

a. a.

Della mimesis, in forma di primo editoriale

«È meglio essere legati al proprio tempo consapevolmente
piuttosto che inconsapevolmente».
Erich Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*

«[...] la nostra conoscenza dell'uomo e della storia
dipende dalla profondità della conoscenza di noi stessi
e dall'ampiezza del nostro sistema morale [...]»
Mirer sa vie dans celle d'autrui [Montaigne]: in queste parole sta tutto il sistema
delle attività che si propongono la comprensione delle azioni
o dei pensieri altrui; tutto il resto, la raccolta delle fonti e delle testimonianze,
la critica esterna e l'ordinamento di quanto è stato raccolto
è solo lavoro ausiliario e preparatorio».
Erich Auerbach, *Mimesis*, vol. II

Nella cerchia del teatro tutti crediamo di sapere cosa siano la *mimesi* e la *catarsi*: il processo mimetico è *l'imitazione della natura*, in pratica il teatro stesso, e la catarsi, tragica o comica che sia, è una *liberazione*. Se ci si ferma però un attimo a chiedersi cosa significa imitazione, e cosa liberazione, di chi, da che cosa, le certezze s'incrinano e ci si accorge che ognuno di noi attribuisce a quelle parole un valore diverso. Può essere che a questo punto nasca una discussione e che consultando qualche sacro testo si riesca a concordare sul contenuto reale di quei concetti fondamentali, ma ciò non significa che se ne sia afferrato il senso, il loro contenuto di verità.¹ Alcuni filosofi come Carlo Sini o

¹ Nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, Walter Benjamin (W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995, pp. 163-243. Tutte le citazioni benjaminiane che seguono sono tratte da questo testo) propone di distinguere tra *contenuto reale* e *contenuto di verità* dell'opera d'arte, assegnando il primo al commentario e il secondo alla vera critica. Benjamin mette in guardia da una concezione museale e accademica della cultura che, come puntualmente accade ancora oggi, si sostanzia in monumentali e intimidatorie costruzioni di significato accontentandosi delle quali si finisce con il mettere in ombra il senso delle opere, un senso che non appartiene a un passato e a un presente distinti, come appunto è il caso del significato, bensì all'opera nel suo contesto e ai suoi lettori di ogni tempo. Poiché, aggiunge Benjamin, il contenuto di verità dell'opera «non può essere pienamente consapevole né al poeta né alla critica dei suoi tempi», è il contenuto reale ad affermarsi per primo sino a diventare senso comune, mentre la ricerca di verità rischia di farsi sempre più difficile. Tuttavia non bisogna commettere l'errore di prescindere dal contenuto reale (da ciò che un'opera, o un autore, *sembra*), anzi è necessario conoscere e attraversare il commento, considerarlo parte integrante della storia dell'opera, perché «il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale» e non è «deducibile», ovvero separabile da essa. Ogni grande autore cerca di «sbarrare l'accesso alla critica» proprio per impedire che la verità, al momento indicibile, si trasformi in contenuto, precipitando nel «detto» e banalizzandosi, diventando strumentale caricatura di se stessa. E il critico non deve sollevare il velo che copre la verità, ricorda Benjamin, «quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo [come opera d'arte specifica, ndr] – sollevarsi, solo questo, alla vera intuizione del bello». Occorre riconoscere però che questa geniale definizione del bisogno di conoscenza, soprattutto nel suo aspetto di nobilitazione della critica, ha anche qualcosa di caduco, in quanto radicata nel dare e avere dell'attività letteraria, mentre dalla disciplina filosofica a quella teatrale la medesima istanza, di essenziale carattere etico, prende un altro nome e un'altra forma divenendo l'«esperimento della verità» al quale Nietzsche convocava la filosofia e che Sini propone come linea d'azione a qualunque disciplina, con la sua qualità intrinsecamente «teatrale».

