

L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd

Antonio Attisani

*A tre amici diversamente mejercholdiani:
Mario Biagini, César Brie e Elio De Capitani.*

Mejerchol'd è l'incarnazione di un atteggiamento verso il teatro in rapporto al quale si può ripercorrere criticamente tutto il XX secolo. Le sue vicissitudini ci insegnano come l'arte della scena sia stata caratterizzata dalla vittoria di una concezione del teatro come lettura e illustrazione del testo e della regia come mediazione, controllo inflessibile della complessità che i diversi elementi dello spettacolo vanno a costituire. Con Mejerchol'd, invece, il riconoscimento e il rispetto per quella complessità trovano riscontro in una radicale autonomia della creazione scenica, intrecciandosi all'idea di una relazione responsabile e creativa che si deve stabilire tra il corpo collettivo della compagnia teatrale, da una parte, e l'opera (o i materiali drammaturgici di partenza) e il pubblico dall'altra. Ciò perché Mejerchol'd mette l'accento sulla coscienza che la creazione teatrale avviene in un tempo e uno spazio molto diversi da quelli che costituivano il contesto generativo dei suoi materiali d'origine. Oggi, con la progressiva rivalutazione di questa prospettiva, Mejerchol'd appare non solo come la divinità tutelare di un teatro d'autore, ma come il nome di un laboratorio teatrale le cui ipotesi, esperienze e risultati risultano ancora fertili nella prospettiva del lavoro da fare, cioè di quel teatro inedito di cui il mondo contemporaneo avverte il bisogno.

Mettere Mejerchol'd al centro della riflessione sul divenire del teatro significa anche prendere in considerazione la dialettica, e spesso l'opposizione inconciliabile, tra quelle due prospettive, o meglio *funzioni*, per constatare come la prima – la “messa in scena di un testo”,¹ opposta a quell'altra opzione che viene designata con

¹ La regia si è affermata in quanto capacità di penetrare e fare propria una scrittura fino alle estreme conseguenze, ma sempre trovando la ragione delle proprie scelte *nel* testo drammaturgico. Per una eccellente sintesi e una ricostruzione del dibattito sulla regia, vd. il saggio di Umberto Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese – Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000. Si tratta del primo volume della *legenda maior* della teatrologia, elaborata dal gotha degli studiosi di teatro italiani, il cui primo volume è dedicato a *La nascita del teatro moderno – Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 1999.

lo stesso nome di “regia” pur essendo qualcosa di molto differente – sia ancora dominante. Non è questione, però, di muovere guerra alla regia di illustrazione e di critica, poiché essa è legittimata da una pratica sociale diffusa, dunque ha una propria comprovata utilità, ma piuttosto di fare uno sforzo collettivo tanto sul piano delle pratiche quanto su quello delle ricerche teoriche per corroborare la dimensione poetica nel lavoro teatrale contemporaneo. Ciò comporta un atteggiamento che si potrebbe definire “mejercholdiano” e non “mejercholdista”, ovvero non derivante da una fedeltà letterale, legata a gusti passeggeri o a manifesti ideologici e limitata a piccole novità di confezione.

Con questa premessa sarebbe interessante sia rileggere la biblioteca mejercholdiana in modo da arricchire una tale prospettiva euristica, sia seguire una doppia direzione di ricerca, da una parte sottolineando come l'Italia, con la sua cultura, le sue città, i suoi luoghi naturali e infine i suoi attori abbia costituito per Mejerchol'd un punto di riferimento non secondario, e d'altra parte per verificare come e quando in Italia, tanto nel segno della conoscenza quanto in quello dell'ignoranza, dell'accoglimento o del rifiuto di Mejerchol'd, il teatro contemporaneo abbia concepito il lavoro dell'attore e della messa in scena in una dimensione d'“autore”, indipendente rispetto al sistema della lettura e della mediazione ideologica. Bisogna aggiungere in proposito che il vaglio critico è appena cominciato e qui non se ne può dare che una schematica anticipazione.²

«Se dopo la mia morte vorrete scrivere qualcosa sul mio conto,
non state a scovare le mie contraddizioni,
ma cercate piuttosto
un legame comune in tutto quello che ho fatto,
anche se io stesso, lo ammetto, non riesco
a vederlo ben chiaro.»
V. E. Mejerchol'd³

Ebbene, studiando ciò che associa il suo nome all'Italia⁴ si scopre uno di questi

² Il presente articolo costituiva l'intervento dell'autore al convegno «Meyerhold – La mise en scène dans le siècle», a cura di Béatrice Picon-Vallin, CNRS, Paris 2001. Mentre chi scrive si è concentrato sul tema della presenza dell'«Italia in Mejerchol'd», Stefano Tomassini si è occupato del lemma «Mejerchol'd in Italia».

³ *Mejerchol'd parla* (dichiarazioni raccolte da Aleksandr Gladkov), in V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* (prima ediz. a cura di Giovanni Crino 1962), a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 350. L'affermazione del regista è riproposta da Angelo Maria Ripellino, nella pagina finale de *Il trucco e l'anima* (prima ediz. 1965), desumendola dal libro di ricordi di Gladkov, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy* (1961).

⁴ Pavel A. Markov (1879-1980), un protagonista della vita teatrale russa nella prima metà del XX secolo, afferma che dalla seconda metà del secolo precedente la «cultura teatrale italiana» ha esercitato una profonda influenza sul teatro russo. In particolare le tournée dei «grandi tragici» Rossi,

legami comuni, ovvero quali sono le idee che l'autore (ché tale bisogna considerarlo, se non "uomo di teatro", poiché quella di "regista" è nel suo caso una definizione riduttiva) riceve, prende o elabora a partire da questo vasto bacino dell'immaginario chiamato Italia e come tali idee risultino fondamentali nello sviluppo della sua poetica, nonostante siano in parte invisibili a lui stesso, come confessa nella citazione.

Evocare la presenza e il "funzionamento" dell'Italia nell'opera di Mejerchol'd significa porre la questione della sua conoscenza diretta del Paese, con i suoi autori e le diverse personalità, poi verificare le sue letture e conoscenze indirette e infine, ma più importante, concentrarsi sulla elaborazione originale di alcune categorie poetiche e teoriche che lui stesso colloca, più o meno esplicitamente, sotto il titolo dell'Italia. A questo proposito occorre dire che gli scritti in lingue occidentali di e su Mejerchol'd non rendono pienamente giustizia dei suoi legami, liberi e profondi al tempo stesso, con l'Italia, fatto che impone la necessità di nuove ricerche d'archivio.

Uno dei dati da considerare è certamente costituito dai suoi tre viaggi in Italia. In proposito bisognerà riesaminare molti documenti ancora poco o punto studiati, ma quelli già accessibili offrono numerosi spunti di riflessione. Si può cercare di comprendere, per esempio, quale sia il rapporto tra le fasi del suo pensiero e i luoghi che sceglieva di visitare, a cominciare dalle città di Milano, Firenze e Roma. Ciò giusto per una prima approssimazione, dato che pare esistano anche testi e testimonianze che permettono di evocare le sue riflessioni su Venezia, il lago Maggiore, Sorrento o le due settimane trascorse a piedi tra gli Appennini.

Nel suo primo viaggio in Italia, 1902, intrapreso alla vigilia della sua esperienza di regista e direttore di compagnia a Kerson, Mejerchol'd visita il lago Maggiore e Milano. Nella sue pagine (un breve articolo per il «Kurier») Milano è descritta come una città moderna, "elettrificata", industriale e proletaria, eletta da migliaia di russi a propria patria provvisoria, soprattutto a causa della grande tradizione operistica che lì trova il suo centro. Bisognerà soffermarsi su quella descrizione di un sentimento simile a quello di F. T. Marinetti, secondo il quale lo stesso futurismo sarebbe stato inconcepibile senza il quadro fornito da realtà urbane come Milano e (e!) Parigi. Milano è per Mejerchol'd uno scenario popolato dalle figure della rivoluzione, già

Salvini e Duse avrebbero lasciato «una traccia incancellabile nelle principali figure del teatro russo» (cfr. P. A. Markov, *I rapporti italo-russi nel teatro drammatico*, «Rassegna sovietica», 1, 1968, pp. 188-204). Markov, anche in questo articolo del 1968 scritto per una rivista italiana, mostra una certa diffidenza nei confronti di Mejerchol'd, definisce il suo stile «intimistico» e accenna al suo interesse per la Commedia dell'Arte, rivalutata però dal regista nell'ambito di un «gioco limitato ed estetico, completamente distaccato dalla vita». Riguardo alla controversia su Goldoni e Gozzi, Markov stigmatizza l'interesse di Mejerchol'd per il secondo e conclude che per fortuna essa «negli anni del potere sovietico [...] trovò un solido terreno per poter essere risolta giustamente» a favore di Goldoni, autore rilanciato da Stanislavskij in veste di attore e di regista.

iniziata, del XX secolo. Il neoregista è molto colpito dai personaggi che incontra, dalle relazioni tra loro e la scena urbana, anche nel quadro dell'azione culturale del movimento socialista, che gli appare come l'unica possibilità, per i lavoratori, di appartenere alla modernità senza rappresentarne solo l'aspetto di maggiore abbruttimento.⁵ Le idee che mette a fuoco fino da questo che è il suo primo viaggio fuori della Russia sono molto significative per diversi motivi. Ha meno di trent'anni e sta attraversando un momento di maturazione ideologica e poetica, sta decidendo cosa fare della propria vita. Si può notare, per esempio, come già si manifesti in lui quel bipolarismo che caratterizzerà tutte le sue posizioni teoriche, soprattutto quello tra natura e realtà metropolitana (la *polis* contemporanea), la prima considerata come nutrimento dell'anima, luogo delle radici e dell'essere, e la seconda come arena della socialità, del divenire e dell'azione. Tale bipolarismo prenderà poi il nome di «grottesco» nella sua pronuncia poetica, indicando un procedimento di composizione definito come «ricostruzione (per deformazione) della natura».⁶

⁵ Mejerchol'd citerà questo articolo nel 1917 per provare la propria simpatia di vecchia data per il proletariato e il movimento socialista. Lo si trova in italiano fino dalla prima edizione de *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino [Giorgio Kraiski], Editori Riuniti, Roma 1962, alle pp. 266-269.

