nota avversione, professionale

Mejerchol'd, in particolare, suo è il merito d'averne instancabilmente promosso la conoscenza di prima mano in Italia, con la curatela del fondamentale Vsevolod Mejerchol'd, *L'ottobre teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1977, seguito da *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, e da *1918: Lezioni di teatro*, Milano, Ubulibri, 2004.

<sup>8</sup> Cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, in *Les voies de la création théâtrale*, vol. XVII, Paris, Editions du CNRS, 1990, pp. 10-11.

<sup>9</sup> Cfr. Alma Law-Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson-London, Mc Farland & Company, 1996, p. 131.



e politica, per Tairov metteva in forse la stessa oggettività delle sue argomentazioni.

Mejerchol'd annunciava l'avvento della biomeccanica, lasciando intendere che ne sarebbe seguita una trattazione di più ampio respiro. In effetti, la relazione del '22 contiene diversi temi inediti, ma di uno – che nella recensione era presente e sviluppato con respiro davvero ampio – non fa parola. Non può che essere quello il tema che indusse Mejerchol'd a promuovere un testo d'occasione a testo di riferimento, esautorando di fatto il manifesto ufficiale. Nel '33, erano passati più di dieci anni dal battesimo della biomeccanica. La distanza di tempo evidentemente aveva portato discernimento. Fece pulizia e salvò l'essenziale.

È il tema della marionetta. Talmente importante doveva essere che, per inserirlo da protagonista dentro il quadro della recensione ad un libro che parlava di molto altro, Mejerchol'd non esita a forzare gli intendimenti dichiarati dell'autore. Trattando della recitazione, Tairov immaginava un faccia a faccia con Craig e, per contestargli l'inaffidabilità del materiale attore, portava a riprova l'esempio dell'acrobata, il corpo del quale è perfettamente affidabile. All'obiezione che questo vale per il circo ma non per il teatro, ribatteva che «anche l'acrobata è un attore, e comunque non è una marionetta meccanica»<sup>10</sup>. Tutto qui, un'affermazione marginale, poco più d'una frase ad effetto. Mejerchol'd la prende, la porta fuori contesto, per mettere in bocca a Tairov *tout court* che «l'attore non è una marionetta meccanica», dimostrando con ciò una «totale incompetenza nel campo della biomeccanica». Ecco per disteso la replica al malcapitato collega:

affermo, per quanto una tale affermazione possa avere di paradossale, che anche nell'attore-acrobata [...] il pupazzo meccanico è presente [...] È questo il punto: nell'uomo (come negli altri animali, dato che le membra di tutti gli animali sono analoghe) vivono in reciproca consapevolezza e fianco a fianco i movimenti del corpo che sembrano a volte anarchicamente liberi e il sistema, tanto detestato da Tairov, che mette nella situazione d'un pupazzo meccanico un uomo che si muove nello spazio<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cito dall'edizione italiana Aleksandr Tairov, *Il Teatro liberato. Annotazioni di un regista*, a cura di Bernardo M. Valli, Urbino, Quattro Venti, 1987, p. 77.

<sup>11</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Critique du livre d'A. Tairov «Carnets d'un metteur en scène»*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II; le due citazioni sono rispettivamente a p. 119 e p. 118.

In ogni essere umano, dice Mejerchol'd, attore o non attore, abita una "marionetta interiore"; ma, in particolare, non tutti gli attori sono capaci di utilizzarla per diventare attore-acrobata. Non ne sono capaci o, addirittura, più o meno consapevolmente, il loro addestramento va in direzione contraria, come accade con gli attori di Tairov.

A contrasto, cita tre esempi: l'acrobata nel suo numero alla sbarra fissa, Max Dearly e Giovanni Grasso. Hanno l'aria di riferimenti peregrini, quasi presi a caso. Un acrobata in senso proprio; un apprezzato interprete di *vaudevilles*, cantante e ballerino; e infine Giovanni Grasso, accreditato nell'olimpo dei grandi attori tragici. Nella diversità formale e drammaturgica delle loro performance, ciò che li accomuna è l'abilità di agire nello spazio come un tutto unitario, a prescindere dalla parte del corpo implicata di volta in volta nel movimento, e persino – nel caso di Dearly in *Mon Bébé* – dagli oggetti, assimilati come prolungamenti del corpo<sup>12</sup>.

«Se la punta del naso lavora, lavora anche tutto il corpo», recita il primo principio della biomeccanica<sup>13</sup>. È così che lavoravano l'acrobata alla sbarra, Max Dearly e Giovanni Grasso. È così che lavora la marionetta. Oltre che con il suo corpo di legno e fili, Mejerchol'd l'aveva vista lavorare dentro il corpo in carne ed ossa di un attore.

### *Un attore puparo*

Era stato nel 1908, a Pietroburgo, dove la compagnia di Giovanni Grasso presentava, tra gli altri titoli in programma, il cavallo di battaglia *Feudalismo*. Vi si racconta di un povero pastore che vede insidiata la promessa sposa da un signorotto di città. Nella scena finale, il signorotto si sta facendo radere, quando vede arrivare il pastore. Si agita, si alza, cerca di chiamare aiuto, ma Grasso «striscia verso il seduttore con la sinuosità d'un pantera, poi si getta su di lui, gli salta sul petto con un balzo felino. Il rivale rovescia la testa all'indietro con un grido.

<sup>12</sup> Cfr. Béatrice Picon-Vallin, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, n. 3, p. 364.

<sup>13</sup> Vsevolod Meyerhold, *Principes de Biomécanique*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, p. 100.

Di Grasso lo morde sul collo, cola il sangue»<sup>14</sup>. Ricorda Mejerchol'd, intorno alla metà degli anni '30:

La prima volta in cui ho avuto piena consapevolezza di diverse leggi della biomeccanica, è quando ho visto la recitazione del notevole attore tragico siciliano Di Grasso [Giovanni Grasso]. Sulla scena produceva l'impressione di un temperamento selvaggio, scatenato, ma io, avendolo osservato bene, sapevo che era soprattutto un notevole tecnico. Se non avesse avuto a disposizione la sua tecnica, sarebbe diventato pazzo alla fine di ogni spettacolo<sup>15</sup>.

In quel salto d'animale «selvaggio e scatenato», Mejerchol'd vide *in nuce* l'intera biomeccanica, al punto da intitolare all'attore siciliano uno dei suoi “esercizi”. Certamente non solo per l'abilità fisica che vi si dimostrava<sup>16</sup>. Cosa c'era dietro quel salto?

Si dovrà interrogare la vicenda dello stesso Grasso: che, dietro la carriera d'attore ne aveva avuta una altrettanto prestigiosa di puparo. Nipote dell'omonimo Giovanni e figlio di Angelo, Giovanni junior è un riconosciuto maestro della tradizione catanese dove, per la mole e il peso dei pupi, il ruolo del manovratore è separato da quello del parlatore (*parraturi*). Giovanni Grasso era parlatore. Un virtuoso del ruolo, visto che, contrariamente alla norma, dava la voce ai personaggi di entrambi i sessi. Celato in quinta, in posizione eretta – o, raramente, seduto – osservava i pupi in azione e, assorbendone i movimenti, vi associava la voce. Portare parola e gesto in uno stesso corpo – anche se di legno e manovrato da altri – non è solo portarli in uno stesso

<sup>14</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, cit., p. 110. *Feudalismo* è la traduzione in dialetto siciliano di *Terra baixa*, di Àngel Guimerà.

<sup>15</sup> Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold parle*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. IV, p. 357.