maestri d'arte come Jerzy Grotowski ci permettono di scorgere quel contenuto di verità e per prima cosa ci rendiamo conto di come il dibattito sull'oggi del teatro sia basato su profondi equivoci. Se ogni sapere è un'autobiografia – come ricorda Sini in queste stesse pagine – ogni opera d'arte, mettiamo una composizione scenica, è doppiamente autobiografica in quanto sapere applicato per realizzarla e insieme indagine e tentativo di comprensione di qualcos'altro. Questo presupposto porta a dire – dopo Grotowski e nello specchio di esperienze come quelle del Workcenter e del Théâtre du Radeau – che l'arte è sempre veicolo, cioè strumento, oltre che (auto)presentazione, ma occorre schivare il possibile equivoco, ovvero che l'opera d'arte non abbia uno statuto autonomo e sia portatrice di un significato altro. L'opera non è segno che significa, è *forma che si significa*.² E le intenzioni che le danno origine non delimitano il senso dell'opera stessa poiché in essa il segno, divenuto forma, aspira ad autosignificarsi, mentre le diverse e successive "letture" dell'opera le conferiscono significati sempre diversi. Ebbene, se una tale premessa è valida, non è possibile pensare a una creazione scenica come a una significazione delle intenzioni e del contesto in cui nasce, non solo; occorre meditare sull'autonomia formale di ogni singola opera, dialogare con essa e tra "spettatori" sul risultato di un lavoro peculiare che, pur partecipando di intenzioni comuni (il movimento, appunto), rappresenta l'emergenza creativa e l'interrogazione esistenziale, i saperi ma anche la consapevole "ignoranza" e i desideri che lì si compongono.

Questa pubblicazione si intitola «Mimesis Journal», *giornale della mimesis*. *Mimesis* perché il termine greco è universalmente comprensibile. Non dunque una *review* di carattere recensorio o un *magazine* di varietà panoramico, ma un racconto del lavoro quotidiano compiuto da studiosi e artisti alla ricerca del contenuto di verità di qualcosa che pur comprendendo il teatro ha dimensioni assai più vaste, implicazioni profonde che vanno ben al di là di una storiografia o di un'estetica delle opere teatrali. Ciò per sollecitare un'attenzione che attraverso le arti della scena si rivolge al divenire dell'umano, ai suoi temi e alle sue tecniche, al suo senso appunto.

"Lavoro", ovvero non sapienza dispensatrice ma bisogno di conoscenza. Il legame consapevole con il proprio tempo invocato da Auerbach presuppone innanzitutto di mettere a fuoco la differenza tra il passato che ci ha informati e la forma nella quale esercitiamo le nostre scelte, il nostro esperimento di libertà.

Carlo Sini indica la scrittura alfabetica come origine e fondamento dei saperi scientifici e rivolge una particolare attenzione al gesto vocale, genesi dell'autocoscienza (G. H. Mead) e base delle relazioni intersoggettive, spiegando come le risposte specifiche o generiche al locutore ancora ignaro di sé favoriscano la progressiva nascita di un sé consapevole, ovvero capace di parlare a se stesso così come parla agli altri, trasferendo nella voce riflessa il consapevole senso delle proprie azioni e passando così dal "saper fare" al "saper dire", cioè sapere ciò che fa. La evidente centralità del "teatro" nella nascita e nella composizione dell'umano è qualcosa che gli addetti ai lavori, con rare eccezioni, non hanno ancora colto.³ L'attenzione dell'operatore teatrale verso questo

L'attualità di questa istanza consiste anche nel suo carattere polemico e alternativo tanto nei confronti delle ermeneutiche "deboli" (non ci sono verità, solo interpretazioni) quanto nei confronti degli appelli dogmatici a un'unica verità "forte", metafisica o religiosa.

² Henri Focillon, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, (1943), pref. di Enrico Castelnuovo, Einaudi, Torino 1990.

³ Ha fatto a suo tempo eccezione – guarda caso – Carmelo Bene (per questo episodio cfr. "Un dialogo in azione", postfazione di Carlo Sini, in *Un dio assente. Monologo a due voci*, a c. di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, e Sergio Fava, "Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmo-

pensiero dovrebbe consistere anche in una interlocuzione. Per esempio nella pratica del teatro contemporaneo è molto presente, in scala, una questione peculiare del nostro tempo, ovvero il dire ciò che *non* si fa, tanto nella recitazione che nella composizione scenica. La decadenza della finzione scenica consiste proprio nell'illustrare gli ideali-prodotto senza incarnarli (per questo l'*hypocrites*, l'attore dei greci, è diventato oggi nel senso comune l'ipocrita, colui che mente). A ben vedere, proprio a causa di quest'oblio e della dissociazione tra voce e gesto, tra vissuti gnosis e vissuti patici, di questa inflazione e svalutazione della parola, è possibile il fraintendimento di termini come *mimesis* e *catarsi*. In ambito filosofico la *pars contruens* della proposta siniana è un «pensiero delle pratiche» che mira all'unione di saper fare, saper dire, saper scrivere, un pensiero che non predetermina ma scopre il senso attraverso procedimenti sperimentali, pensiero che caratterizza non il soggetto *di* una pratica ma il soggetto *a* una pratica, figura interna al divenire delle pratiche. In ambito culturale e specificamente teatrale i materiali sottoposti all'esperimento di verità sono realtà e finzione, azione e rappresentazione, recitazione, canto, ecc., ossia quelli al centro della grande rivoluzione teatrale del Novecento da Stanislavskij a Grotowski e oltre. Si prefigura così un luogo d'incontro e un possibile lavoro comune a fronte di un nuovo risuonare della parola, e non stupisce più la centralità assegnata da Sini alle «arti dinamiche» come luogo di educazione nell'unità di saper fare, saper dire e saper scrivere (se accettiamo che il terzo termine sia un analogo della «funzione registica»⁴). È chiaro che l'implantazione di queste tematiche avverrà in termini inediti rispetto a qualunque passato.