⁶ È il caso di dare fin dall'inizio la definizione più completa del termine chiave: «*Grottesco*: è un eccesso premeditato, una ricostruzione (uno sfigurare) la natura, un accostamento di oggetti che sarebbe ritenuto impossibile tanto in natura che nell'esperienza quotidiana, con una decisiva insistenza sul lato sensibile e materiale della forma in tal modo creata. In assenza di questa insistenza, che manifesta il processo di ricostruzione (e di composizione nell'ordine dell'immaginario), il grottesco è solo una chimera. Nel campo del grottesco si realizza la sostituzione alla composizione prevedibile di una composizione esattamente contraria, o l'aggiunta di alcuni procedimenti conosciuti, adatti alla rappresentazione di oggetti contrari a quello cui si applica il procedimento della parodia.

Il teatro, in quanto combinazione extra-materiale di fenomeni naturali temporali, spaziali e numerici che costantemente contraddicono la nostra esperienza quotidiana, è nella propria essenza stessa un esempio di grottesco. Nato dal grottesco del rito mascherato, il teatro crolla immancabilmente quando si compie il pur minimo tentativo di sottrargli il grottesco, suo principio costitutivo.

In quanto carattere fondamentale del teatro, il grottesco esige per esistere una inevitabile ricostruzione di tutti gli elementi esterni introdotti nella sfera teatrale, compreso l'elemento umano che gli è necessario e che esso trasforma in attore anche a partire da una personalità piccoloborghese.

Questa trasformazione ha lo scopo di preparare l'elemento sensibile e materiale della combinazione extra-naturale del grottesco ed esclude, tra le abilità sceniche dell'attore, tutta una serie di loro manifestazioni in favore di un solo loro gruppo ben determinato, destinato a fare occupare al singolo attore un luogo teatrale preciso e a metterlo in condizione di esercitare una precisa funzione. *L'emploi* [l'impiego dell'attore in una distribuzione, il suo compito specifico, ndr] è il posto che occupa l'attore in funzione di alcune coordinate fisiche richieste dall'interpretazione più completa e più precisa di una determinata classe di ruoli in rapporto a funzioni sceniche esattamente definite». (V. Mejerchol'd, *Ecrits sur le Théâtre* – tomo II: 1891-1917, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne 1975, p. 84-85). Così Mejerchol'd in una fondamentale glossa a *L'emploi de l'acteur* (1922), testo in pratica dedicato alla logica della «distribuzione» dei ruoli secondo il tipo d'attore, scritto assieme a Valeri M. Bebutov (1885-1961), uno dei suoi principali collaboratori. Degno di nota il fatto che Mejerchol'd avesse polemizzato con Bebutov nel 1911 giusto a proposito del grottesco, cosa che

Il secondo viaggio, del 1910, si svolge mentre lavora per i teatri imperiali, presso i quali sta per allestire il *Don Giovanni* di Molière trasformandolo in una commedia-balletto che oggi definiremmo in stile *dark*, ma che si ispirava molto al *bunraku* giapponese. A Firenze Mejerchol'd non riesce a incontrare Gordon Craig, a sua volta impegnato nella preparazione dell'*Amleto* per il Teatro d'Arte di Stanislavskij, ma visita il suo teatro-laboratorio, l'Arena Goldoni. Quindi, dopo due settimane di escursione a piedi sulle montagne, è a Venezia e manca di qualche giorno la già mitica manifestazione futurista di Marinetti, Boccioni e Russolo. Ne sente parlare, ovviamente, e ne riferisce in una lettera.

La fase che attraversa al momento della sua terza visita, nel 1925, è molto diversa. Ora non c'è più una rivoluzione da fare, ma il regime staliniano che l'ha soffocata e tradita. Sta preparando *Il revisore* e a Roma si muove sulle tracce di Gogol, o meglio cerca i segni (ancora una volta: italiani) tra i quali l'autore ha concepito *Le anime morte*. Di nuovo non riesce a incontrare Craig, l'uomo di teatro così ammirato, indubbiamente quello che sente più prossimo. Incontra però due russi molto diversi tra loro, ma che condividono un sentimento di disagio per ciò è divenuta l'Unione Sovietica: sono Vjaceslav Ivanov, l'ex anfitrione della Torre, lo straordinario laboratorio di alchimia teatrale del Dottor Dapertutto,⁷ e Maksim Gorkij, convalescente a Sorrento. La carriera di Mejerchol'd è al culmine, ma già si percepiscono i primi segni della fase seguente che comincerà con la prima del *Revisore*, anche a causa della progressiva disfatta di Trotskij – considerato a torto o a ragione come il più illustre dei suoi padrini – nonché delle rinnovate accuse di «misticismo» e gli attacchi di una critica che si fa interprete del regime contro le più fantasiose «deviazioni» ideologiche.

Bisognerà mettere in rilievo come nella percezione e descrizione dell'Italia contemporanea Mejerchol'd applichi, fino dalla prima volta, la propria filosofia del montaggio: la scelta dei luoghi e la loro “utilizzazione” nel proprio percorso individuale differisce molto, ad esempio, da quella di Stanislavskij, sia a Venezia che a Roma. Venezia è immediatamente per lui non una città da modernizzare brutalmente, come invocavano i futuristi, ma un luogo dello spirito, e di conseguenza è inconcepibile immaginarne una trasformazione fisica. Secondo le coordinate di ciò che giustamente è stato definito il suo «anarchismo mistico», il «cammino che conduce alla lotta»⁸ è concepito come qualcosa che si concretizza nella mente e

permette di affermare che questa definizione debba ritenersi molto ponderata e storicizzante, visto che è concordata tra i due.

⁷ Le conversazioni romane tra Mejerchol'd e Ivanov sono state oggetto di una comunicazione di Fausto Malcovati al convegno parigino. L'improbabile progetto di rivista di cui discussero il celebrato direttore del maggiore teatro sovietico e l'autore già esiliato è molto significativo del clima confuso e drammatico di quei giorni.

⁸ Nel gennaio 1906 si era tenuta l'assemblea di fondazione dell'associazione «Le fiaccole», nome di un

nella cultura della gente. A causa di questo atteggiamento filosofico il suo sentimento di Venezia è più simile a quello di Marinetti o di von Hofmannsthal⁹ che a quello di Stanislavskij. Bisognerà un giorno scrivere un lungo e gustoso capitolo sulla presenza di Venezia nella cultura russa del XIX e XX secolo, e naturalmente nell'opera di Mejerchol'd, a partire dalla sua visione dell'*Otello* in gioventù. La città lagunare nella quale Stanislavskij si approvvigiona di pezzi d'antiquariato veri e falsi per la messinscena del capolavoro shakespeariano,¹⁰ non ha nulla a che vedere con la Venezia trasfigurata delle maschere e dell'oscurità iniziatica che sarà

ambizioso progetto non solo teatrale dei simbolisti pietroburghesi. Vi aveva preso parte anche Maksim Gorkij, che nel proprio diario privato descrive Mejerchol'd con queste parole: «Temperamento di rivoltoso. // Come partecipare a questa rivolta? // I principi più generali, // Il teatro deve essere rivoluzionario, // Entusiasmo». Mejerchol'd, come sottolinea G. Abensour commentando i documenti d'archivio relativi all'episodio (in *Vsévolod Mejerchol'd ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998, p. 104 segg.), si sente «diviso» tra una definizione di rivoluzione in quanto conquista del potere alla quale dovrebbe seguire una rigenerazione della società e di rivoluzione intesa come capovolgimento che dovrebbe realizzarsi anzitutto sul piano culturale. L'«anarchismo mistico» propugnato da G. Culkov lo affascina e nel proprio diario Mejerchol'd ne parla in questi termini: «Qual è per me il valore del misticismo? È l'ultimo rifugio di coloro che sono in cammino e si rifiutano di inchinarsi davanti al potere della Chiesa, senza però perdere la loro fede di uomini liberi e in un mondo trascendente. Il misticismo è una prova ulteriore che il teatro può risolvere la questione religiosa; per quanto scura possa essere la tonalità di un'opera teatrale, il misticismo contiene un appello incontenibile alla vita [...] Il teatro deve dunque, secondo me, essere capace di strappare spettatori alla Chiesa e farli entrare nel proprio spazio, dove si produrrà l'illuminazione, la catarsi. In questo luogo l'anima in rivolta dell'uomo troverà il cammino che lo condurrà alla lotta» (V. E. Mejerchol'd, *Zapisnaja knizka*, Archivi letterari e artistici russi, Mosca, fondo 998, inventario 1, documento 193, ms., cit. da G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 105). A posteriori non si può non avvertire in questa concezione del misticismo una eco delle idee di S. Kierkegaard e di S. Weil, autori che ovviamente Mejerchol'd non conosceva, ma più in generale il dato da mettere in rilievo è che l'atteggiamento agnostico del russo non sprofonda mai in un materialismo greve e, al contrario, innesta l'*ethos* di trascendenza nell'azione culturale. In proposito molto ci sarebbe da dire circa la sua associazione terminologica di *illuminazione* e *catarsi*, per la quale è probabile che Mejerchol'd si riferisca in prima istanza a Schopenhauer, filosofo spesso citato nel successivo *Del teatro* (1913). Sul simbolismo pietroburghese vd. anche Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, L'Age d'Homme, Lausanne 1994.

⁹ Beninteso se si considera il versante malinconico e notturno delle diverse riflessioni marinettiane su Venezia, mentre non vi sono tracce in Mejerchol'd dell'irrisione goliardica che caratterizza i giovani futuristi. Per quanto riguarda von Hofmannsthal, invece, bisogna pensare al dramma *L'avventuriero e la cantante*, oppure, meglio ancora, all'incompiuto *Andrea o I ricongiunti*, dove Venezia è riproposta come una sorta di foresta incantata, popolata delle inquietanti figure proprie di un romanzo iniziatico.

¹⁰ «Dal momento che vidi Salvini, non finii più di sognare la parte di Otello. Ma dopo essere stato in viaggio a Venezia, il desiderio di interpretarla si fece quasi irresistibile. Andando in gondola lungo i canali, già sapevo che nella prossima stagione avrei interpretato la parte prediletta. Dalla mattina alla sera mia moglie e io correvamo per i musei di Venezia e cercavamo cose antiche, ricavavamo schizzi di costumi dagli affreschi, compravamo arredi per la messinscena, broccato, ricami e perfino mobili» (*La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, p. 200). Stanislavskij interpreta il ruolo di Otello nel 1896, dopo averlo visto da Ernesto Rossi e Tommaso Salvini e dopo avere eletto quest'ultimo come figura fondamentale del proprio pantheon e percorso di avvicinamento alla professione teatrale.

ricreata da Mejerchol'd con la complicità di Gozzi, di Hoffmann o di Blok, una Venezia che nella sua mente sembra – come si è talvolta detto – piuttosto una sorta d'immagine inconscia di San Pietroburgo.