<sup>16</sup> Sulla performance di Grasso abbiamo anche il racconto *Di Grasso* dell'allora quattordicenne Isaak Babel, che aveva visto recitare lo stesso testo nello stesso anno ad Odessa. Sono pagine molto conosciute. Le commento nel mio *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma, Bulzoni, 2010. Un'ampia rassegna delle reazioni – in Italia e all'estero, sempre enfatiche sia nell'elogio che, meno spesso, nella critica – alla recitazione dell'attore siciliano, si trova in Barbara Maso, *Spettatori eccezionali per un attore eccezionale: Giovanni Grasso nelle pagine dei contemporanei*, «Biblioteca Teatrale», n. 57-58, 2001, e in Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, «Teatro e Storia», n. s., n. 35, 2014.

tempo, la mediazione neuro-muscolare del proprio corpo è determinante<sup>17</sup>.

Il 27 aprile 1894 è la data dell'appuntamento con il destino. In tournée a Catania, Ernesto Rossi si reca a far visita al teatrino di Grasso, e può assistere a una *Cavalleria rusticana*, dove le voci erano quelle di personaggi della vita reale alle prese con passioni reali. Stordito dal mirabolante flusso sonoro, propone al puparo di seguirlo a Firenze per diventare, sotto la sua guida, «compiutamente attore». Grasso rifiuta, e conferma la sua decisione – pare – anche l'indomani, accompagnando Rossi alla stazione<sup>18</sup>.

Certamente in quel rifiuto giocarono un ruolo il timore di doversi misurare con la cultura alta e la riluttanza ad allontanarsi dall'ambiente d'origine. Ma altrettanto certamente Grasso sapeva che, quanto a «unire alla parola il gesto», non aveva bisogno dell'insegnamento che allo scopo specifico Rossi gli aveva offerto. Se l'attore non s'era reso conto che la parola era già unita al gesto nel corpo del *parraturi*, lui – Grasso – lo sapeva, con la mente e nel corpo.

Inadatti ai movimenti sottili, l'azione dei pupi catanesi si sviluppa spesso a partire da una fase preparatoria di “immobilità dinamica”, intessuta di piccole vibrazioni prive di finalità espressiva, fino ad un movimento ampio e improvviso che la conclude. È il caso, esemplarmente, dell'assalto. Il pupo guerriero se ne sta immobile e fremente, e poi di colpo vola a colpire l'avversario<sup>19</sup>. Innumerevoli volte Grasso doveva essersi trovato a fronteggiare una tale situazione scenica, nella sonorità della parola e nel silenzio esteriore del gesto. Poi, da quando

<sup>17</sup> Uso il termine “assorbire” nell'accezione tecnica in cui figura nel training di molti teatri, in particolare dell'Odin Teatret. Del resto, che il manovratore sia partecipe del movimento della marionetta era stato postulato *ab origine* da Kleist, immaginando che «il macchinista si trasponga nel centro di gravità della marionetta, cioè, in altre parole, *danzi*». (Cfr. Heinrich von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in *Opere*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1981, p. 850).

<sup>18</sup> Un'attenta e dettagliata ricostruzione della biografia di Giovanni Grasso si trova in Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008. È la fonte alla quale faccio riferimento per le notizie qui riportate e utilizzate.

<sup>19</sup> Devo la sollecitazione ad approfondire l'importanza del ruolo di *parraturi* per la carriera d'attore di Grasso all'importante saggio di Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso*, cit.

comincia la carriera d'attore – 1896, o forse anche prima – quel gesto fino ad allora costretto dentro il corpo aveva potuto farlo erompere al di fuori. Da sotto la pelle a sopra la pelle.

Mejerchol'd aveva saputo vedere – e vedersi – sotto la pelle di Grasso. E aveva saputo vedere, anche, al di là del rapporto particolare di quel puparo con i suoi pupi.

### *Marionette e direttori*

Del rapporto in generale – rapporto intrinseco, sostanziale – tra marionetta ed attore, Mejerchol'd parlerà nel *Baraccone*, 1912. Ci sono due tipi di teatro di marionette, dice.

Il direttore del primo teatro vuole che la sua marionetta sia simile all'uomo, dotata di tutti i suoi tratti quotidiani e delle sue caratteristiche. Proprio come il pagano pretendeva che il suo idolo scuotesse la testa, l'artefice di balocchi esige che la sua marionetta emetta dei suoni uguali alla voce umana. Nel suo desiderio di riprodurre la realtà “qual è”, il nostro direttore perfeziona senza tregua la sua marionetta e la rifinisce, finché gli viene in mente la soluzione più semplice di un tale complicato problema: la sostituzione della marionetta con l'essere umano.

[...]

Il secondo direttore, che ha tentato anche lui di portare la sua marionetta a riprodurre l'uomo vivente, non ha tardato ad accorgersi che il perfezionamento del suo meccanismo fa perdere al pupazzo una parte del suo fascino. Ha persino creduto di comprendere che la marionetta rifiutava con tutto il suo essere questa barbara mutazione.

Tra l'uno e l'altro, aveva commentato:

Quando vedo recitare gli attori di oggi, mi appare sempre chiaramente che ciò che ho sotto gli occhi è il teatro perfezionato di marionette del nostro primo direttore, cioè di quello dove l'uomo si è sostituito alla marionetta<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Le théâtre de la foire*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. I., p. 181. Si racconta che Giovanni senior riuscì a costruire un congegno grazie al quale i pupi potevano muovere non solo gambe e braccia, ma anche occhi e bocca. Il che lo condusse alla pazzia, perché da quelle bocche, nonostante il disperato ordine di farlo, la voce si rifiutava di uscire (cfr. Valentina Venturini, *Dal Cunto all'Opera dei pupi*, in *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, a cura di Valentina

Parlava della marionetta, Mejerchol'd, ma per parlare di attori. Così come – quasi riprendendo il discorso per portarlo a conclusione – parlerà di attori per parlare della marionetta, nella recensione a Tairov, testo di riferimento della biomeccanica per investitura dello stesso autore.

Non si trova, presso gli attori del Teatro Kamerny, [...] la marcia vigorosa del marinaio che cammina sul ponte d'un naviglio che beccheggia. Non vi si tiene conto del geniale consiglio [...] «Lasciare l'eleganza ai sarti e ai calzolari di lusso». È precisamente il contrario che succede qui: «l'eleganza dei sarti e dei calzolari di lusso» è eretta a regola [...] L'acrobazia di cui parla Tairov nel suo libro e che abbiamo visto tante volte sulla scena del Teatro Kamerny non ha niente in comune con quell'altra acrobazia che sta diventando un fenomeno del nuovo teatro<sup>21</sup>.

In controluce ai due teatri di marionette si chiarisce definitivamente l'opposizione tra l'attore ginnasta alla Tairov e l'attore-acrobata. A renderli incompatibili è il diverso rapporto con la marionetta interiore. Cioè con l'organismo. Cos'altro è quel «sistema tanto detestato da Tairov, che mette nella situazione d'un pupazzo meccanico un uomo che si muove nello spazio?».

L'organismo è altra cosa rispetto al corpo. È il corpo nel suo funzionamento oggettivo, necessario. Come lo è quello dell'animale. E quello della marionetta: che non può contraddire le leggi del movimento, se non a prezzo di una innaturale «barbara mutazione». Se l'attore-acrobata è organico per definizione, la legge fondamentale della biomeccanica potrebbe essere formulata come: «L'organismo sta al corpo, come la marionetta sta all'uomo». Ovvero: «L'organismo sta al corpo, come l'animale sta all'uomo». L'organismo è, alla lettera, la marionetta interiore: l'«animale» racchiuso dentro il corpo umano<sup>22</sup>. Il corpo è facciata.