«Mimesis Journal» vorrebbe riunire autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche – ovvero un plesso che comprende tutto il XX secolo, oltre naturalmente alle ricerche e alle teoresi più avanzate del presente – in una prospettiva multidisciplinare, interdisciplinare e transdisciplinare, dunque non esclusivamente storiografica e tendenzialmente fenomenologica (“tendenzialmente” per alludere a una volontà che si sostanzia in strategie ermeneutiche in realtà molto differenziate). La “direzione” del giornale in questo caso non è il sigillo di un punto di vista ma la garanzia di una molteplicità di esperienze e pensieri che si confrontano sull'esperimento del “teatro” in quanto pratica dell'unità. Se proprio si vuole definire ciò che spinge i diversi autori a scegliere queste pagine, diremmo che si tratta di una intenzione essenzialmente politica.

Dunque occorre innanzitutto trovare il proprio inizio e poi proiettarlo sull'orizzonte che si è capaci di vedere.

I professionisti del teatro, salvo rarissime eccezioni privi di una educazione classica, di solito arrivano alla *Poetica* di Aristotele attraverso lo schema di Bertolt Brecht, il quale contrapponeva il (proprio) teatro epico al modello aristotelico.⁵ Con questa premessa,

logia e semiologia”, relazione presentata al convegno «Le arti del Novecento e Carmelo Bene», Torino 24-26 ottobre 2002). Attualmente invece Sini è un attento frequentatore del Théâtre du Radeau e del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

⁴ Cfr. C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2004. La lettura che fa Sini dell'opera svolta dal Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è sintetizzata in Id., *Poema*, in *Opere e sentieri*, III, *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 199-202.

⁵ Cfr. soprattutto B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* (1948), in Id., *Scritti teatrali*, II: «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956, Einaudi, Torino 1975, pp. 155-191. La questione della lettura brechtiana di Aristotele non è complessa (per Brecht la nozione di *mimesis*

quasi tutti gli sviluppi successivi del teatro novecentesco, ma per estensione tutte le avanguardie, anche quelle precedenti, sono stati iscritti nel registro delle poetiche anti-aristoteliche. Ora una nuova edizione critica della *Poetica* fa cadere gli ultimi alibi di un equivoco colossale e dimostra che il presunto anti-aristotelismo del teatro contemporaneo nasce da un diffuso malinteso circa le origini della cultura occidentale ed è in realtà basato sui principi fondativi del teatro secondo il filosofo greco.⁶

Seguiamo, per cominciare, il filo del discorso proposto da Pierluigi Donini.⁷ Secondo Aristotele, la funzione generale di tutte le arti (*technai*) è l'imitazione della natura. Ogni arte lo fa secondo un proprio modo. La natura «tende sempre nei suoi processi alla realizzazione della forma» e lo sviluppo delle forme artistiche, come quello delle forme naturali, passa «attraverso stadi sempre meno imperfetti». Aristotele applica questo schema evolutivo alle forme poetiche che gli erano note e giunge alla determinazione che la forma drammatica sia quella perfetta: il teatro, dunque, ovvero la tragedia e la commedia (che doveva essere oggetto di un altro trattato), il teatro scritto, il teatro del testo drammaturgico, pienamente fruibile anche prescindendo dalla rappresentazione. Sia alla creazione che alla capacità di ricezione del teatro si giunge attraverso alcune imprescindibili fasi di apprendimento: *osservazione, improvvisazione, imitazione*. Costitutivo della forma drammatica è il «racconto» (*mythos*); in proposito Aristotele dichiara di preferire il racconto «complesso» a quello «semplice». Ai fini del nostro ragionamento ciò che più conta è la implicita definizione dei poeti come coloro che *riconoscono le potenzialità della natura e le portano alla luce*, così che le opere sono più apparizioni e manifestazioni che invenzioni e creazioni. In questo quadro la *mimesis* poteva essere ragionevolmente definita e intesa come imitazione (della natura),⁸ anche se chi sosteneva quell'idea trascurava il fatto che Aristotele concepiva la *mimesis* come «operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, sì da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade». La tradizione critica di cui facciamo parte, insomma, avrebbe commesso l'«errore, ingenuamente romantico» di intendere la *mimesis* come «l'apertura più liberale alla fantasia creativa dei poeti», oppure l'altro, più moderno, di concepire la poesia come *fiction*, pura immaginazione. Queste concezioni si basavano su gravi fraintendimenti del testo, consolidati dalla loro ripetizione acritica nel corso dei secoli.