In questo contrappunto si precisano già i suoi sì e i suoi no al futurismo, utilizza da lui come una lettura metaforica e metonimica insieme (perciò essenzialmente teatrale) della realtà, dunque come qualcosa da recuperare alla composizione artistica e non certo come un progetto politico di futuro, dunque ancora come rappresentazione grottesca i cui lati mostruoso e meraviglioso sono intrecciato nei medesimi soggetti, essendo l'uno costituito, per esempio, dalla mentalità borghese degenerata nella volgarità piccolo-borghese (come emerge dalle pagine su Milano) e l'altro dalle tracce concrete che una civiltà ha lasciato nelle città, nella cultura, nell'arte e persino nella gente. Tuttavia per farsi un'opinione su come l'immaginario italiano contribuisca a formare l'insieme delle sue concezioni teatrali, bisogna considerare anche altri elementi, come l'Italia trasfigurata con cui entra in contatto tramite la letteratura, poi l'Italia dei pittori e, non meno importanti, i suoi incontri con personalità come D'Annunzio, Boccioni e soprattutto Marinetti, ecc.¹¹ Il dato più significativo nell'articolazione della sua poetica è costituito dall'osservazione degli attori italiani, decisamente più acuta di quella formulata dagli iconoclasti futuristi e persino dal suo maestro, l'apostolo della verità teatrale Stanislavskij.¹²

¹¹ Una indagine puntuale sulle fonti italiane di Mejerchol'd, come si è detto, deve ancora essere svolta. È forse superfluo rimarcare che in quel contesto occorrerà repertoriare tutto ciò che Mejerchol'd conosceva di Marinetti e del futurismo, ma anche le sue conoscenze dei pittori e della cultura italiana in generale, Commedia dell'Arte compresa; e ciò considerando le acquisizioni dirette e indirette, per esempio nella stessa Russia tramite libri e giornali del tempo e altri esponenti culturali. Inoltre non si potrà lasciare in secondo piano il caso di Guglielmo Ebreo di Pesaro, il grande maestro e teorico rinascimentale della danza, citato talvolta come «attore» e invece autore ancora oggi pressoché sconosciuto. Guglielmo costituisce un riferimento affatto secondario quando si tratta di enunciare i principi del gioco e della presenza scenica. Il suo nome non appare che raramente negli indici delle opere dedicate a Mejerchol'd, il quale lo cita *in primis* per l'affermazione sul «partire del terreno», cioè il “disegno” e la ripartizione dell'area scenica, la coscienza dello spazio d'azione che dovrebbe caratterizzare ogni performer. Cfr. B. Picon-Vallin, *Réflexions sur la biomécanique de Mejerchol'd*, in *Les fondements du mouvement scénique*, Rumeur des Ages et Maison de Polichinelle, La Rochelle 1993, pp. 61-70. Naturalmente sono da considerarsi fonte primaria su questi temi anche i lavori di Konstantin Miklasevskij (in italiano: *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, a cura e con un saggio di Carla Solivetti, Marsilio, Venezia 1981) e, per quanto riguarda in generale il serrato confronto tra futuristi russi e italiani si vd. il prezioso libro di memorie di Benedikt Livsic, *L'Arciere dall'occhio e mezzo – Autobiografia del futurismo russo*, a cura di Giorgio Kraiski, Laterza, Bari 1968, in particolare il capitolo *Noi e l'Occidente*.

¹² In questo Mejerchol'd non è certo il solo, ci sono altre eccezioni come L. Pirandello, che dedica a Eleonora Duse alcune pagine imprescindibili, o si pensi alle osservazioni di E. G. Craig sugli attori italiani, soprattutto quelli del varietà (cfr. *infra*, nota 39), considerati come l'incarnazione del proprio ideale di «supermarionetta», e, su un altro piano, von Hofmannsthal, ancora per ciò che concerne la

Gli attori italiani che Mejerchol'd cita più spesso sono Giovanni Grasso, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Eleonora Duse. Basta scorrere l'indice dei nomi delle opere di o sul regista per accorgersi come sia insieme a loro che il maestro definisce una serie di concetti fondamentali della propria poetica. Qui ci si limiterà agli ultimi due, rappresentanti di generazioni e sensibilità che la critica del tempo opponeva. Salvini e Duse non solo perché sono quelli decisamente più importanti nel suo orizzonte teorico, ma perché nell'interpretazione della loro arte si coglie tutta la differenza tra Mejerchol'd e Stanislavskij.

Tommaso Salvini è l'attore al quale ben due generazioni di spettatori russi riconoscevano qualità straordinarie. Mejerchol'd rassicura i lettori del «Kurier» sul «vecchio Salvini», rivisto a Milano:¹³ «La sua voce risuona con altrettanta bellezza e vigore, con la stessa leggerezza nel passare da uno stato d'animo all'altro, con la stessa nobile semplicità e con quella seducente soavità di cui *nessuno* [corsivo nostro, ndr] degli attori contemporanei è capace».¹⁴ Ma le sue conclusioni sono molto diverse da quelle di Stanislavskij, il quale invece metteva l'accento sulla «ricchezza della sua interiorità» e la sua «semplicità e chiarezza» per approdare infine al concetto-chiave di «toilette dell'anima».¹⁵ Mejerchol'd da parte sua preferisce sottolineare dell'attore la straordinaria «plasticità» che «era rigidamente connessa con le parole», in questo senso collocandolo nel solco del naturalismo, ma anche rinchiudendolo in una concezione del teatro superata, mentre il compito del nuovo teatro sarebbe stato quello di esprimere la realtà in quanto luogo dei conflitti e di ottenere non l'effetto di una *mimesis* bensì quello di un distanziamento della stessa realtà: per ottenere ciò, Mejerchol'd prefigura il passaggio a una «plastica che non corrisponde alle parole».¹⁶ Per questo motivo spiega accuratamente che

Duse. Sono tutte considerazioni svolte sotto il segno del dinamismo e della capacità di astrazione del corpo nel gioco scenico.

¹³ Massimo Lenzi ricorda che Salvini era quasi un mito in Russia /cfr. il suo *Il Novecento russo: stili e stilemi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo – III: Avanguardie e utopie del teatro – Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 99-206. Ma per una decisiva conferma si vd. Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna – Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova 1996.

¹⁴ Cfr. l'articolo citato alla nota 5.

¹⁵ Ciò soprattutto nel capitolo *La scoperta di verità da lungo tempo note* e in quello su *Otello* in *La mia vita nell'arte*, da cui la parola d'ordine lanciata agli attori «imitate Salvini!».

¹⁶ «Che significa l'espressione “plastica che non corrisponde alle parole”? Due persone parlano del tempo, dell'arte, delle case. Una terza persona che le osservi dall'esterno – purché sia sensibile e perspicace – può stabilire con precisione, in base alla conversazione tra i due su temi estranei ai loro rapporti personali, che cosa siano: amici, nemici, amanti ecc. [...] Può farlo perché i due interlocutori gesticolano, assumono delle pose, abbassano lo sguardo in una certa maniera, e riesce possibile stabilire i loro rapporti perché, parlando del tempo, dell'arte e via dicendo, i due compiono movimenti che non corrispondono alle parole e proprio in base ai quali l'osservatore può stabilire chi essi siano: amici, nemici, amanti...» (V. Mejerchol'd, *Sul teatro* (1913), in *La rivoluzione teatrale* cit., p. 91).

«ciò che distingue il vecchio teatro dal nuovo è il fatto che nel secondo la plastica e le parole hanno ciascuna un proprio ritmo e all'occasione nettamente separato».¹⁷ È proprio a causa di questa straordinaria lucidità che il regista sarà capace, qualche anno più tardi, di comprendere le cause politiche e culturali che impediscono in Italia la nascita di un vero «nuovo teatro», anche in presenza di attori straordinari che ne suggeriscono la necessità e la possibilità.¹⁸

Al contrario della pletera degli innovatori, Mejerchol'd sostiene che «l'arte del teatro *non progredisce*, ma si limita a cambiare i suoi mezzi d'espressione in conformità con il carattere dell'epoca, delle sue idee, della sua psicologia, della sua tecnica, della sua architettura, delle sue mode».¹⁹ Dunque il passato e le tradizioni non costituiscono né un oggetto di culto né qualcosa da esorcizzare, però sono il vero alimento del rivoluzionario, di colui che vuole tornare all'origine trasformato. È proprio sulla base di questo atteggiamento che Mejerchol'd è capace di imparare dai vecchi attori una quantità incredibile di cose e di passare dal livello della loro «intuizione» a quello di una conoscenza condivisibile: una teoria. Le sue riflessioni su Eleonora Duse sono in proposito decisive.²⁰

¹⁷ E conclude così: «Tuttavia non sempre è indispensabile una plastica che non corrisponda alle parole. Si può conferire ad una frase una plastica che non corrisponda alle parole. Si può conferire ad una frase una plastica perfettamente rispondente alle parole, ma questo è naturale allo stesso modo che il poesia l'accento logico coincide con l'accento ritmico». Ivi, pp. 91-92.

¹⁸ Ecco ciò che dice sull'Italia degli anni Trenta: «Conosco bene il vecchio teatro italiano, ho studiato le sue tradizioni, come ho studiato quelle del teatro giapponese. Le radici del teatro italiano sono sane, ma non s'è trovata un'organizzazione capace di coltivare questa tenera pianticella per impedire che muoia soffocata» (*La ricostruzione del teatro*, in V. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale*, a cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 95-115: 101). Meriterebbero un'attenta rilettura le sue pagine sul «Papa-spettacolo», ovvero sull'abilità di seduzione mediologica del potere (religioso), che comporta una simmetrica impotenza del teatro, incapace nelle stesse circostanze di raggiungere un pubblico vasto, creando una tensione critica e una mobilitazione ideologica. Pagine memorabili che, almeno in Italia, dovrebbero essere vagliate almeno da studenti e storici del teatro.

¹⁹ Cfr. *Mejerchol'd parla*, in V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit. pp. 324-354: 345. Certo, bisognerebbe definire esattamente il significato di quel «progredire» e cosa siano i «mezzi d'espressione». Si tratta della questione alla quale si vorrebbe dare risposta con queste pagine.