Venturini, Roma, Dino Audino, 2003, p. 17). È del tutto improbabile che Mejerchol'd conoscesse le vicende della dinastia dei Grasso. Tuttavia, non si può non riconoscere nei due direttori di teatro il Giovanni capostipite e, a contrasto, l'omonimo nipote.

<sup>21</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Critique*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, pp. 119-120.

<sup>22</sup> L'uomo può «dirigere» l'animale allo scopo di pervertirne la natura, e farne un animale-pagliaccio da circo. Altrettanto può fare il corpo con l'«animale racchiuso dentro», impedendogli di liberarsi dalla sua prigionia. All'attore alle prese con la scena «Sangue, Jago, sangue!», com'è noto, Mejerchol'd raccomandava di dimenticarsi di sé, e semplicemente agire come una tigre.

All'origine, la biomeccanica fu solo questo, il confronto intransigente con l'alternativa tra piegare l'organismo ai capricci del corpo, o costringere il corpo ad essere in armonia con l'organismo. La risposta di Mejerchol'd fu del "secondo tipo", e fu soprattutto una risposta di ordine etico. Prima d'ogni altra cosa, la biomeccanica mira – strutturalmente – a rendere il corpo padrone di se stesso, sottomesso solo a leggi di natura. Tecnica e politica vennero dopo.

L'attore ginnasta lavora per la facciata – che è conformismo, maniera – laddove l'attore-acrobata rifiuta di farsene asservire. Libera il movimento del corpo da ciò che ha di «danzante», e lo rigenera in una «vera danza». Al contrario della "danza danzante", che è di esclusiva pertinenza dell'arte, la vera danza si colloca «al confine dell'arte». È arte che si misura con la vita, al di là delle convenienze che la riducono a "vita sociale".

Lo scrive, Mejerchol'd, nel manifesto dell'*Attore del futuro*, stringendo in quella limpida e severa opposizione il testimone ricevuto dal prima<sup>23</sup>. Quando, priva ancora d'un nome, la biomeccanica doveva far fronte solo alle domande che essa stessa poneva.

### 3. RITORNO ALL'ORIGINE

Poi le domande arriveranno dall'esterno, e non sarà facile rispondere. Chiedevano conto dell'adesso e del dopo: come se non ci fosse stato nessun prima, e la nascita della biomeccanica stesse tutta nel suo formale atto di nascita. Il problema fu dare risposte che non fossero solo repliche sul presente. Il problema fu anche onorare la rivoluzione, che ne aveva stilato l'atto di nascita, senza fare della biomeccanica una creatura della rivoluzione. Senza altri padri.

*Ejzenštejn risponde, Mejerchol'd risponde*

Tra i testimoni di Mejerchol'd, Ejzenštejn occupa un posto di assoluto rilievo. Allievo e collaboratore nei primi anni '20, traghettò l'insegnamen-

<sup>23</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *L'acteur du futur et la biomécanique*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, p. 136.

to del maestro nella teoria del «Movimento espressivo», che è alla base della sua breve – tra il '21 e il '24 – ma decisiva attività di regista teatrale<sup>24</sup>. Nessuno più di lui è abilitato a rispondere a domande sulla biomeccanica. Gliene rivolsero in abbondanza gli allievi del ГИК (Istituto di Stato di Cinematografia), nel corso di una lunga conferenza-dialogo che concludeva – il 28 marzo 1935 – una sessione di lavoro pratico.

La biomeccanica, dice Ejzenštejn, è solo il primo passo verso il «Movimento espressivo», e Mejerchol'd non andò mai oltre questo primo passo. Al quale, peraltro, «era arrivato per via puramente empirica. Essendo un attore brillante capace di muoversi in modo brillante, sostanzialmente concentrò l'attenzione su certe leggi che governavano le sue stesse azioni, e le fissò come una legge che riguarda tutte le manifestazioni espressive». Tale legge stabilisce «che l'intero sistema motorio del corpo umano come un tutto partecipi in ogni parte di una manifestazione espressiva [...] È su questo che la biomeccanica è stata costruita, ed è lì che si è fermata».

A parte il «Movimento espressivo», quello che importa nell'affermazione di Ejzenštejn è che Mejerchol'd non sviluppò la biomeccanica oltre il suo primo «principio di totalità». «È lì che si è fermata». Compito dell'attore che non ne sia naturalmente capace – che non sia, come Mejerchol'd, biomeccanico senza biomeccanica – è fare di quel primo principio la legge di ogni suo movimento.

«È come per la matematica o la musica. – conclude Ejzenštejn – Quando un problema è assolutamente incomprensibile, e finalmente ci capisci qualcosa, la tua percezione matematica si sviluppa. Lo stesso è con la danza. Capita a volte che fai un passo, e a un certo punto cominci a danzare»<sup>25</sup>. È il congedo da quegli allievi, accorsi ad ascoltarlo per sapere cos'è la biomeccanica, come la si impara e, infine, cos'è un attore biomeccanico.

La biomeccanica è un naso che si arriccia come movimento dell'intero corpo. La si impara arricciando il naso una volta, due volte e così via, con fiducia e disciplina, finché s'avverte che non è stata solo la

<sup>24</sup> Sul Movimento espressivo nel teatro di Ejzenštejn, cfr. anche il mio *L'attore che vola*, cit.

<sup>25</sup> Sergej Ejzenštejn, *Lecture on Biomechanics*, in Alma Law-MelGordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit., le tre citazioni sono rispettivamente a p. 212, 215 e 223.



punta del naso a muoversi: e poi lasciare che l'organismo, risvegliato, cominci lui a condurre il corpo. Quanto all'attore biomeccanico, Ejzenštejn ribadì in sintesi la risposta che per disteso aveva dato all'inizio della sua collaborazione con Mejerchol'd:

Ogni movimento è il risultato del lavoro dell'intero corpo. Le estremità giocano un ruolo di pendoli (Kleist, 1810, la sua lettera e la discussione sul movimento). Una marionetta non può sbagliare nel meccanismo dei movimenti [...]. Nel suo caso il lavoro corretto e preciso è un fatto. L'uomo si distingue dalla marionetta in quanto può compiere movimenti consapevolmente, ma può anche compierli in modo scorretto<sup>26</sup>.

L'attore biomeccanico è un corpo che si muove senza errori. Come se fosse una marionetta, che «non può sbagliare». Mejerchol'd vi aveva apposto il sigillo d'autore con i *Principi di biomeccanica*. Dopo il primo – il naso e il corpo – l'ultimo afferma che «il corpo è una macchina, colui che lavora è il macchinista». Nel ruolo di un direttore del secondo tipo, addestra la macchina a funzionare in modo «corretto e preciso». Tra i due estremi, gli unici ad avere un autentico rango di principi, gli altri quarantadue sono piuttosto consigli all'attore che si esercita su come suscitare quel primo passo, grazie al quale comincia la “vera danza” della biomeccanica.

Non era un altro qualsiasi, Ejzenštejn, ma Mejerchol'd poteva comunque lasciare ad altri il compito di rispondere alle domande sull'identità della biomeccanica. Ad una domanda, però, poteva rispondere solo di persona: quale rapporto c'è – se un rapporto c'è – tra biomeccanica e spettacolo?

Mejerchol'd si affidò alla prova senza appello dello sguardo – vedere per credere – e a un sorriso. Nella recitazione degli attori alle prese con le grottesche vicende di *Le cocu magnifique* – spettacolo bandiera del nuovo corso, 1922 – inserì delle citazioni, esplicite e dichiarate, di alcuni esercizi biomeccanici<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Sergej Ejzenštejn, *Principles of Movement in Our Theatre*, in Alma Law-Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit., p. 167. Si tratta di appunti per una lezione al Teatro del Proletkult negli anni '21-'22. Quanto alla «lettera», Ejzenštejn allude alla lettera del 31 agosto 1806 a Otto Rùle in cui Kleist preannunciava il tema della novella.