implica l'immedesimazione dell'attore e poi del pubblico con il personaggio), ma è molto articolata e non esclude il riconoscimento della centralità del dramma, cioè dell'azione. In proposito cfr., sempre in *Scritti teatrali*, II, cit., *L'acquisto dell'ottone. Prima notte, Prima appendice alla teoria dell'acquisto dell'ottone*, e *Terza appendice alla teoria dell'acquisto dell'ottone*; in *Scritti teatrali*, I: *Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, Einaudi, Torino 1975, *Critica dell'immedesimazione: la Poetica di Aristotele, Il filosofo a teatro, Il teatro sperimentale*.

⁶ Vd. Aristotele, *Poetica*, intr., trad. e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008. Da qui in poi tutte le citazioni di Donini sono tratte dalla *Introduzione* dello stesso. Il sottoscritto ha già trattato questo argomento in *Smisurato cantabile*, Edizioni di Pagina, Bari 2009 (Cap. III, *Così parlò Aristotele*).

⁷ Mentre Donini affermava, nel 2008, che neppure l'esegesi più raffinata è mai venuta a capo della questione relativa alla catarsi tragica.

⁸ Anche se dagli anni Ottanta del XX secolo questa interpretazione è stata ampiamente contestata perché portava con sé un senso diminutivo, una idea di copia, di riproduzione degradata, che avallava la condanna platonica.

Aristotele definisce gli artisti come «coloro che imitano persone che agiscono» (*Poet.*, II, 1448a). A proposito di questo passaggio, Donini, parte dal principio che il filosofo greco pensasse agli *scrittori* di tragedie e commedie, non agli artisti in generale o agli attori e nemmeno alla *qualità* del testo e della esecuzione, che invece noi sappiamo essere elementi decisivi nel determinare il senso dell'opera. È vero che Aristotele non si sofferma sullo spettacolo e gli attori, nei testi a noi pervenuti, ma non si può dire che ignori la loro funzione decisiva, visto che precisa come le sei parti di cui si compone la tragedia e «grazie alle quali la tragedia risulta di una certa qualità [...] sono il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto», precisando: «Infatti mezzi con cui imitano sono due [linguaggio e canto], il modo è uno [lo spettacolo]» (*Poet.*, VI, 1450a). Dunque nulla osta a pensare che l'«imitazione di azioni e di vita» (*Poet.*, IV, 1450a16) trovi una sua compiutezza nella creazione scenica, ciò anche ricordando che l'azione per Aristotele è un comportamento deliberato, razionale e finalizzato a uno scopo, una «operazione selettiva e interpretativa della vita e delle azioni umane» che «tende a ricomporre e segnalare il vero senso della vita». Ciò detto, bisogna riconoscere che il termine *mimesis* ricorre nella *Poetica* in diverse accezioni e usi, benché in generale si riferisca all'espressione artistica e alla forma drammatica, dove due o più azioni sono poste in relazione tra loro. In ogni caso, per Aristotele ciò riguarda innanzitutto il «testo» poetico, che in sé non ha bisogno di «recitazione» (Donini), come la tragedia non ha bisogno di rappresentazione (anche se si tende a sottovalutare il fatto che l'autonomia della lettura rispetto alla rappresentazione è da ricondurre alla maturità secondo Aristotele necessaria per comprendere la tragedia e che di conseguenza la destina a una ristrettissima elite).⁹ Pertanto la *mimesis*-imitazione non può in alcun modo essere intesa come un rispecchiamento pedissequo del reale in ogni suo particolare, ovvero come una sorta di «naturalismo», ma – questa è la prima sottolineatura capitale da fare – è «l'essenza e la verità strutturale». Si può ancora pensare alla *mimesis* come a uno specchio, se si vuole, ma sapendo che il suo scopo è quello di rendere visibile l'invisibile, o, più precisamente, produrre la conoscenza e la percezione del vero occultato dall'immediatamente visibile. Soltanto questa spiegazione consente di comprendere, per esempio, perché i soggetti delle tragedie si ripetessero continuamente: non si trattava di raccontare storie, che in quanto tali sarebbero dovute essere sempre nuove, ma di svelare il senso più riposto di vicende apparentemente note. L'approdo di questa strategia è indicato da Donini quando, ponendosi il problema di definire l'essenza stessa della filosofia, precisa che secondo Aristotele «ogni azione umana è finalizzata in ultima analisi alla conquista, o alla difesa, della felicità». Il fine ultimo di tutte le azioni umane, quindi anche della *mimesis*, il «motivo unificante di ogni e di qualsiasi racconto poetico», è la lotta per la conquista della felicità. Lo scopo della medicina è la salute, lo scopo del teatro è la felicità: «proprio come la medicina [...] la poetica è a sua volta una *techne*, un'arte»: «la sequenza delle azioni che dovrebbero condurre il personaggio alla felicità (abbiano poi esse successo o no è un'altra questione) deve essere governata dalla necessità condizionata dalla posizione di quel certo fine». Alla base del teatro vi è dunque un intransigente ottimismo, la possibilità di lottare per la felicità; per questo, oltre che sulla fisica, il teatro deve essere basato su una rigorosa meta-fisica: «La poesia imiterà dunque la natura specificamente