²⁰ Mejerchol'd vede Eleonora Duse soltanto nel 1908, assieme a Bebutov, in occasione dell'ultima tournée dell'attrice prima del ritiro dalle scene. La data è significativa perché al suo ritorno in Russia l'attrice italiana suscita la delusione di gran parte dei suoi estimatori, indubbiamente a causa del suo mutato stile di recitazione dopo la fase dannunziana. Sarà perché non è in grado di fare paragoni (ma cita più volte la Duse come interprete di Giulietta, ruolo sostenuto in Russia dall'attrice soltanto nel corso della tournée del 1891-92) o perché ancora impregnato di umori simbolisti, fatto sta che Mejerchol'd resta incantato da tutti gli aspetti dell'arte scenica dusiana, al punto di riproporne alcuni (lo si vedrà a proposito dei «gesti lenti da Madonna») che sono proprio al centro della delusione di cui si fa portavoce gran parte della critica (cfr. Aurora Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, «Il castello di Elsinore», XII, 34, 1999, pp. 67-120). Tra le scoperte che realizza attraverso la Duse vi è quella de *La Dame aux camélias*, testo con il quale nel 1934 vorrà affermare l'emancipazione del teatro dalle contingenze ideologiche (per quanto dedichi lo spettacolo, in uno scritto di circostanza, alla lotta

Eleonora Duse era universalmente apprezzata per la recitazione «spontanea e appassionata»,²¹ secondo le parole di Stanislavskij, opposta in ciò alla maestria e all'artificio di Sarah Bernhardt. L'attrice italiana recita *con l'intero suo corpo*,

delle donne) e nello stesso tempo rappresentare l'incubo della sua carriera brutalmente interrotta dal potere staliniano e la morte imminente che lo attende assieme alla moglie Zinaida Raikh, qui anche protagonista.

²¹ Stanislavskij non si dilunga molto su Eleonora Duse (la cita quattro volte in *La mia vita nell'arte*, ma senza davvero parlarne). L'ampio articolo citato di Aurora Egidio (che ringrazio per le puntualizzazioni che mi ha offerto privatamente) registra la quasi totalità delle reazioni suscitate dall'attrice nella critica e nella memorialistica russa, ma la giovane ricercatrice non delinea con precisione il contesto nel quale quasi tutti si applicano a esaltare la «naturalità» dell'attrice e se e come questa naturalità rinvii a una semplicità oppure a una complessità, ovvero a una complessità che sarebbe il portato del nuovo teatro e della quale il regista sta per farsi garante e guardiano. A. Egidio ripercorre accuratamente i materiali raccolti da Massimo Lenzi, autore che ha analizzato con risultati storici e critici di assoluto rilievo le tournée russe di Ernesto Rossi e Adelaide Ristori (vd. il suo *L'istrione iperboreo – Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS, Pisa 1993) nonché l'accoglienza riservata in Russia alla Duse come interprete ibseniana (vd. il suo *Eleonora, ispolnenija: la prima Duse ibseniana in Russia*, «Il castello di Elsinore», VII, 21, 1994, pp. 67-108). I due studiosi citati non hanno preso in considerazione l'interpretazione e l'utilizzazione dell'arte dusiana da parte di Mejerchol'd, per quanto diano conto dell'evoluzione delle reazioni di una critica via via più consapevole del grado di raffinatezza tecnica che soggiace al naturale dusiano. Ma la vera questione – se non si andiamo errati – non è quella della complessità tecnica, quanto quella della complessità conseguente a una nuova concezione del teatro e dei modi di composizione. A questo proposito un passaggio decisivo è costituito dall'opera di Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992. Qui ci si libera del «falso problema della "naturalità" e quasi della spontaneità della Duse» (p. 56) e ci si concentra finalmente sul suo modo di composizione. Purtroppo Schino non si occupa a fondo di Mejerchol'd e non considera il recupero da parte del regista di alcune coordinate dusiane nella prospettiva della regia. Schino prende le distanze dai sostenitori di una «Duse ascetica» e capace di una «rivelazione immediata dell'anima» (sono espressioni di Cesare Molinari, da lei citato alla nota 56, p. 80) e vi oppone timidamente una «probabile [...] precisione tecnica» dell'attrice. La sua tesi è enunciata fino dal titolo del libro, che significa: il teatro è la patria della quale Eleonora Duse non vuole fare parte (cfr. ivi, p. 9); poi continua in coerenza, dimostrando come l'attrice lottasse contro il teatro del tempo. Schino perde di vista il principio che ogni teatro di valore si fa *contro* il teatro del proprio tempo, però dando vita a un altro che, vero o immaginario, finisce per nutrire nuove utopie, altri teatri impossibili. Dunque non ci si dovrebbe limitare a dimostrare il primo passaggio, perché in tal modo, oltre a cedere all'autocompiacimento, si crea un effetto di intimidazione, sui giovani soprattutto, e si dovrebbe porre l'accento sull'altro aspetto: la creazione di un proprio teatro, *grandioso* anche quando non si tratta di una «patria» ma di una umile «prigione» (Kantor). Il punto d'arrivo di uno studio non dovrebbe essere la descrizione adorante di una genialità ma, soprattutto nel caso della Duse, la comprensione del *suo* teatro, fatto di carne e di mente, capace di trascendere le circostanze storiche, già aperto al futuro e *per questa ragione* in grado di attrarre l'attenzione di un autore come Mejerchol'd. Per quanto riguarda lo studio di Eleonora Duse, al di là delle numerose e sempre innamorate biografie, è utile rivolgersi soprattutto alle memorie degli spettatori, più ricche di informazioni (tra queste spicca, oltre alle pagine degli autori già citati, il libro dell'attore e insegnante di teatro Luigi Rasi, il cui volume *La Duse*, 1901, è stato recentemente riedito, a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 1986).

rileva il regista,²² ed è questo fatto ad autorizzarla a modificare i testi, per esempio a tagliare diverse battute di *Casa di bambola* per ottenere in modo più efficace gli effetti descritti dall'autore, vale a dire opponendo alla volgarità del marito giusto una «sorda disperazione, un silenzio di ghiaccio [...] I suoi occhi gridavano una disperazione sconvolgente mista a stupore».²³ Mejerchol'd sottolinea come la questione fondamentale non sia quella, abusata, di «non recitare, ma vivere» e che, contrariamente agli interpreti del teatro «realista», la Duse recitava senza trucco, era capace di arrossire o impallidire e la sua recitazione era definibile come «pantomima», o meglio come una logica combinatoria di gesti, silenzi, parole ripetute (per esempio pronuncia ben quindici volte il nome di Armando nella scena cruciale della *Dame*, come ebbe modo di appurare Bebutov che si era recato appositamente a teatro).²⁴ A partire da ciò, Mejerchol'd si dichiara «ammaliato dal suo alogismo geniale»,²⁵ anche perché si tratta di una malia che non comporta una manipolazione dello spettatore,²⁶ ma che al contrario realizza una sorta di allontanamento (l'effetto che in seguito, con i formalisti e poi con Brecht sarà definito «distanziamento», *verfremdung*, «straniamento» ecc.). Traducendo ciò che dice il maestro russo nel linguaggio odierno si potrebbe parlare di una *composizione attorale che trasforma l'aneddoto in metafora*. Ed è proprio per questa caratteristica che la *comédienne* diventa ai suoi occhi una *tragédienne*,²⁷ definizione che conferma la sua prospettiva di valorizzazione del tragico e del comico intrecciati nel grottesco, essendo quest'ultimo non solo una poetica da opporre al dramma, ma l'asse centrale della sua concezione del teatro.²⁸ Mejerchol'd è molto preciso nell'analisi della partitura

²² Il quale anni dopo, nel corso delle sue conversazioni con Gladkov, si esprimerà così. «La legge fondamentale della biomeccanica è molto semplice: tutto il corpo è partecipe di ogni nostro movimento. Il resto non è che elaborazione, esercizio, studio» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit., p. 339).

²³ Sono le parole usate per la circostanza dal drammaturgo polacco Stanislaw Przybyszewski, che Mejerchol'd ammirava. Le ricorda G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 189.

²⁴ Secondo Cesare Molinari, uno dei biografi di E. Duse, gli «"Armande" che sono entrati, come si suol dire, nella storia dell'arte» erano otto (cfr. C. Molinari, *L'attrice divina – Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 97). Ma bisogna dire che non esiste in proposito una sola verità, dato che l'attrice era una convinta assertrice della ripetizione-variazione e la sua recitazione era ogni giorno diversa.

²⁵ V. Bebutov, citato da G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 190 e nota 42. È Bebutov che riferisce l'episodio nelle proprie memorie (*Vstreci s Mejerchol'dom*, L. Vendrovskaja, éd., VTO, Moscou 1967), ampiamente citate da Abensour.

²⁶ Ancora Mejerchol'd secondo Bebutov, in G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 191.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ecco le conclusioni cui perviene G. Abensour (*Vsévolod Mejerchol'd* cit., pp. 191-192): «La lezione che Mejerchol'd ricava dal modo di recitare della Duse chiarisce retrospettivamente e giustifica il suo lavoro di regista al Teatro Drammatico e i suoi tentativi all'Aleksandrinskij. Il teatro moderno riscopre le funzioni essenziali del tragico e del comico occultate nel corso del XIX secolo a vantaggio del dramma, genere neutro e di conseguenza antiteatrale». Sull'insieme del lemma «grottesco» si

attorica che si estende su tutto lo spettacolo, permettendo alla Duse di dirigere i propri molteplici ritmi (le sue “strofe gestuali”, potremmo dire) e le sue potenti dissonanze interiori. Uno degli aspetti di questo atteggiamento è la prodigiosa (e un po' fanatica, secondo alcuni) concentrazione dell'attrice prima degli spettacoli. Mejerchol'd non la spiega come fanno molti altri, cioè come rischiosa immersione naturalistica nel personaggio, ma piuttosto come *lo sforzo di richiamare alla mente una partitura complessa*, a sua volta divisibile in sequenze, scene, inquadrature, frasi, parole.