<sup>27</sup> Ripeté l'esperimento praticamente solo nella *Morte di Tarelkin*, dello stesso

Messi gli uni accanto, e addirittura dentro l'altra, esercizi e recitazione, due cose balzavano agli occhi di chi voleva vedere. Primo, gli esercizi sono un'altra cosa rispetto alla recitazione. Ma, secondo, gli "attori in recitazione" sono la stessa cosa degli "attori in esercizio", al punto che gli uni non sono concepibili senza gli altri. Come dire che non si può fare spettacolo con la biomeccanica, e però è impossibile farlo senza biomeccanica. Da un lato Mejerchol'd contestava che ci fosse, e che potesse mai esserci, un "metodo biomeccanico"; dall'altro rivendicava una base oggettiva, avente valore di legge per il suo teatro, e per il teatro di chiunque altro. Dato che non tocca l'estetica, ma il fondamento organico dello spettacolo. La sua natura.

*Biomeccanica senza rivoluzione: taylorismo e attore operaio*

Nel battezzare *L'attore del futuro*, Mejerchol'd chiamò a testimoni il taylorismo e l'attore-operaio. Erano credenziali dovute per accreditare la biomeccanica come strumento di liberazione del proletariato, e Mejerchol'd non poteva sottrarsi al compito di onorarle, era un rivoluzionario<sup>28</sup>. Però, non voleva restarne imprigionato.

Per queste battaglie di mezzo le armi del guerriero servono a poco. Dove non sfonda l'ariete delle prove di forza, può aprirsi un varco solo la punta sottile dell'ironia. L'aveva usata nel *Cocu magnifique*. Fece ricorso alla stessa arma anche nel manifesto intitolato all'*Attore del futuro*. Senza *e la biomeccanica*. La biomeccanica fu un'aggiunta redazionale, non c'era nel titolo originale; ce n'era solo una dimostrazione

anno. *Intelligenti pauca*, per chi non vuol capire, il molto non è mai abbastanza. Per il caso del *Cocu magnifique*, cfr. in particolare Robert Leach, *Meyerhold and Biomechanics, Twentieth Century Actor Training*, edited by Alison Hodge, London-New York, Routledge 2000, p. 48.

<sup>28</sup> In rapporto a Taylor e a Pavlov – i due principali riferimenti scientifici della biomeccanica – Jonathan Pitches nota che «in termini teorici, la biomeccanica è una miscela di queste due idee» (Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, London-New York, Routledge, 2003, p. 33), salvo poi ad ammettere che l'influenza della rivoluzione e delle sue istanze scientifiche si esercitò a livello lessicale piuttosto che a livello dei contenuti (p. 70).

al termine del discorso<sup>29</sup>. La citazione in corso di recita si convertì in una nota a fine testo.

Nella sua relazione non parlò specificamente di biomeccanica, il titolo glielo permetteva. Ci girò intorno, fissando i requisiti in base ai quali l'attore del presente avrebbe avuto titolo ad essere l'attore del futuro. Primo fra tutti il taylorismo. Era un riferimento d'obbligo, in quegli anni in cui la Russia con niente da mangiare chiedeva all'America ben pasciuta ricette magiche per saziare la fame. *L'organizzazione scientifica del lavoro*, di Frederick Winslow Taylor (1911), era ritenuta a sinistra una di quelle ricette. Non solo l'operaio, anche l'attore doveva essere taylorizzato.

Ci credeva veramente, Mejerchol'd? Nel suo manifesto si limitò ad auspicare che il lavoro teatrale genericamente inteso fosse regolato da un'economia alla Taylor. Quanto al lavoro dell'attore in scena, o direttamente per la scena, disse poco o niente. Lasciò la parola agli avvocati dell'accusa e della difesa in un dibattito che si svolse a brevissima distanza dal discorso, evidentemente come reazione a quella singolare presentazione in cui l'ospite d'onore non veniva neanche annunciato, e poi arrivava alla fine in abiti da lavoro.

A nome dell'accusa, un sedicente esperto dell'argomento, in quanto fondatore d'un suo "Laboratorio di Espressionismo Teatrale", sostenne, con ampio corredo di citazioni erudite, che in quegli esercizi non c'era niente di taylorismo. Con le loro traiettorie curve e prive di puntuali cambiamenti di direzione, i movimenti della biomeccanica contrastavano alla radice la rigorosa economia energetica voluta da Taylor. La replica venne affidata ad un allievo di Mejerchol'd, il quale argomentò che c'è differenza tra il lavoratore in fabbrica e l'attore in scena. Per il primo, il lavoro è condizionato esclusivamente dal materiale su cui si applica, mentre per il secondo – attraverso il materiale del corpo in azione – è finalizzato all'effetto da produrre sullo spettatore. Non può esserci il taylorismo di Frederick Winslow nella biomeccanica, concluse, e c'è tuttavia il taylorismo di quel «Taylor del teatro [che] è Vsevolod Mejerchol'd»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Cfr. Béatrice Picon-Vallin, nota al testo, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, p. 368.

<sup>30</sup> Cfr. Ippolit Sokolov, *Biomechanics According to Meyerhold*, e Arkady Pozdnev, *Taylorism on the Stage*, in Alma Law-Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit., pp. 148-151, la citazione è a p. 151.

Pare di vederlo, il Taylor del teatro, mentre assiste a quella diatriba in cui i pro e i contro si accapigliavano per arrivare, da fronti opposti, alla medesima conclusione. Per incomprendimento della materia o per la natura stessa del teatro, c'è poco o niente di taylorismo nella biomeccanica.

Taylor servì a Mejerchol'd soprattutto per suffragare il postulato rivoluzionario secondo il quale non c'è differenza tra arte e produzione, e dunque tra artista e lavoratore. Infine, tra attore e operaio. Ben più che un proclama di bandiera, l'assimilazione di arte e lavoro era un grimaldello per scardinare l'opposizione tra borghesia e proletariato, in vista di quella società senza classi ch'era il fine primario della rivoluzione. Nel suo discorso, Mejerchol'd afferma infatti che «l'attore del teatro futuro» è – sarà – in tutto simile ad un «operaio esperto al lavoro».

Ma è come se quell'operaio esperto gli scappasse, o a bella posta se lo lasciasse scappare di mano, per puntare laddove era la radice ultima della biomeccanica. Dietro il suo lavoro, nel quale si può notare: «A. L'assenza di movimenti inutili non produttivi. B. Un ritmo. C. La coscienza esatta del suo centro di gravità. D. L'assenza di tentennamenti»<sup>31</sup>, c'è piuttosto il buon artigiano del tempo andato, che non l'operaio del futuro. E c'è, traslocato dal ponte beccheggianti d'una nave al banchetto degli arnesi, il marinaio della recensione a Tairov, con la sua «marcia vigorosa», senza eleganza ma efficace ed organica.

Introdotta per proiettare al futuro l'identità di attore ed operaio, la figura dell'operaio esperto diretta verso quella realtà in cui gli esseri umani si muovono nello spazio secondo le leggi della “vera danza”. Senza distinzioni tra passato presente e futuro, nella dimensione del tempo: senza distinzioni tra attore, operaio, artigiano o marinaio, in quella del corpo in azione.

<sup>31</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *L'acteur du futur*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, pp. 135-136.