⁹ Così Donini: «Aristotele aveva impostato la trattazione della poesia ancora come un problema educativo e in sostanza politico, proprio come il suo maestro» e a differenza di Platone difendeva la poesia e la inseriva in un programma di educazione *superiore* dei cittadini adulti.

umana in quel che essa ha di naturalmente dato, l'aspirazione alla felicità e il comportamento razionalmente finalizzato a conseguirla». A questo punto il programma di Grotowski fino dagli anni Settanta, imperniato sul concetto di «verticalità» e sull'idea di un successivo «ritorno» sul piano della vita quotidiana, non sembra poi così eccentrico, né in se stesso né in rapporto al teatro, ché anzi, mentre secondo Grotowski esistono più modi per realizzare la verticalità, per Aristotele solo l'arte della *mimesis* poetica è in grado di ottenere questo risultato.

Il punto di partenza di un teatro siffatto è pur sempre un "mito", o meglio la rielaborazione poetica di un mito, che deve essere comprensibile e capace di suscitare reazioni emotive relative alla scoperta della concatenazione causale nella ricerca della felicità.

La funzione cognitiva della *mimesis*, allora, non dipende dalla "imitazione di caratteri" bensì dalle azioni compiute dai "personaggi" e pur riconoscendo una priorità al racconto inteso come *composizione dei fatti* occorre tenere presente quanto Aristotele afferma a proposito dei caratteri che sono *inclusi* dalle azioni (*Poet.*, VI, 1450a15-23). Per questo la felicità stessa non è uno stato ma un'attività. Un'azione compiuta, o intera, è al tempo stesso un principio, «un mezzo e una fine» che serve alla «intellegibilità complessiva del *mythos* stesso».

Per l'apprendimento della *mimesis* occorre partire, o ripartire, dall'infanzia. L'imitazione è una tendenza innata che si manifesta nel gioco e produce conoscenze fondamentali. Nel gioco, come nella poesia e nel teatro, «non c'è nessuna "morale" che debba o possa essere esplicitamente proclamata». Dedurre una morale dal teatro è una facoltà del destinatario, è parte della conoscenza-piacere che ciascuno saprà trarre dalla sua esperienza di spettatore. La conoscenza però, secondo Aristotele, può scaturire solo da una «conoscenza precedente» dello spettatore, basata sull'esperienza di vita, cosa per nulla assimilabile alla ripetizione di una lezione, anche perché il racconto poetico elimina «tutto ciò che nell'esistenza è accidentale» e il *théoros* (colui che vede) capisce che le cose sono andate in quel modo in accordo con le leggi universali che governano la vita e i comportamenti umani. Il piacere cognitivo trasforma le emozioni «dal negativo e doloroso al positivo», ovvero lo spettatore può provare al tempo stesso dolore per il contenuto dell'opera e piacere per la *mimesis* che gli conferisce un senso. Questo risultato non può essere ottenuto dalla sola esposizione concettuale bensì dagli affetti (essendo oltretutto i concetti inclusi negli affetti e non viceversa), e dagli effetti di quei potenti utensili mimetici che sono, secondo Aristotele, i rovesciamenti e i riconoscimenti.