Tutto ciò era difficile, forse impossibile da articolare con il lessico teatrale dell'epoca; è soltanto qualche decennio più tardi che la nozione di partitura attorale si affermerà, sia pure senza mai diventare senso comune, ma Mejerchol'd ci riesce perché si basa su di una osservazione acuta e artigianale degli attori, in ciò capitalizzando al meglio la propria stessa formazione: essendo stato attore a sua volta e avendo compiuto i primi passi nella professione sotto la guida di Stanislavskij, nota immediatamente che la recitazione dell'attrice non si fonda sull'accordo armonioso e naturale tra gesti e parole e tutti gli altri segni della scena, ma al contrario su una sorta di *contrappunto*. Ed è a causa di ciò che parla di un «lavoro dieci volte più facile con gli attori che conoscono la musica».²⁹ Ora, questa tecnica che a giusto titolo si può considerare un «mezzo d'espressione» è per la Duse qualcosa di molto più complicato del necessario, dato che l'attrice ha dovuto elaborarla in solitudine, si tratta ancora una tecnica individuale e non di un protocollo condiviso.³⁰

faccia riferimento in primis a B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, CNRS, Paris 1990. Il termine è impiegato dall'autore russo a partire dal 1911 e con il tempo designerà «l'essenza stessa della teatralità» (B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd* cit., p. 19). Bisogna dire che se da una parte Mejerchol'd descrive il grottesco con gli stessi termini che utilizza per la Duse, dato che anche l'attrice «fa uscire lo spettatore da un piano di percezione con il quale ha appena preso confidenza per portarlo su un altro piano, del tutto inatteso» (*ibidem*), il grottesco – come precisa B. Picon-Vallin – è stato rivalutato «da tutte le avanguardie artistiche dell'inizio del XX secolo, ma non ha esattamente lo stesso significato per i futuristi italiani, per i russi e per Mejerchol'd» (ivi, p. 20).

²⁹ E continua: «L'attore deve sapere lavorare “sulla musica” e non “sotto la musica”. La differenza è colossale, benché ancora poco chiara» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit., p. 328).

³⁰ Una prima puntualizzazione in proposito si deve a M. Schino (*Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 81): «Mejerchol'd, ad esempio, notava che la Duse era in grado di costruire (con tecniche d'attore, non di regista: è bene ricordarlo) la struttura ritmica dell'intero spettacolo con una tecnica simile a quella con cui “musicava” i crescendo dei suoi monologhi o delle sue “tirate”». Circa il rapporto tra regista e attore Mejerchol'd si esprimeva in questi termini: «Il teatro del regista è il teatro dell'attore più l'arte della composizione dell'insieme» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit., p. 340). Ciò che gli sembrava di comprendere era che il lavoro individuale e pionieristico dell'attrice italiana consisteva nel richiamare alla mente tutta la propria partitura nell'opera che stava per recitare, un po' come fanno oggi gli sciatori o gli atleti prima delle loro performance. È un procedimento che non garantisce una esecuzione automatica e di alto standard, ma consente una precisione di principio, cui si aggiunge un decisivo elemento d'improvvisazione. Quando si concepisce la recitazione non come ripetizione automatica di parole e gesti, ma come performance decisiva e irreversibile della quale soltanto alcuni

Invece per Mejerchol'd, che proietta il lavoro dell'attore nella prospettiva registica, la tecnica dusiana costituisce sia una indicazione di ciò che ogni attore dovrebbe fare, sia l'incarnazione di un principio che anche il regista dovrebbe adottare e sviluppare.

Questa consapevolezza non porta soltanto al famoso detto: «Le parole non sono che un ricamo sul canovaccio dei gesti» (parole per l'ennesima volta sussurrate da Mejerchol'd a Bebutov, nell'oscurità della platea da cui guardavano stupefatti Eleonora Duse nella *Dame aux camélias*), e dunque alla rivalutazione della pantomima, ma alla complessità del teatro in quanto lavoro moderno e collettivo,³¹ e di un teatro grottesco, che esige una logica combinatoria non solo degli strumenti espressivi dell'attore, ma di tutti i linguaggi e i segni che si incontrano nello spazio teatrale (non solo scenico). Occorre sottolineare come, a partire da alcune osservazioni dell'attrice, Mejerchol'd definisca alcune linee portanti della propria poetica e teoria teatrale, una teoria da intendersi non come l'abito stagionale della drammaturgia cui si dedicava, ma come l'atteggiamento con cui affrontare tutta la tradizione teatrale, classici compresi. In effetti, se si analizza l'atteggiamento della Duse verso i testi, fossero classici del passato o contemporanei, e persino verso i testi senza grande valore intrinseco come appunto *La Dame aux camélias*, si nota come costruisse la propria partitura sui fondamenti di ciò che Stanislavskij avrebbe definito «sottotesto». E poiché le cose esistono prima delle parole che le definiscono, già Luigi Rasi faceva riferimento dello «studio» molto particolare svolto dalla Duse e alla sua abilità nel concretizzare nella esecuzione di un ruolo «ciò che non esisteva» (nel testo), mentre von Hofmannsthal esprimeva la propria ammirazione per la capacità dell'attrice di «gettare via l'essenziale».³² Ma, ancora una volta, è con Mejerchol'd che si trova una definizione più esatta, dato che più che di sottotesto, concetto che rinvia prioritariamente al tessuto verbale, è meglio parlare, come lui propone, di «pre-recitazione» (*«pré-jeu»*).

S'è detto, quella della Duse era una tecnica primitiva messa a punto da un'artista geniale, unica, e per questo arricchita, anche sovraccaricata, da un surplus di complicazione, configurandosi oltretutto come qualcosa di non condivisibile con i suoi colleghi, non essendo basata su di un *training* sistematico e non avendo alle

punti di riferimento sono fissati, essa richiede un immenso sforzo fisico e psichico, che oltretutto deve accordarsi alle peculiari circostanze di ogni esecuzione (occorre dire, però, che in seguito il protocollo psicotecnico dell'attore si è evoluto anche in questo senso, tanto che oggi nella metà della professione teatrale sono considerate alcune tecniche e prestazioni che allora apparivano come il segno distintivo di interpreti straordinari). Il punto in comune tra Mejerchol'd e Duse sembra consistere nella coscienza di questa difficoltà e nel gusto della sfida che essa sottintende.

³¹ Sulla polivalenza del termine «pantomima» in questo plesso tematico cfr. Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993.

³² Cit. da M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 62.

spalle una dottrina, ma soltanto un insieme di risorse fisiche e psichiche mobilitate in modo del tutto empirico. A causa della propria ricchezza interiore e sensibilità, Eleonora Duse era capace di dare vita autentica a personaggi schematici di «opere deboli», come sottolinea Mejerchol'd,³³ precisando che ciò non significava una manipolazione di questi copioni a fini commerciali, ma, al contrario, che in tal modo si poneva esplicitamente la questione del senso ultimo delle opere conferito da attori e regista, veri autori del teatro e responsabili davanti ai loro contemporanei. Se una tale poetica d'attrice non si è incontrata nella pratica con grandi registi quali Mejerchol'd e Craig,³⁴ ciò avvenne a causa delle contingenze, o meglio al fatto che l'attrice si “metteva in scena” da sé, senza un metodo di lavoro condivisibile, ma non certo per un presunto disaccordo circa la necessità di essere fedele al grottesco come chiave della composizione.³⁵ Resta il fatto, comunque, che Mejerchol'd e Craig comprendono Eleonora Duse come nessun altro e ne fanno, si può dire, il sottotesto delle rispettive teoresi.

Infatti, quando Mejerchol'd sintetizza le regole auree per l'attore, queste sembrano in buona parte una proiezione dell'impressione ricevuta dagli attori italiani. Il regista si esprime con le stesse parole che aveva utilizzato per descrivere la Duse e opporre il suo modo di presenza scenica a quello dei professionisti abituarini:

- Gestì lenti (di madonna), sorriso «per tutti», immobilità.
- Frasi pronunciate in modo netto, ancora di più se il loro senso è impreciso, ambiguo, allusivo. Evitare gli effetti vocali, il tremolo, conservare una voce chiara, neutra, ed

³³ V. E. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo IV, p. 317.

³⁴ È noto il fallimento dell'incontro tra la Duse e Gordon Craig, che tuttavia portò all'allestimento de *La donna del mare* (1906).

³⁵ Che il grottesco possa essere considerato come una componente non secondaria della poetica di Eleonora Duse è un'affermazione che dovrebbe essere sostenuto con un vasto dispiego di argomenti. In questa sede ci si può limitare a due esempi. Il primo riguarda la scena della regina Cleopatra che, alla notizia del matrimonio romano del proprio amante Antonio, assale il messaggero con uno «slancio di tigre» (episodio citato tra gli altri da M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 58). È lo stesso tratto dusiano che suggerisce a George Bernard Shaw l'idea dell'agilità e dell'imprevedibilità di una «ginnasta o di una pantera» (*Duse e Bernhardt* (1895), in *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, a cura di Erminia Artese, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 89-92). Come si vede, in un articolo che Mejerchol'd considerava un capolavoro di critica teatrale, ciò che afferma lo scrittore britannico si accorda senza esitazioni con la più tarda definizione di grottesco. Il secondo esempio riguarda direttamente il regista. Questi, al momento di compilare un elenco delle «caratteristiche fisiche necessarie all'attrice» e dei ruoli corrispondenti (di nuovo ne *L'emploi dell'attore*) assegna i personaggi interpretati dalla Duse a diverse categorie di tipi fisici d'attrice, il più importante dei quali è quello che corrisponde al tipo della «Straniera (colei che non trova il proprio posto nel mondo)». Ciò, evidentemente, non perché E. Duse non abbia un fisico e una voce ben definiti, ma perché il suo modo di composizione attorale la mette in condizione di interpretare – a differenza dei suoi colleghi – figure molto differenti tra loro.

evitare due scogli: le modulazioni della conversazione quotidiana e una declamazione troppo appoggiata.³⁶

Il maestro si pronuncia spesso su questi temi e quando si vuole indicare il cuore della questione attorale nel nuovo teatro si può fare ricorso alla sua formula conclusiva: «Vivere la forma e non le sole emozioni dell'anima».³⁷ *Vivere la forma* mentre la si crea e dopo averla creata, con tutti gli altri autori dello spettacolo, ricreare le condizioni fisiche nelle quali l'opera si presenta ogni giorno al pubblico. Una formula sulla quale Stanislavskij sarebbe stato d'accordo, ma soltanto verso la fine dei suoi giorni, al tempo del nuovo incontro tra l'ex maestro e l'ex discepolo. Nei decenni precedenti, invece, attori come Salvini e Duse avevano prodotto effetti opposti sui due: Stanislavskij li considerava rispettivamente come un monumento alla «toilette dell'anima» e alla naturalezza, Mejerchol'd come i più alti esempi di teatro «convenzionale» del passato. Resta comunque il fatto che i due italiani erano da entrambi percepiti come *attori-allegoria* del teatro cui bisognerebbe dare vita.