*Biomeccanica senza rivoluzione: l'attore in formula e al lavoro*

La scienza fu un autentico mantra per gli alfiere della rivoluzione, sul presupposto che solo l'oggettività di leggi generali e il rigore del loro linguaggio potessero sottrarre l'arte al monopolio borghese degli individui e consegnarla alla classe operaia. La cosiddetta "arte del popolo" doveva avere basi scientifiche, altrimenti sarebbe stata al più una compassionevole "arte per il popolo".

Non fa meraviglia che una mostra avesse per titolo « $5 \times 5 = 25$ »<sup>32</sup>. Se con un versetto della tabellina del cinque si potevano descrivere delle opere d'arte, è ragionevole aspettarsi che anche l'attore avesse la sua espressione matematica. Mejerchol'd gliela fornì con la famosa formula  $N = A1 + A2$ . Dopo essere stata anticipata nella recensione a Tairov, la formula campeggia doverosamente nel manifesto dell'*Attore del futuro*.

Ma è un po' come per la mela e la forza di gravità. Il merito di Newton, ben più che d'aver messo in formula l'ovvietà della mela che cade, è d'averne specificato i termini in modo che diventasse una legge verificabile e utile. Scontato che nel corpo dell'attore si assommano autore ed opera, Mejerchol'd specificava che il corpo è il materiale di lavoro (A2), mediante il quale – secondo il tipo di "direzione" (A1) – l'attore (N) decide di quale specie essere. Il ginnasta al servizio delle leggi dell'"eleganza", o l'acrobata al servizio di quelle dell'organicità. Dietro la veste scientifica, in doveroso ossequio alla disciplina rivoluzionaria, la formula tornava ad essere un monito alla responsabilità, professionale ed umana, dell'attore. Come all'origine.

Dopo averlo confinato fuori scena, per salvare quel poco di taylorismo che c'è nella biomeccanica, dopo averlo ridotto ad una sommatoria di addendi, quell'attore-operaio Mejerchol'd doveva pur metterlo al posto che gli compete. Al lavoro in scena, o specificamente per la scena.

In scena, lo vestì da operaio, in *prozodežda*, la "divisa da lavoro". Ma quell'abbigliamento, di suprema semplicità, è più l'immagine a dispetto d'un raffinato costume di scena che non il duplicato d'una

<sup>32</sup> Si tratta dell'esposizione costruttivista, visitando la quale nel 1921 Mejerchol'd concepì l'idea del dispositivo scenico per *Le cocu magnifique*. È una circostanza ben nota, ma cfr. in particolare Alain Piette, *Crommenlinck and Meyerhold: Two Geniuses Met on the Stage*, in «Modern Drama», vol. 39, fall 1996, p. 439.

tuta da operaio. Non poteva non saperlo, Mejerchol'd, lo sapeva. Il suo attore in *prozodežda* parlava ai colleghi di scena. Affermando che il lavoro è il modello del movimento espressivo, spogliava intanto il corpo da ogni orpello decorativo e indicava il primo passo verso l'obiettivo della trasparenza. Ai compagni operai in fabbrica aveva ben poco da dire. Arte e produzione possono pur essere la stessa cosa, in linea di principio. Ma, lungo la linea per arrivare al principio, il lavoro artistico resta di pertinenza dell'arte, anche se a praticarlo è un attore in divisa da lavoro.

E anche se la preparazione si svolge in un «atelier dell'attore»<sup>33</sup>. Privo d'ogni ornamento, spoglio di suppellettili e ricolmo solo di scabri attrezzi fatti apposta per produrre lividi piuttosto che per suscitare l'ispirazione, Mejerchol'd fece di tutto per distanziare il suo atelier da uno scapigliato studio d'artista. Riuscì a farlo somigliare a una palestra, ma restò irrimediabilmente diverso da un'officina o da un reparto di fabbrica. Come la *prozodežda*, anche l'atelier dell'attore restò a mezza strada lungo la linea per arrivare al principio. Abbastanza lontani, tutti e due, dall'arte per non esserlo completamente, troppo lontani dal vero lavoro per non esserne altro che delle citazioni.

L'ironia è arte dell'accenno, e Mejerchol'd si fermò lì, a metà della linea. Insistere è volgare, e non serve per raggiungere lo scopo, quando ciò che si può ottenere è al più mostrare d'esserne consapevoli. Questo furono la divisa da lavoro e l'atelier dell'attore, una dimostrazione di consapevolezza. Senza la pretesa che ne dovesse conseguire un effetto tutto e subito. Anche l'incapacità di dar tempo al tempo è volgare.

#### 4. OLTRE LA BIOMECCANICA DI MEJERCHOL'D

L'armoniosa convivenza di necessità e libertà in quello spettacolo balinese del '31; il movimento dentro un corpo, e non un corpo in movimento, nella danza di Isadora Duncan; la "morte spirituale" della parte in quella rappresentazione berlinese del Dottor Stockmann: all'origine della crudeltà di Artaud, dell'"arte del teatro" di Craig, del "si-

<sup>33</sup> Cfr. Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *L'atelier de l'acteur*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, pp. 108-110.

stema” di Stanislavskij, c’è un’evidenza. Qualcosa che videro, prima che intuirlo o capirla o inventarla. Nessuna sorpresa, nessuna scoperta, l’hanno detto loro a chiare lettere. Anche all’origine della biomeccanica c’è un’evidenza: l’organismo – la marionetta interiore – in vita dietro il corpo in movimento dell’attore. Solo che Mejerchol’d non l’ha detto a lettere altrettanto chiare. Il nostro viaggio per citazioni e pupari siciliani, il filtro tra biomeccanica e rivoluzione, hanno avuto il solo scopo di supplire alla sua reticenza. Nessuna sorpresa, nessuna scoperta. Con qualche tornaconto, tuttavia.

L’origine è il luogo in cui le cose esistono, e premono, anche senza avere un nome ed essere riconosciute per il loro nome. Aiuta a vedere la crudeltà anche dove non c’è Artaud, “arte del teatro” anche dove non ci sono Supermarionette, e reviviscenza anche dove nessuno dice “ci credo”. Aiuta a vedere biomeccanica oltre Mejerchol’d e la sua biomeccanica.

### *Il problema del corpo*

Prima d’esserne il materiale di lavoro, il corpo fu il problema della biomeccanica. Lo si può definire come il problema della trasparenza, senza nessun eccesso di metafora. Un po’ metafora le parole lo sono sempre. Di un corpo che è tutto nella sua “facciata”, possiamo dire che è privo di trasparenza. E, nella misura in cui acquista trasparenza, possiamo dire che si lascia vedere – lascia vedere se stesso – a livelli via via più profondi, attraverso la superficie esteriore. In una tale prospettiva, l’organismo è semplicemente il primo dei “corpi interiori”, e la biomeccanica di Mejerchol’d una tecnica per rivelarlo. Con parole diverse, era questa la lezione dell’origine.

“Corpo interiore” non vuol dire niente se, come in un gioco di viventi matrioske, si pretende che voglia dire un altro corpo, identico al primo, però contenuto dentro. Il corpo è uno. Diventa invece una definizione appropriata del corpo a quel livello d’interiorità in cui il grado di trasparenza consente di vederlo. Così, ad un livello più profondo del *corpo animale* – la definizione è dello stesso Mejerchol’d – in cui si rivela l’organismo, c’è il *corpo animato*, in cui si rivela l’anima, secondo la terminologia di Stanislavskij; e infine il *corpo spirituale*, del quale poco o niente sappiamo dire, salvo che Grotowski ne ha incontestabil-

mente mostrato l'esistenza nel Cieslak principe costante dell'omonimo spettacolo<sup>34</sup>.