Ci stiamo avvicinando così all'esito, o meglio al finale dell'evento teatrale, alla catarsi. Aristotele leggeva e suggeriva di leggere i testi come «composizione dei fatti» e sosteneva che questi, ovvero le azioni, producessero «pietà e paura».¹⁰ Della catarsi la critica parla poco, in effetti, data l'impossibilità di pervenire a una definizione univoca. La si riferisce, di regola, al doppio carattere, cognitivo ed emozionale, della poesia tragica, come se si trattasse di scegliere se la «liberazione» prodotta dalla poesia drammatica sia di tipo razionale oppure emotivo. Quanto all'interpretazione corrente della catarsi, secondo Donini essa rivela una «impronta moralistica» che privilegia la sua «funzione equilibratrice, rasserenante e pacificatrice». Questo contenuto semantico della catarsi è

¹⁰ Si citano le espressioni di Aristotele nella parafrasi e nella lettura critica di Donini, ma è bene leggere e meditare direttamente, parola per parola, alla luce dell'interpretazione qui proposta, almeno il capitolo VI della *Poetica*.

tratto dalla sfera religiosa e culturale (cristiana, in effetti).¹¹ Accertato che Aristotele nella *Politica* parla di catarsi «all'interno di un complessivo progetto di educazione dei cittadini», il termine – afferma lo storico della filosofia – «può indicare invece anche esclusivamente il compimento, la conclusione o il coronamento di un processo di azione (o di produzione)» e dunque «Non [...] ci potrebbe essere una prova più chiara dell'estraneità della catarsi alle funzioni e agli esiti della tragedia (e, ovviamente, anche dell'epica)». Di nuovo una sfumatura interpretativa ha il potere di ricondurci, rinnovati, alle origini. Catarsi *non significa niente*, niente di speciale, il termine allude soltanto all'atto di comprendere e concludere con il ragionamento, a una «trasformazione e addirittura un capovolgimento delle reazioni emotive del fruitore» che segue cronologicamente le emozioni penose, sostituendole.

È più interessante quindi concentrarsi sugli elementi di revisione cui si è fatto cenno, decisivi per una comprensione del fraintendimento sulla pronuncia filosofica che giustamente si considerava alla base della cultura occidentale e che rimandano all'operato delle avanguardie otto-novecentesche per farci comprendere come il loro programma apparentemente antiaristotelico (con Grotowski tra le poche significative eccezioni consapevoli), fosse in realtà aderente al nucleo di verità della *Poetica*.

Con queste premesse si possono intendere meglio alcune conseguenze “estreme” del dettato aristotelico: dopo avere registrato che il teatro (tragico) originario dell'Occidente è un ramo della poesia, *poesia delle azioni essenziali*, e che solo dal Rinascimento in poi il teatro stipula un'alleanza con la prosa, creando una nuova forma di *mythos*-non-mitico, il racconto delle vicende mondane dei “personaggi” in stretta alleanza con il romanzo (borghese), si può convenire che «senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe» (*Poet.*, VI, 1450a).

A questo punto si può affrontare un tema attuale. Il teatro contemporaneo di regia o d'autore, quando non sia quello che si limita alla lettura-messinscena dei “racconti” drammatici scritti, sembra rinunciare al *mythos* e percorrere altre strade, tanto che lo si è definito «post-drammatico». H.-T. Lehman introduce questa tematica a partire dal cambiamento di prospettiva proposto a suo tempo da Peter Szondi¹² e propone diversi esempi in campo drammaturgico, da Heiner Müller e Peter Handke a Sarah Kane, spingendosi poi a indicare alcune esperienze di creazione scenica ritenute esemplari di

¹¹ È vero che Aristotele impiega il termine più volte a proposito della educazione e della musica, tuttavia nei suoi scritti che ci restano non ne chiarisce mai compiutamente il significato; poi la cita a proposito della sfera medica, dove funzionerebbe in senso omeopatico e accenna (*Pol.*, 1342a10) a individui succubi di passioni come pietà e paura i quali ascoltando i «canti sacri [...] ne ottengono una sorta di cura medica e di *catarsis*». In questa seconda accezione della catarsi, pietà e paura appaiono come condizioni patologiche da rimuovere totalmente. Neppure questa definizione, oggi più popolare, è però convincente: a scartarla basta la considerazione che Aristotele in realtà, come ribadisce Donini, «concepisce quelle passioni come la condizione sana». A questo punto ci si potrebbe attestare su quella che in tempi recenti appariva come l'opzione più credibile: non liberarsi dalle passioni ma *liberare le passioni*, purificarle, separare la loro essenza naturale dalle modalità della loro manifestazione che ce ne rendono dipendenti. A oggi il fronte più avanzato della critica aristotelica opta per la catarsi *delle* passioni come funzione della tragedia, tant'è che Donini propone di tradurre il famoso passaggio aristotelico in questo modo: «la tragedia “mediante la pietà e la paura” porta al compimento (o, se si vuole, *corona*) la purificazione di siffatte passioni» (in riferimento a *Poet.*, VI, 1449b27-28). La rotta proposta da Donini, però, partendo dall'accertamento che è impossibile dire con certezza cosa Aristotele intendesse, diventa decisiva e, potremmo dire, liberatoria, perché non si limita a parteggiare per questa seconda definizione, ma, prendendo spunto da essa per una ulteriore ricognizione filologica, giunge a tutt'altre, imprevedibili conclusioni.