Si potrebbe affermare senza tema di smentita che Mejerchol'd rintraccia i propri presupposti teorici in altri autori, teorici a loro volta e dunque fornitori di concetti

³⁶ G. Abensour, *Vsévobod Mejerchol'd* cit., p. 91. L'autore cita un manoscritto inedito di Mejerchol'd: *Rezisserskie teatradì*, Archives littéraires et artistiques de Russie, fonds 998, inventaire 1, document 187, p. 42, ms. Ma basta fare riferimento alla citata critica di G. B. Shaw, per quanto riguarda la parte vocale, e al film *Cenere* (1916) di Eleonora Duse per avere non pochi decisivi riscontri circa la corrispondenza dell'arte dusiana con la teoresi mejercholdiana. Per una controprova, invece, si può fare riferimento, oltre che ancora a Shaw, ai documenti e agli studi relativi a Sarah Bernhardt: il film *Élisabeth reine d'Angleterre* (1912), per esempio, o il catalogo critico realizzato in occasione della mostra «Sarah Bernhardt ou le divin mensonge», Paris 2000-2001, *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, a cura di Noëlle Guilbert, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2000.

³⁷ *Ibid.* La formula figura come primo comandamento di un decalogo per l'attore che sembra scritto con un occhio puntato verso la pittura italiana del Rinascimento, nella quale, come dirà più tardi, il culmine del tragico è rappresentato dalla Vergine che sorride ai piedi del Cristo in croce. Ecco il decalogo: «1 - Vivere la forma e non le sole emozioni dell'anima; 2 - Il sorriso per tutti; 3 - Il tremolo proibito; 4 - Dire il testo come se ogni frase celasse una grande fede e una forza infinita; 5 - Stabilità del suono, visto che l'approssimazione fa molto "moderno"; 6 - Teatro statico; 7 - Non modificare la fine delle parole. Il suono deve cadere in un precipizio profondissimo. Suono netto, che non vibra nell'aria; 8 - Il suono del pianoforte. Ecco perché non ci sono vibrazioni; 9 - Il tono rapido della conversazione è da evitare. Calma epica; 10 - Movimenti di madonna». È il Mejerchol'd "simbolista" che parla qui, indubbiamente, e non certo quello "biomeccanico" degli anni Venti, ma bisogna stare attenti a non rinchiudere il significato delle sue affermazioni entro definizioni rigide. Si ricordi, ad esempio, che gli anni del suo simbolismo sono anche quelli di arditissime sperimentazioni. Anche in questo senso il suo atteggiamento verso l'Italia è rivelatore. Infatti, se da una parte si orienta pensando alla pittura del Rinascimento, Mejerchol'd non si rinchiude certo nei musei ed è piuttosto attratto dall'osservazione di cosa sia divenuta la cultura che aveva creato quei capolavori: «Quando da giovane mi recai per la prima volta in Italia con l'intenzione di visitare il maggior numero possibile di musei e palazzi, ben presto cambiai programma, tutto preso dall'animazione delle vie di Milano. Girovagavo a bocca aperta, ammirato» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit. p. 327).

nuovi e pregnanti. Con Fuchs, letto in tedesco, Mejerchol'd concorda sul fatto che «l'arte drammatica è per sua essenza movimento ritmico del corpo umano nello spazio, esercitato nell'intenzione di portare, trascinare, entusiasmare altri uomini nello stesso movimento».³⁸ Ma è comunque negli attori citati (e in qualcun altro) che egli trova l'incarnazione di certe idee, rivelazione ben più importante della loro formulazione discorsiva in quanto contenente anche il segreto del *come*.³⁹ Ed è giustamente a causa di questo radicamento nella condizione dell'attore che la rivoluzione mejercholdiana – benché sia fatta della stessa materia di quella di Appia, di Craig, di Fuchs e persino di Artaud – è relativamente più incisiva nel suo tempo e nella storia e si realizza sulla scena, mentre le altre restano piuttosto sulla carta, anche se conservando proprio per questo un maggiore radicalismo.

L'accento sul corpo intero che recita e sul valore dell'espressione non verbale aiuta a comprendere come per Mejerchol'd la nozione di pantomima, lungi dall'indicare un regista alla ricerca di effetti esteriori, sia insieme paradigma e metafora di una concezione globale del teatro. La sua interpretazione dell'Italia, come l'elaborazione delle altre influenze subite, è orientata da un istinto sincretico che diventa presto un principio cosciente. Si definisce il suo lavoro come «messa in scena», ma più esatto sarebbe parlare di montaggio, o meglio ancora di *composizione teatrale*. In effetti è questo approdo il valore aggiunto del suo contributo alla storia del teatro. Occorre precisare, però, che il fatto di identificare luoghi, uomini e oggetti che costituiscono il punto d'appoggio della sua elaborazione non ne diminuisce il valore e l'originalità, tutt'altro. Come per l'altro gigante Gordon Craig, la messa a fuoco degli oggetti da cui prende ispirazione aiuta a comprendere perché e come la sua poetica e le sue teorie possano essere assunte come insegnamenti validi ancora oggi, perché non forniscono soltanto soluzioni contingenti ma alcuni principi, un metodo, o almeno definiscono un atteggiamento filosofico in rapporto al teatro, la

³⁸ Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, (1905), trad. it. di Luisa Tinti *La scena del futuro*, in Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Levi, Roma 1988, p. 187.

³⁹ Quasi lo stesso accade a Gordon Craig, il quale considera gli attori della tradizione popolare italiana i migliori d'Europa (parla del «formidabile Grasso, l'incredibile Scarpetta, l'inimitabile Musco, il superbo Petrolini»), ma lamenta l'assenza di un sistema teatrale non-commerciale nel quale un regista come lui li potrebbe valorizzare. Un incontro con Mussolini, nel 1934, segna per lui la delusione definitiva, dopo il «Congresso Volta». Il Duce non comprende i suoi discorsi e il nuovo grande funzionario statale per il teatro, Silvio D'Amico, sembra accordare una priorità ai principi organizzativi e ai progetti didattici rispetto agli artisti. Craig lascia dunque l'Italia dopo venti anni di sacrifici e dichiara di contare ormai esclusivamente sul teatro sovietico, almeno libero dai legami commerciali e ricco di molte nuove scuole. Ma anche questa speranza si rivelerà effimera. Dopo pochi anni, all'arresto di Mejerchol'd e l'assassinio di Zinaida Raikh, scriverà a Olga Signorelli: «Credo che tutti gli attori di Mosca dovrebbero andarsene, non recitare più, abbandonare la scena, bruciare i teatri. Una tale ingratitudine verso il genio di Mejerchol'd è inconcepibile. Sono furioso e addolorato». Il resoconto di questi passaggi è in Gianfranco Pedullà, *E. G. Craig e la mancata riforma del teatro italiano*, «Il castello di Elsinore», IV, 10, 1991, pp. 31-51.

cui questione ultima potrebbe essere così formulata: che modalità della ricerca e della conoscenza è, tanto da un punto di vista etico che estetico?

Se una definizione della regia come organizzazione del grottesco è il vertice della poetica di Mejerchol'd, bisognerà riconoscere che l'autore russo deve moltissimo anche ai futuristi e in primo luogo a F. T. Marinetti. Nei libri di A. M. Ripellino si trovano numerosi riferimenti a questa attrazione reciproca, ma nessuno si è mai dedicato finora a un'analisi puntuale della questione.⁴⁰ In ogni caso si tratta di un argomento sul quale varrà la pena d'impegnarsi, in modo da fare ordine nella documentazione esistente, spesso confusionaria a causa della prevalente opzione ideologica, e di procedere a una comparazione morfologica risolutiva, in grado di discernere tra il peso delle polemiche contingenti e le consonanze profonde. Rievocando in breve l'incontro tra Mejerchol'd e Marinetti a San Pietroburgo nel 1914, Ripellino sottolinea il divertimento e l'apprezzamento dell'illustre visitatore italiano quando i suoi allievi attori recitano una sintesi di *Otello*⁴¹ in tre minuti, e ammette che sarebbe davvero difficile stabilire quale dei due e in quale misura abbia influenzato l'altro. Resta il fatto che Marinetti abbia richiesto la performance e che gli allievi siano stati capaci di rispondere positivamente; non bisogna dimenticare, inoltre, che soltanto qualche mese più tardi Marinetti avrebbe lanciato il manifesto del teatro sintetico.⁴² E non è un caso se la presa di distanza da parte dei

⁴⁰ Quella di Filippo Tommaso Marinetti è una presenza rimossa nella storia del teatro, sia a causa della sua compromissione con il fascismo, sia perché la sua drammaturgia, in realtà molto poco conosciuta, è considerata una parte secondaria della sua opera. La convinzione personale di chi scrive è che la sua scrittura e il suo sistema di pensiero non siano periferici alla cultura del XX secolo, e non soltanto a causa della sua leadership del movimento futurista. Negli ultimi tre decenni Marinetti è stato oggetto di qualche tentativo di rivalutazione, ma la sua drammaturgia e ancor più la sua azione teatrale sono ancora in attesa di un soddisfacente resoconto critico.

⁴¹ Così ricorda l'episodio lo stesso Mejerchol'd sulla rivista «L'amore delle tre melarance»: «A una lezione di un gruppo grottesco era presente Marinetti. Questi propose agli allievi, che gli avevano appena mostrato un brano di *Cleopatra* (tre attori protagonisti e quattro servi di scena), di improvvisare il tema dell'*Otello*. Gli allievi, dopo un paio di minuti di consultazione senza lasciare lo spazio scenico, recitarono una scena della durata di non più di tre minuti che rendeva l'essenziale della tragedia shakespeariana». Ora in V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinski, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 122. Ancora *Otello!* Quando finalmente si dedicherà uno studio al ruolo svolto da questa tragedia nelle trasformazioni delle pratiche teatrali tra il XIX e il XX secolo? Altra piccola sottolineatura: nel medesimo anno 1914 i *Manifesti del futurismo italiano* sono tradotti e pubblicati in russo.