Il problema del corpo fu il centro comune nella ricerca di tutti i maestri del Novecento. Laboratori, Studi, Ateliers, pullulano di attività fisiche talvolta al limite del virtuosismo atletico ma, con tutta evidenza, il lavoro sul corpo che vi si praticava non era un lavoro per il corpo. L'obiettivo era andare al di là della sua facciata. Dell'attore che scambia il fine con lo strumento, Copeau – di sicuro il più a parte tra i maestri della regia – parlava spregiativamente come un «cabotin dei muscoli». Presero l'assioma secondo cui “l'attore mostra il proprio corpo”, e lo riformularono come “l'attore mostra sé attraverso il proprio corpo”. Dietro l'apparenza d'un gioco di parole, fu una vera rivoluzione. Cos'è il “sé”? Come si può raggiungere la trasparenza?

Fu Craig a farsi carico di queste domande, e ad ognuna dette la sua risposta. Lapidaria, precisa. Il lavoro per la trasparenza lo chiamò «semplificazione», e il “sé” dentro il corpo lo chiamò «divino movimento», o Movimento con l'onore di maiuscola. Sapeva che la semplificazione è solo uno strumento. La malattia viene da dentro, ma non si può che cominciare contrastandone i sintomi visibili. Non solo nel corpo dell'attore. Anche l'apparato scenico è un corpo, disse Craig. Anche il dramma. Anche lo spettacolo nel suo complesso è un corpo. Ognuno affetto dalla stessa malattia, e con gli stessi sintomi da semplificare.

Nella prospettiva di Craig, si potrà definire come biomeccanica il processo di semplificazione finalizzato a rendere visibile il Movimento in ogni corpo del teatro.

<sup>34</sup> L'espressione “corpo animale”, nel suo legame intrinseco con “organismo”, può suscitare delle perplessità, particolarmente in rapporto a Decroux: per il quale, da un lato, il corpo del mimo è organico, ma, dall'altro, non dev'essere il “corpo d'un animale”. Me lo fa notare Marco De Marinis, attento lettore in *pre-print* del mio saggio. Lo ringrazio. Il fatto è che “corpo animale” è un corpo interiore. Dire che l'attore biomeccanico rivela il “corpo animale” non significa che il suo corpo diventi quello di un animale, né che perda le caratteristiche esteriori fino a restare nudo organismo. Significa solo e precisamente che il movimento del suo corpo si adegua alle leggi oggettive, proprie dell'organismo, e proprie anche dell'animale e della marionetta. L'attore organico – secondo Mejerchol'd o secondo Decroux – non è analogo: è omologo alla marionetta e all'animale. Non somiglia né all'una né all'altro, e però funziona nello stesso modo, vale a dire obbedisce alle stesse leggi del moto.



### *La scena*

Se ne può avere una prova, quasi in condizioni di laboratorio, nella «quinta scena» – altrimenti detta le «mille scene in una», o anche *screens* – ideata e messa a punto da Craig.

Le mille scene sono dei pannelli verticali montati su un telaio scorrevole: sostanzialmente delle quinte – o delle vere e proprie scene – mobili. Ma questo non era il nuovo, funzionalmente era ancora la “quarta scena” mutevole della grande stagione barocca. Craig provvide dunque a semplificare, eliminando dalle mille scene il disegno e il colore, in modo che fosse escluso alla radice ogni vincolo di verosimiglianza.

Rese del tutto neutre, le mille scene vengono collegate «in una» da cerniere snodabili. Le singole parti non possono più muoversi ognuna per suo conto, si trovano costrette a muoversi solidalmente come un tutto. «Se la punta del naso lavora, lavora anche tutto il corpo»: se una scena lavora, lavorano anche le «mille scene in una». Con la sua «quinta scena» Craig costruì di fatto una marionetta del secondo tipo, a prescindere dalla materia e persino dalla forma di un essere umano. A dimostrazione che le leggi del *bios* sono indifferenti alla natura – fisica o non fisica – del corpo in cui si manifestano.

La «quinta scena» può dunque entrare in Movimento. Ovvero, nella «quinta scena» può rivelarsi la SCENA. La grafia in maiuscole è di Craig: il suo linguaggio appare sempre sul filo del gioco di parole, ma per virtù di precisione, com'è nella vera poesia. La «quinta scena» non è la SCENA, allo stesso modo in cui un veicolo non è il movimento del quale è portatore. La «quinta scena» è lo strumento meccanico per la sua proiezione biomeccanica nella SCENA. È con la SCENA, infatti, al di là della «quinta scena» che ne è il veicolo, che «l'artista del teatro dell'avvenire creerà i suoi capolavori»<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Edward Gordon Craig, *L'Arte del Teatro*, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 103.

### *L'attore*

Gli obiettivi della semplificazione, nel caso dell'attore, sono il corpo-facciata e il cosiddetto temperamento, che spinge ad ostentare emozioni proprie, piuttosto che a suscitare nello spettatore. Una volta liberato dalla malattia, e dalla vetrina in cui metterne anarchicamente in mostra i sintomi, l'attore diventerà una Supermarionetta. Cioè, una marionetta del secondo tipo.

È la stessa situazione vista in rapporto a «quinta scena» e SCENA. Non si può che riproporne lo sviluppo, con le dovute variazioni di termini. La Supermarionetta può entrare in Movimento. Ovvero, nella Supermarionetta può rivelarsi l'AZIONE. La Supermarionetta non è l'AZIONE, allo stesso modo in cui un veicolo non è il movimento del quale è portatore. La Supermarionetta è lo strumento meccanico per la sua proiezione biomeccanica nell'AZIONE. Ed è con l'AZIONE, al di là della Supermarionetta che ne è il veicolo, che «l'artista del teatro dell'avvenire creerà i suoi capolavori».

Tra Oggi, Domani e l'Avvenire, dice Craig, la parola più bella è la congiunzione "e". Metteva insieme il tempo della realtà e il tempo d'Utopia. Ma le scene non sono l'attore. La «quinta scena» può essere Oggi o Domani, la Supermarionetta sarà solo nell'avvenire. Oggi o Domani, cosa fare? Craig si limita a ripetere il comandamento della semplificazione. È un monito, non era una risposta. La risposta poteva arrivare solo da maestri impegnati a contrastare Oggi e Domani la malattia che appesta l'attore fiero del corpo-vetrina e del temperamento, senza condannarlo da subito, come Craig, a morire di quella peste.

Si chiamano, i due capofila, Mejerchol'd e Stanislavskij. Sapevano tutt'e due che l'attore della realtà non può liberarsi del corpo, e però può limitare l'opacità della sua facciata. Sapevano tutt'e due che l'attore della realtà non può liberarsi del temperamento, e però può metterlo a tacere sostituendo la smorfia dell'emozione con la verità dell'emozione. Semplicemente, per Mejerchol'd quella verità doveva venire dall'organismo, per Stanislavskij doveva venire dall'anima.

Nel capitolo dell'autobiografia intitolato allo *Studio Teatrale di via Povarskaja*, Stanislavskij ricorda un'esperienza del 1905. Davanti a un quadro di Vrubel', cerca di esprimere fisicamente il tormento del demone che vi è raffigurato. Nonostante ogni sforzo, non ci riesce. Non perché il suo corpo sia incapace di riprodurre quella posizione contorta,

ma perché il corpo umano è materiale. Perché, si chiede con angoscia, «noi attori non possiamo superare la materialità del corpo?». In cerca di risposta, decide di collaborare con Mejerchol'd. «Era l'uomo di cui avevo bisogno»<sup>36</sup>. Fin dal principio, al di là delle diverse concezioni registiche e drammaturgiche, l'incontro tra Stanislavskij e Mejerchol'd fu in nome della trasparenza.