¹² Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, (1956), Einaudi, Torino 1972.

questa tendenza, dagli ormai classici Tadeusz Kantor e Robert Wilson a Heiner Goebbels e Robert Lepage, senza trascurare realtà italiane come quella di Giorgio Barberio Corsetti, i Magazzini e la Societas Raffaello Sanzio.¹³ Il concetto di «postdrammatico» è stato pressoché universalmente accettato forse perché in effetti si presta a indicare un continente di esperienze innegabilmente teatrali eppure vistosamente diverse, che non ricorrono a un racconto canonicamente articolato ma adottano altre strategie sia testuali che di messinscena, non-narrative, non inquadrabili nel sistema del “teatro di prosa” (anche se con forti eccezioni che rischiano di fare vacillare l’intero edificio, come i testi classici diretti Robert Wilson, regista che sarebbe «postdrammatico» a corrente alternata). Ciò non significa però che il teatro postdrammatico sia o sia stato solo una fase di ribellione e un fenomeno registico, più che teatrale in senso lato; la rinuncia al racconto, semplice o complesso, e alla prosa, lungi dal rimandare a una presunta afasia o a una istanza formalistica delle avanguardie, era la *pars destruens* di una strategia radicale e sofisticata, basata sulla consapevolezza che l’autore di teatro è colui che realizza lo spettacolo, vale a dire un soggetto che non si pone al servizio di un testo ma che cerca di “conoscere se stesso in pubblico” attraverso una composizione di forme che consentono la condivisione e la verifica dell’esperienza “naturale”; e questo processo di conoscenza, essendo per definizione orientato verso l’ignoto, si scontra con i limiti del linguaggio letterario e concettuale e si realizza attraverso i corpi, gli oggetti, le immagini e i suoni. Potremmo dire allora che, più che non-narrativo, il teatro contemporaneo procede a definizioni successive di una *neodrammatica*, vale a dire al restauro delle concezioni aristoteliche, prendendo spunto nei suoi presupposti e procedimenti compositivi dall’universo della poesia e della poesia orale. Il *mythos* è ovviamente ancora centrale, ma è un *mythos* decostruito e riarticolato dalla scena, che non necessariamente ricalca quello proposto dal testo di partenza.

L’istanza brechtiana, dunque, sembrava e si dichiarava anti-aristotelica ma in realtà era aristotelica. L’istanza grotowskiana, a un certo punto (nel parateatro, cioè nel superamento del teatro degli spettacoli), si presentava provocatoriamente come aristotelica nell’invocare il ripristino delle unità di tempo e di luogo, mentre in realtà lo è sempre stata per ciò che riguarda il senso della *mimesis*, dell’azione del carattere-personaggio e infine della catarsi. Questo ci aiuta a comprendere che la scelta di dedicarsi al parateatro è stata per Grotowski un passaggio in una sequenza non discontinua che prima, per stare alle sue parole, dicevamo svolgersi dalla rappresentazione all’azione (azione-testimonianza di tutti i convenuti), e che alla luce di quanto esposto all’inizio e rileggendo i testi grotowskiani possiamo intendere come reazione alla decadenza della cultura e del teatro, approdato di norma al “dire ciò che non si fa”, per saldare invece il “saper fare” e il “saper dire” nel *sapere ciò che fa*. Il grotowskiano restauro dell’umano e della “relazione attore-spettatore”, il suo rinnovamento attraverso il ritorno alle origini si è posto negli anni Settanta sotto il titolo della «cultura attiva», che era il contrario di ciò che a molti è sembrato, *non* una manipolazione degli spettatori ottenuta includendoli nella rappresentazione – come accadeva per lo più nelle pratiche della cosiddetta “animazione teatrale” – ma una resurrezione della parola-gesto maieutica e una condivisione dell’azione. Il progetto di Grotowski era aristotelico nel ricongiungimento, attualizzato e fisico, tra natura e ragione, con un correttivo fondamentale: mentre Ari-