⁴² Fino a quel momento i futuristi italiani aveva piuttosto scommesso sul teatro di varietà. Bisogna ricordare, inoltre, che il primo manifesto futurista era stato preceduto in Francia da un'opera teatrale come *Roi Bombance* (messo in scena da Lugné-Poe nel 1909), sorta di corteo funebre al XX secolo appena iniziato, pièce che nella sua forma è molto lontana dai principi futuristi che stanno maturando, pièce sovraccarica di scrittura e tuttavia altamente rappresentativa della poetica marinettiana in quanto contiene sia il fondo esoterico del suo pensiero, sia i procedimenti formali che saranno ripresi e semplificati nel quadro del futurismo, pièce che durante tutto il secolo nessun uomo di teatro sarà

russi nei confronti del futurismo italiano, e di Marinetti in particolare, non impedirà a Majakovskij di proclamarsi «Kom-Fut » («comunista-futurista», sia pure senza aderire al movimento omonimo)⁴³ sino alla fine della sua breve vita.

Si è già ricordato come i futuristi fossero impegnati a prescrivere ciò che ogni arte e ogni aspetto della vita sarebbe dovuto divenire, mentre la scelta di Mejerchol'd era quella di una concentrazione sul linguaggio teatrale, nella convinzione che soltanto una sorta di “culto del teatro” potesse permettere di agire nella storia senza limitarsi a esserne un riflesso condizionato, poco importa se dalla parte giusta o sbagliata. Mejerchol'd dimostra a più riprese questa fedeltà sostanziale allo spirito futurista e in particolare lo esplicita quando dichiara di volere ottenere «l'atmosfera surriscaldata» e persino lo «scandalo» che Marinetti e i suoi provocavano mettendo la colla sulle poltrone degli spettatori e spargendo fiale puzzolenti in platea, «con altri mezzi, *con i mezzi della composizione*».⁴⁴ Si potrebbero citare diversi passaggi a questo proposito, però bisogna anche dire che non è il caso di enfatizzare i debiti di Mejerchol'd nei confronti del futurismo. La straordinaria coerenza, nel russo, tra il nuovo modo di definirsi come artista e come intellettuale, capace di utilizzare la scena e il teatro intero come mezzo e come fine, costituisce in questo modo il dato che offre la possibilità di rileggere la storia del teatro contemporaneo e di ricavarne alcuni insegnamenti non secondari. Si può quindi affermare che l'opera di Mejerchol'd, anche se non ne resta fisicamente gran cosa, costituisce un vero e proprio laboratorio cui si dovrà fare riferimento per molto tempo ancora. E si può aggiungere che quando si visita questo laboratorio utilizzando come guida le immagini tra virgolette “italiane”, ha inizio una nuova avventura euristica. Se è vero, com'è vero, che ancora molto lavoro resta da fare su Mejerchol'd e a partire da Mejerchol'd, il tenere conto del fattore italiano potrà consentire la messa in opera di una prospettiva culturale feconda. Certo, non bisognerà mai dimenticarsi della dialettica tra teatro reale e teatro possibile (o impossibile ma necessario), e bisognerà proiettare lo studio sulle diverse pratiche del teatro, del teatro musicale e della danza. Dunque lo studio di Mejerchol'd non è un affare museale e accademico, a condizione però di fare una distinzione, nelle sue dichiarazioni di poetica

capace di comprendere e valorizzare (Mejerchol'd lo avrebbe forse potuto). Comunque, immaginando a parte, bisogna riconoscere che ciò che manca all'approccio teatrale dei futuristi italiani è proprio una comprensione del principio registico: sulla base di questo sapere-potere unificante Mejerchol'd è in grado di lavorare nella metonimia del reale, mentre i futuristi dell'Europa occidentale cercano di *applicare* separatamente i presupposti dottrinari a ogni arte e linguaggio. Le conseguenze di queste due strategie sono sotto gli occhi di tutti.

⁴³ «Kom-Fut» era un'associazione di pittori e poeti fondata a San Pietroburgo nel 1919 da B. Kusner, V. Mejerchol'd, O. e L. Brik, N. Altman e D. Sternberg. La sezione piomboburghese del partito bolscevico ne rifiutò l'iscrizione. Majakovskij aggiunge alla propria firma questa sigla, nel 1921, in calce al poema *150.000.000* dedicato a Lenin.

⁴⁴ V. Mejerchol'd, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo IV, p. 342.

e nel suo lessico, tra ciò che è contingente e ciò che resta fondamentale. Da qui la possibilità di rimettere in gioco le questioni della *commedia* e della *biomeccanica*, la prima come concretizzazione del grottesco in un teatro di maschere (forma di sintesi che può avere diverse declinazioni, non solo negli oggetti che si indossano sul volto), la seconda come aspetto di una sperimentazione capitale su metodo e contenuto della formazione, la cui portata va ben al di là della deificazione della tecnica. E, sempre nell'incontro tra studio e pratiche della scena, si potrà finalmente porre in modo non astratto la questione della regia e del regista.⁴⁵

Qualche riga ancora per tentare di fissare alcune questioni cruciali. Nel novembre del 1918 al Teatro Marinskij, Mejerchol'd propone *La muta di Portici*, opera romantica francese la cui protagonista è un personaggio muto, perciò affidato a un'attrice, e *Mistero buffo* di V. Majakovskij: si potrebbero definire due spettacoli sulla "apocalisse necessaria". Perché dunque il linguaggio della pantomima è considerato il paradigma e la metafora del teatro e di un teatro rivoluzionario? Proprio perché non si tratta di raccontare, vale a dire di condividere con gli spettatori una riflessione su qualcosa che non può, a causa della sua natura, essere espresso tramite il linguaggio verbale o scritto: la necessità della rivoluzione, insomma, è qualcosa che non si può semplicemente illustrare, ma che chiede di essere *messa in questione* invece che messa in scena. In effetti per noi, i posteri, tutto ciò è chiaro. Le due opere non erano una predica sulla rivoluzione da fare, ma preghiere o canti. Con le azioni che mostravano e con le metafore che costruivano, privilegiando l'uditivo e il visuale rispetto al contenuto verbale, esse s'interrogavano sulla necessità di fare cadere il cielo sulla terra e sul mistero doloroso costituito dal fatto che le rivoluzioni realizzate con tanto entusiasmo dovevano comportare molte vittime e distruzioni. La pantomima, la fisicità del teatro, non è dunque una ideologia ma una parte fondamentale di un sapere elaborato da un lignaggio di grandi attori, e fin d'ora possibile soltanto se questo nuovo personaggio chiamato regista è capace di dirigere un autentico processo collettivo di creazione, che comporta *anche* una presa di posizione (politica e ideologica) dell'insieme.

La forma artistica del grottesco è soprattutto italiana, sia a causa della sua nascita coeva alla prima Commedia dell'Arte sia per il suo sviluppo,⁴⁶ ma in seguito, nelle

⁴⁵ Se si ripensano in questo quadro le numerose dichiarazioni di Mejerchol'd *contro* la regia, esse non appaiono più come una forma di civetteria o come una flagrante contraddizione tra il dire e il fare, o ancora come una concessione demagogica agli attori, ma proprio come la definizione della specializzazione registica novecentesca da intendere come passaggio verso un'arte teatrale collettiva che è ben lungi dall'aver trovato un *modus operandi* all'altezza della contemporaneità.

⁴⁶ Come è noto, il termine «grottesco» deriva dalla pittura coeva alla Commedia dell'Arte, riferendosi a raffigurazioni di scena che associano elementi di quotidianità e di fantastico. Sulle *grottesche* delle origini la documentazione è molto scarsa. Recentemente, in una casa di Mantova sono state scoperte alcune grottesche del XVI secolo che mostrano alcune maschere della Commedia dell'Arte. Questo straordinario documento prova il legame tra teatro, danza e arte festiva e culinaria nell'apprendistato

capitali culturali a cavallo tra il XIX e il XX secolo (tra le quali bisogna includere – ma spesso lo si dimentica – Monaco di Baviera), il grottesco è diventato una delle anime, se non la principale, del teatro moderno e cosmopolita. Mejerchol'd comprende senza alcun indugio come questi antichi e “bassi” saperi siano importanti e proprio a causa di ciò invoca, contro la medietà professionistica, un attore «*cabotin*» (termine francese intraducibile, che indica un eccesso di esibizionismo e narcisismo e, al di là di ciò, una suprema consapevolezza della finzione e della sua vacuità), con una pronuncia che ancora oggi suona blasfema. Non si è compreso che *cabotin* nel lessico mejercholdiano significa «istrione». Come spiega definitivamente Carmelo Bene – l'autore teatrale italiano che ha meglio compreso il regista russo – nel saggio *Due passi in casa Mejerchol'd*: «Il *cabotin* è un commediante girovago, è un parente dei mimi, degli *istrioni*, dei *jongleur*; è il possessore di una miracolosa tecnica di attore. È un inganno per sempre inaccessibile a chi non sa “mentire”». E aggiunge: «Anche i *misteri* vollero l'aiuto del *cabotin*... L'organizzatore dei misteri non era in grado di realizzare il suo compito senza l'aiuto del *cabotin*... [...] Per salvare il teatro dal pericolo dell'asservimento alla letteratura, è necessario restituire ad ogni costo alla scena il *culto del cabotinage*». ⁴⁷ A questo punto lo sguardo della mente si rivolge inevitabilmente verso Majakovskij e il suo *Mistero buffo*...

Sarà ormai chiaro a tutti che la grandezza di Mejerchol'd non si misura soltanto sulla sua straordinaria euristica delle tradizioni teatrali, ma sulla ri-composizione che ne fa e per le sorprendenti, e al tempo stesso assolutamente naturali, conseguenze che ne tira. Così facendo, egli realizza una trasfigurazione della tradizione attoriale italiana, assunta lucidamente come una forma di interferenza. ⁴⁸ La sua concezione di «*pré-jeu*», non opposta ma certamente alternativa a quella di sottotesto, porta il teatro all'incontro con la musica e la danza (e persino con il calcio di oggi, se posso osare), sia per ciò che concerne lo studio strategico che sempre ne precede l'esecuzione, sia per l'alea derivante dagli aspetti di competizione e d'improvvisazione che costituiscono l'ordito costante dell'evento teatrale. Mejerchol'd rileva spesso che il teatro non illustra, ma mette in gioco (la realtà, le idee, il teatro stesso, gli attori...): ⁴⁹ con questa affermazione non è un esegeta ridondante, ma qualcuno

sociale dei nuovi borghesi del tempo. In proposito vd. Umberto Artioli, *A Palazzo Berla la casa delle maschere*, «Quadrante Padano», XIX, 2, dic. 1998, pp. 47-50.