Ognuno dei due la cercherà poi secondo un proprio percorso, diretto tuttavia ad un medesimo obiettivo. Un corpo d'attore "semplificato" della mostra di sé e della maschera di sentimenti ed emozioni, perché vi si possa rivelare un movimento interiore. Dell'organismo, o dell'anima. Se quella di Mejerchol'd lo è per *copyright*, anche quella di Stanislavskij è a pieno titolo biomeccanica dell'attore.

Se l'anima non crede il corpo non vive, fu la sua parola d'ordine. Pensava di stare agli antipodi di Mejerchol'd, e invece stava solo cominciando un giro per ritrovarselo a fianco. Dopo aver militato per un lungo periodo sul fronte dell'"anima che crede", si renderà conto che nel suo motto vale anche il rovescio: se il corpo non vive l'anima non crede. Dopo e insieme alle psicotecniche, sarà il "metodo delle azioni fisiche". Dopo il mezzo giro che aveva preso la distanza dal compagno d'allora, l'altro mezzo ne riprendeva la vicinanza.

### *Il dramma*

Scrivete Mejerchol'd, nel *Baraccone*:

Perché il romanziere che si occupa di teatro possa diventare autore drammatico, sarebbe bene obbligarlo a scrivere qualche pantomima. Sarebbe una buona reazione all'inutile abuso di parole. Ma non si spaventi questo nuovo autore, pensando che lo si voglia privare per sempre della possibilità di esprimersi in scena. Gli verrà permesso di concedere la parola all'attore, ma solo quando avrà creato lo *scenario dei movimenti*. Quanto ci vorrà ancora per includere nelle tavole della

<sup>36</sup> Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Firenze, La casa Usher, 2009; le due citazioni sono rispettivamente a p. 297 e p. 298. Stanislavskij non precisa il quadro di Vrubel', ma si tratta indubbiamente del *Demone seduto nel giardino*. Non solo perché è il dipinto più famoso dell'artista, ma soprattutto perché in esso compaiono quelle spalle «tagliate per abbassarle» e quelle «braccia, gambe e dita allungate» e quei lombi «torti» di cui parla Stanislavskij (p. 296).

legge teatrale questa norma: «*Le parole nel teatro sono soltanto ricami sulla trama dei movimenti?*»<sup>37</sup>.

Ridotto a scenario, il dramma vedrà fiorire le sue parole, non più come letteratura, ma come ricami necessari della «trama dei movimenti». E, nell'ascoltarle, lo spettatore potrà sentire l'organicità della «vera danza» che le esprime. Del resto, già nel 1906, Mejerchol'd affermava che «la musica dei movimenti plastici» è la voce del «dialogo interiore»<sup>38</sup>. Cominciava allora il viaggio verso la trasparenza. Accanto a Stanislavskij.

Anche Stanislavskij pretendeva che dietro le parole del dramma si potesse riconoscere la voce d'una lingua d'origine. Il testo non deve cambiare, uscendo fuori dalla bocca dell'attore. Ma prima, quando è ancora dentro? Una volta costruita la sequenza in immagini delle reviviscenze – com'è noto – l'attore di Stanislavskij deve descrivere con parole sue a se stesso il «film interiore», e il discorso uscirà fuori di bocca con le parole dell'autore. A rovescio, dietro quelle parole lo spettatore sentirà la voce dell'anima che crede. Le cose non cambieranno con il passaggio al metodo delle azioni fisiche. Man mano che l'attore consolida la linea fisica della parte con l'appoggio delle relative reviviscenze, le parole improvvisate con le quali accompagna l'azione vengono poco alla volta, naturalmente, soppiantate dalle parole dell'autore.

Con il film interiore le parole dell'attore erano mute, con le azioni fisiche vengono ammutite. Dietro il testo che descrive il film interiore, lo spettatore vede l'anima che crede; dietro il testo che ha preso il posto delle parole dell'attore, vede il corpo che vive. Tutto diverso: tutto lo stesso. Mute o ammutite, le parole di dentro c'erano, prima. E anima che crede e corpo che vive sono le due facce d'una stessa medaglia.

Craig salta direttamente all'estremo, il dramma deve diventare proprio «dramma senza parole», in modo che vi si possa rivelare il divino movimento della VOCE. Mejerchol'd e Stanislavskij non ne sviliscono la visione. Ancora una volta, semplicemente la dimensionano alla realtà. Non si possono eliminare le parole del dramma, senza eli-

<sup>37</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Le théâtre de la foire*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. I, p. 177.

<sup>38</sup> Cfr. Vsevolod Mejerchol'd, *Le Théâtre-Studio*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. I, p. 100.

minare il dramma stesso. Quello che è possibile è lasciar trasparire dal loro suono l'organismo, o l'anima, o l'azione fisica: intenti a tessere, ognuno con i propri strumenti, una trama per il ricamo delle parole. Dietro il testo semplificato dalla letteratura, una voce viva. E, all'estremo, la VOCE.

## 5. PER CONCLUDERE

In copertina al primo numero di «The Mask» c'è, in una delle tante varianti, l'*homo ad circumum* di Leonardo, ad indicare da subito l'obiettivo ultimo della visione di Craig. L'essere umano spogliato d'ogni orpello, semplice, perfetto. Universale. Dietro lo spettacolo c'era, per Craig, l'Uomo. L'apparato scenico corrisponde al livello dei sensi, l'attore a quello di sentimenti ed emozioni, il dramma a quello del pensiero. Nell'uomo imperfetto, ognuno di questi livelli è asservito alla realtà quotidiana, come nello spettacolo lo sono le tre rispettive componenti. Le si deve semplificare. Attraverso lo spettacolo si rivelerà, allora, il divino movimento della SCENA, dell'AZIONE e della VOCE. E si potrà vedere l'Uomo.

Di quale teatro stiamo parlando?

### *Ponti ed "esercizi"*

Da un lato, un naso che s'arriccia come movimento dell'intero corpo; dall'altro, l'Uomo universale in divino movimento. Lontani, invisibili ad occhio l'uno dall'altro, ma come i due lati di un lungo ponte. Ponte, la biomeccanica lo era stata all'origine, tra attore e puparo. Lo sarà nel nome stesso, tra meccanica e *bios*; e nella rivoluzione, tra arte e vita. Lo fu nella persona di Mejerchol'd. Tra le due facce del guerriero del dandy lavorano gli "esercizi". Tra cosa sono e come si presentano<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Parliamo più specificamente degli *études*, che erano particolari esercizi dotati di una precisa coreografia e drammaturgia. «Miniature melodramas» li definisce Robert Leach (*Vsevolod Meyerhold*, cit., in *Twentieth Century Actor Training*, edited by Alison Hodge cit., p. 47). Più che lo storico filmato d'epoca, o le dimostrazioni dal vivo di eredi o sedicenti tali, si vedano le descrizioni dello stesso Mejerchol'd in *Le*

Ha scritto Eugenio Barba che negli esercizi di Mejerchol'd l'attore, più che «apprendere destrezze», è «come se stesse eseguendo *le leggi del moto*»<sup>40</sup>. Il corpo non si muove secondo le leggi del moto. Al contrario, cerca di apprendere destrezze – per lo più in deroga a quelle leggi – al fine d'arricchire la coreografia della sua “danza danzante”. A seguire le leggi del moto è la marionetta. È l'organismo. «Una marionetta non può sbagliare nel meccanismo dei movimenti. – nella sintesi di Ejzenštejn – L'uomo [...] può compierli in modo scorretto».