⁴⁷ Carmelo Bene, *Due passi in casa Mejerchol'd*, in *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 47-51.

⁴⁸ «Interferenza» secondo l'idea di Michel Serres, che B. Picon-Vallin fa propria per indicare come si producono le somiglianze morfologiche in campo teatrale.

⁴⁹ Effettivamente Mejerchol'd riconosce questa capacità anche a Stanislavskij, ipotizzando che la forma naturalistica fosse per lui giusto lo strumento adatto per una stagione poetica e per alcuni testi (quelli di Čecov, ad esempio), proprio come la biomeccanica per lui stesso, culminata nel *Cocu Magnifique*. Ciò non significa che dopo avere utilizzato certe tecniche le si butti via, ma che è necessario assimilarle

che, pur nella propria genialità assoluta, è semplicemente preciso. In effetti qui si è evocato soltanto qualche aspetto della sua concezione generale del teatro, che può essere semplificata impiegando i termini «commedia» e «grottesco», parole e punti d'appoggio immaginari a loro volta derivati da, o rubati a, o ancora ispirati a, il teatro italiano.

Si sa, per ciò che concerne la commedia, che ci si deve riferire soprattutto alla Commedia dell'Arte delle maschere e alla drammaturgia di accanimento terapeutico del conte Gozzi. Si conoscono le realizzazioni mejercholdiane in questo campo, ma si conoscono meno i rapporti tra la sua visione generale sul divenire del teatro e il suo insegnamento.⁵⁰ Oggi sembra di poter affermare che la nozione centrale della sua poetica è quella di grottesco, una definizione del teatro che in Mejerchol'd si manifesta ben prima d'impiegare questa parola (che appare nell'agosto 1911, con riferimento però almeno a cinque spettacoli precedenti) e che non cessa a tutt'oggi di essere importante, anche dopo il suo utilizzo da parte dei cattivi «mejercholdisti». Si deve sottolineare anche che la sua nozione di grottesco non è storica ma estetica, poiché si riferisce alla *funzione* del teatro: il grottesco, come s'è avuto modo di dire, è «un mezzo per fare continuamente uscire lo spettatore da un piano della percezio-

nella fase seguente, metterle al servizio dei mezzi più evoluti che sono la causa e l'effetto insieme delle nuove drammaturgie. Quando Mejerchol'd rievoca la recitazione di Stanislavskij in *Hedda Gabler* sostiene che il suo maestro «capovolgeva il naturalismo, recitava come un attore cinese o giapponese» e spiega che questo cambiamento non emergeva sul piano teorico soltanto perché Stanislavskij era circondato da cortigiani che sfruttavano la sua «debolezza di carattere» e predicavano la fedeltà a una piccola chiesa di cui si erano autonominati vescovi (cfr. V. E. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo II, p. 154).

⁵⁰ Si evita qui il confronto con la questione della biomeccanica, questione difficile, o piuttosto resa tale da una mitologia basata su un fondo di informazioni incerte. Se considerassimo l'enfatica dichiarazione di Mejerchol'd su Giovanni Grasso («Mi resi conto di numerose leggi della biomeccanica vedendo recitare il magnifico attore tragico siciliano Grasso. [...] Produceva l'impressione di un temperamento selvaggio e scatenato, ma io, avendolo bene osservato, sapevo che era soprattutto un tecnico sopraffino. Se non avesse avuto la sua tecnica, sarebbe diventato pazzo alla fine di ogni spettacolo», V. E. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo IV, p. 357), tenendo conto che la suggestione principale ricavata dal maestro fu l'arcifamoso «colpo di pugnale», se pensiamo che i suoi allievi erano liberi di frequentare allo stesso titolo le lezioni di biomeccanica come quelle di danza o di boxe, e che il regista dichiarava infine, negli anni Trenta, di non avere conservato della biomeccanica che sette o otto esercizi, possiamo convenire con G. Abensour che «la biomeccanica deve essere restituita alla sua modesta importanza» (*Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 320) e che la questione dovrebbe essere considerata nella sua effettiva «lateralità». In effetti l'eccesso di teorizzazione a proposito della biomeccanica è una delle manifestazioni della degenerazione ideologica e dello sfruttamento commerciale cui è soggetto il nome di Mejerchol'd, anche se, bisogna riconoscerlo, ciò non impedisce che si pubblicino sull'argomento dei volumi seri come, in Italia, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati (testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij), Ubulibri, Milano 1993, o si svolgano alcune efficaci attività di formazione attoriale, fedeli più allo spirito che alla lettera mejercholdiana, come s'è avuta testimonianza a lato del convegno parigino.

ne che ha appena raggiunto per condurlo su un altro piano che non sospettava».⁵¹ Anche nel momento in cui è messo sotto accusa dai sostenitori del realismo socialista, Mejerchol'd conferma che il grottesco è «semplicemente» uno stile scenico che gioca con le contraddizioni più acute per produrre uno spiazzamento costante della percezione. Ecco dunque l'idea generale di teatro, che nasce, come pure s'è detto, da un sentimento tragico della vita non contenibile nella commedia né nel dramma, e tanto meno in un teatro di caricature e smorfie, di pura illustrazione di un testo o di pseudo-spontanea e divertente ginnastica declamatoria.

Tutto ciò è probabilmente già chiaro ai ricercatori che si sono concentrati su Mejerchol'd, ma è importante rilanciare la questione ai professionisti di oggi, i quali in maggioranza e mistificando alcune tradizioni (tra parentesi e tra virgolette *italiane*: Commedia dell'Arte, teatro popolare e varietà, circo...) utilizzano questi concetti come alibi, avendo completamente ceduto le armi a una funzione leggera del teatro e al cosiddetto gusto delle masse. Lo splendore e la quantità delle invenzioni di Mejerchol'd non rinviano soltanto a una personalità geniale (e in quanto tale a una figura unica), ma anche a un atteggiamento, ovvero a dati di origine poetica eppure suscettibili di assumere un valore teorico, condivisibile. Mejerchol'd è in un certo senso un artista barocco: la sua sensibilità per le forme e le metafore, la sua attenzione verso la realtà contemporanea, coniugata con la sua tensione trasfiguratrice (una percezione da diversi punti di vista) è qualcosa che riguarda anche il teatro contemporaneo, è – si potrebbe dire – la preistoria del suo avvenire. In effetti il senso del teatro si situa sempre nella sua capacità di reagire alla falsa libertà e alla perenne Controriforma imposte dalla storia, e lo fa con una certa discrezione, attraverso quel culto della forma che costituisce un vero e proprio cammino spirituale, o etico. Composizione, montaggio, assemblaggio (o «imballaggio», secondo quel grande autore suo erede che era Tadeusz Kantor), ecco il compito supremo di ogni artista che si impegna in un'autentica lotta di liberazione, nel reale e dal reale.

Mejerchol'd è stato con Stanislavskij un attore che voleva essere «russo» e che si è scoperto «italiano»: aveva cominciato la sua carriera d'attore con aspirazioni tragiche e nel *Mercante di Venezia* e *La locandiera* si era affermato invece con personaggi grotteschi. In seguito, da regista, si ritrova in lui qualcuno che vuole fare credere di essere «italiano», ma che in realtà è assolutamente «russo». Tutto ciò sempre, più o meno consciamente, per intervenire con efficacia nella realtà del suo tempo. Bisogna riconoscere, infine, che tutto ciò poteva accadere soltanto a un ebreo con profonde radici mitteleuropee: sentimento d'estraneità, sentimento del tragico, ironia travolgente, in breve: uno spirito anarchico e mistico. Poiché ogni processo di composizione o montaggio non può che essere originale, la scoperta

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 6.

dei suoi punti di riferimento o delle influenze da lui subite ne prova l'originalità e non il contrario. E proprio qui sta la lezione: il teatro nel XX secolo è diventato un fenomeno da una parte ricollegabile a coordinate universali, comuni alle più diverse tradizioni, e dall'altra informato dalle precise circostanze culturali e logistiche nelle quali si realizza giorno dopo giorno.

In effetti nessuno può dire se tutto ciò si possa insegnare, ma il fatto di ristabilire una storia che differisce da quella del teatro stalinista, monumentale, concepito come lettura vicaria (o lettura per un pubblico che non legge i testi teatrali, o che pretende di vederli illustrati), e di gettare tutto il peso del proprio statuto culturale su un teatro poetico e politico, che mette in gioco la cultura in tutti suoi aspetti significa, per coloro che vi si impegnano, scommettere su un'altra storia. Ora, anche messa da parte la generosità immensa e luminosa di Mejerchol'd, il fatto di tracciare questa storia potrebbe aiutare almeno le generazioni più giovani a riconoscere alcuni validi compagni di viaggio nelle poche realtà teatrali che oggi operano in questa direzione, e anche, forse, a riconoscere i frutti inferiori del mejercholdismo (i numerosi "teatri del *fitness*" che si reclamano nuovi), ma infine – soprattutto, si spera – a dare forma a nuove utopie propulsive, piccole o grandi, cioè a sviluppare la fiducia nella vita delle forme. Lo spirito barocco di Mejerchol'd potrebbe rivelarsi prezioso anche per sollevare una questione capitale quanto ancora poco dibattuta. In breve: gli uomini di teatro che hanno guardato alla sua eredità sono tra i migliori del nostro tempo e li si potrebbe classificare come coloro che hanno lottato durante tutta la loro vita per un «teatro senza spettacolo» (in Italia, per esempio, si contano tra loro Carmelo Bene, Carlo Cecchi e Leo de Berardinis) e hanno realizzato diverse opere capitali. Ma non si potrebbe dire che Mejerchol'd, in effetti, abbia creato uno «spettacolo senza teatro», se con ciò si intende delle opere delle quali si «vive la forma» e che si sono lasciate alle spalle le angustie ideologiche del messaggio? Se ciò fosse vero, l'eredità di Mejerchol'd è davvero preziosa per le prossime generazioni, le quali vi troveranno non soltanto un paradiso delle forme e una continua festa d'invenzioni, ma anche molti riferimenti essenziali concernenti l'etica e la ricerca spirituale del creatore teatrale.