Negli esercizi è come se l'attore presentasse lo spettacolo della sua marionetta interiore, non soffocata sotto gli “errori” del corpo. Gli esercizi sono lezioni di biomeccanica, dell'attore a se stesso prima che ad altri. Con il dattilo si apre il sipario. Inizia lo spettacolo della marionetta interiore, e ricomincia ogni volta che l'attore la dirige in quel particolare esercizio. Ogni volta l'attore assiste alla sua stessa lezione, verifica e analizza una volta di più le leggi del moto, per imprimerle nella memoria del corpo.

Più che una tecnica o una dimostrazione di lavoro, gli esercizi appartengono alla specie della disciplina: che chiede continuità e confidenza, senza la pretesa di risultati a scadenza. Come la «toiletta spirituale» di Stanislavskij, hanno la funzione di una preghiera. Tanto più necessaria proprio quando si smette di avvertirne la necessità. Quando l'attore di Stanislavskij crede d'aver raggiunto la condizione creativa una volta per tutte, è proprio lì che è in agguato il cliché. Quando l'attore di Mejerchol'd crede d'aver acquisito le leggi del moto una volta per tutte, è proprio lì che è in agguato la “danza danzante”. Memoria dei sentimenti o memoria del corpo, il cliché – come la “danza danzante” – è una perdita di memoria. La toilette spirituale e gli esercizi “pregano” per scongiurarne il rischio.

Non si prega a tempo perso, e con la disinvoltura d'una normale attività quotidiana, la cura della forma è essenziale. Parata d'ingresso, parata d'uscita, dattilo, gli esercizi sono eseguiti all'interno d'un accurato cerimoniale. Quella che in apparenza è un'incongrua coreografia, in

*laboratoire de biomécanique (1921-1922)*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, pp. 93-98.

<sup>40</sup> Eugenio Barba, *Mejerchol'd: il grottesco, cioè la biomeccanica*, in Eugenio Barba-Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 243.

realtà è la cornice dovuta ad un atto d'implorazione. Addosso ad un altro, un amuleto può avere l'aspetto d'un ciondolo da bigiotteria; per chi se lo tiene sulla pelle ogni giorno e confida sulla sua efficacia, è un oggetto sacro. «Amuleto fatto di memoria» è la definizione che Eugenio Barba ha dato degli esercizi<sup>41</sup>. Le parole di quella preghiera per non perdere la memoria sono il testo senza parole d'una lezione di biomeccanica.

Certo, fermandosi a quello che si vede, una tale definizione appare enfatica, astratta, senza fondamento di realtà. Movimenti ripetuti, rallentati o accelerati, amplificati, segmentati, e altre stranezze: per come si presentano, gli esercizi sarebbero solo una cosa buffa presa troppo sul serio, o una cosa seria buttata sul ridere. Una provocazione, in perfetto stile dandy. Se non fosse che il fondamento di realtà degli esercizi non è quello che si vede. Dietro quello che si vede, s'intravede il disegno d'una radicale rivoluzione dell'uomo, attore o non attore. Ri-consegnare il corpo alla guida dell'organismo, che non ha altre leggi se non quelle della – propria – natura.

Era un progetto sull'immediato per l'attore, per il lavoratore non poteva che essere una promessa. A differenza dell'attore, l'opera del lavoratore non è in suo potere. Un corpo liberato è solo il presupposto per una vita liberata a venire e, nel presente, un rifugio. La testimonianza dell'attore serve intanto a fargliene prendere coscienza.

Il nuovo spettatore di oggi (con il che intendo il proletariato) [...] entrerà consapevolmente nel gioco dell'attore, perché, attraverso quel gioco, vorrà porsi come co-agente e come *creatore di una nuova essenza*. Perché per lui in persona (come per l'uomo nuovo già rigenerato nel comunismo), ogni essenza teatrale non è che un pretesto per proclamare, di quando in quando, [...] *la gioia di una nuova esistenza*<sup>42</sup>.

Proclamare la gioia di una nuova esistenza è poco più che rivendicarne il diritto. Solo un primo passo, ma poi succede come per la matematica e la musica, comincia il cammino e non c'è potere o diktat di regime che possa fermarlo.

<sup>41</sup> Eugenio Barba, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in *Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 11.

<sup>42</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Critique*, in Vsevolod Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. II, p. 124.

Le parole sul nuovo attore e il nuovo spettatore – «con il che intendendo il proletariato» – concludono la recensione a Tairov, manifesto d'autore della biomeccanica. Per questa provocazione da guerriero, al di là delle stranezze da dandy, Mejerchol'd pagò un prezzo. Solo il corpo rivoluzionato dalla biomeccanica potrà «balzare» organicamente nella vita rivoluzionata dal vero socialismo. La sentenza con la quale sconfessava il socialismo reale, il socialismo reale gliela rovesciò contro come una confessione di colpa, con sentenza di morte.

### *Ancora Stanislavskij e Mejerchol'd*

Le righe seguenti sono l'annunciata avvertenza al lettore, in chiusura.

All'origine della reviviscenza di Stanislavskij ci fu la constatazione d'una frattura. Sebbene il Dottor Stockmann ne costituisse il vertice, l'«arte della rappresentazione» non era in grado di tenere insieme muscoli e sentimenti. All'origine della biomeccanica di Mejerchol'd c'era l'esperienza quotidiana di una connaturata unità. Per unanime riconoscimento, Mejerchol'd era naturalmente organico. Stanislavskij usò la costruzione degli spettacoli anche – non solo, ma di sicuro anche – per sanare quella frattura. Mejerchol'd elaborò in metodo la sua innata qualità anche – non solo, ma di sicuro anche – perché la si potesse ritrovare nella costruzione degli spettacoli.

Si specchiano l'uno nell'altro, Stanislavskij e Mejerchol'd. E, com'è delle immagini allo specchio, tutto – luogo dell'origine, ruolo degli spettacoli – s'inverte. Salvo il centro. Certo, muscoli e sentimenti per Stanislavskij, corpo e organismo per Mejerchol'd, ancora differenze. Ma basta dire, per l'uno e per l'altro, “ciò che della persona si mostra all'esterno” e “ciò che la rende vivente dall'interno”: basta dire così per riconoscere che al centro della loro ricerca ci fu uno stesso problema. E che il problema dell'unità della persona non ha cittadinanza solo nel teatro. Sconfina. Nelle zone di confine, le parole rischiano di diventare trappole, non si sa mai quale lingua parlino. Quel che è certo è che lì, al confine, il teatro c'è, con tutte le sue prerogative e le sue seduzioni, ma anche con qualcos'altro, che dobbiamo chiamare il Valore.

Il Valore, ovviamente, è anch'esso un valore d'uso. Di cos'altro sarebbe la misura, se no? La maiuscola e l'assenza di specificazione



stanno solo ad indicare che si tratta d'un uso "ulteriore", da perseguire tuttavia attraverso l'uso teatrale del teatro. Attraverso: che vuol dire per mezzo ma anche al di là. Senza un al di là che sconfina, per alcuni semplicemente non ne varrebbe la pena. Tra questi Stanislavskij, si sapeva; e anche Mejerchol'd, che si sapeva un po' meno. Con la sua biomeccanica Mejerchol'd parlò di teatro al teatro e di rivoluzione alla politica, certamente. Ma parlò anche – all'uomo attore e non attore – di libertà dalla più inaspettata e inevitabile delle prigioni: il proprio corpo, se lo si lascia in balia della voglia di "danza danzante". In scena o fuori scena.

Al pari di Stanislavskij, anche Mejerchol'd dev'essere considerato un maestro, senza limitazioni di teatro. Questo anche mi auguro che si sia letto attraverso le pagine appena lette.