¹³ H.-T. Lehman, *Postdramatic Theatre* (1999), intr. e tr. di K. Juers-Munby, Routledge, London and New York 2006.

stotele – negli appunti per le lezioni alla propria ristretta cerchia che costituiscono la *Poetica* – sembra ignorare l'attore, per Grotowski l'attore è il soggetto e l'oggetto della drammaturgia, un attore che nel quadro dell'evento teatrale compie l'Atto.¹⁴ In questo senso il maestro polacco guarda a un prima e a un dopo Aristotele: *prima* nel senso del teatro vivente, irriducibile allo statuto di oggetto letterario al più "illustrato" dallo spettacolo, ma anche alla tradizione pre- ed extra-ellenica dei cantori e della poesia orale (l'aedo Femio che dichiara la tecnica essere in funzione di «aprire il cuore» per farsi parlare dalla "musa"...); e *dopo* nel senso di oggi, del mondo in cui il teatro deve ridefinire la propria peculiarità rispetto alle altre arti e ai contemporanei strumenti di comunicazione. E proprio l'accento posto da Grotowski sul senso del canto e del corpo lo porta ad accogliere nel suo progetto razionale il «rituale» (riferito alla precisione delle azioni e al loro effetto).

Osservazione, improvvisazione e imitazione sono gli esercizi aristotelici adattabili a ogni contesto che servono a definire un modo di comprendere la realtà e di creare le forme che corrispondono a questa comprensione, sono i fondamenti aristotelici di un apprendimento del comporre, di un protocollo che caratterizza innanzitutto il percorso di Stanislavskij sino all'approdo finale delle *azioni fisiche*. Grotowski parte da lì e attraversando la seconda metà del XX secolo le sviluppa in un cantiere artistico che fonda nuovi fertili legami con la condizione contemporanea. Con lui e con gli altri grandi innovatori del secolo, militanti di differenti opzioni ideologiche e poetiche in senso stretto, si profila un paradosso, un modo di concepire il teatro che realizza un nuovo-e-antico progetto educativo, come già era nelle intenzioni di Aristotele. Da ciò si potrebbero trarre interessanti conseguenze sia per la moltitudine dei teatri di ricerca esistenti sia per un'idea di educazione e di cittadinanza basata sulla creatività.

Con la *mimesis*, insiste Donini, si pone la questione del vero senso della vita, della sua essenza e verità strutturale. Il teatro è arte (*techne*) proprio come la medicina, con la differenza che non cura le patologie ma ricerca un'autentica e concreta conoscenza; sfidando la sofferenza che evoca, è pratica del piacere e tentativo di conquista della felicità; il suo esito non è garantito (ma la correttezza dei protocolli è di grande aiuto) e dipende in misura decisiva, sul piano sociale, dalla maturità dello "spettatore": in caso di esito positivo del teatro, questi è condannato a desiderare la felicità a sua volta e sarà portato a lottare per conquistarla.

È la centralità di musica e canto (argomenti poco sviluppati dall'Aristotele che ci è noto) a produrre la significativa differenza tra testo asseverativo e piano concettuale, da una parte, e "verticalità" dall'altra, essendo la conoscenza-verticalità non altro che una trasformazione energetica, una sorta di apocastasi fisica e psicologica, di conversione delle energie demoniche in strumenti di liberazione, di riconciliazione delle forze

¹⁴ Certo, l'altra importante novità, era quella del poeta-regista accanto al poeta-attore, segnando così la transizione storica che è ancora in atto. In tal senso la carriera di Grotowski come regista e pedagogo ha conosciuto diverse tappe. Nel quadro del "teatro degli spettacoli" la *mimesis* obbediva al principio aristotelico che chiede all'azione di spogliarsi dell'incidentale e rivelare la propria essenza, e ciò avveniva trasferendo l'esperienza dal piano della persona a quello dell'individuo, del Sé. In questa fase ciò che lo spettatore leggeva come un personaggio era il montaggio di quell'esperienza realizzato dal regista nel quadro drammaturgico-allegorico; successivamente il Grotowski più pedagogo dell'Arte come veicolo lavora maieuticamente con un attore che realizza da sé il proprio montaggio. Ed è questo il punto di partenza dell'attuale Workcenter, che nel corso del tempo e riarticolato in due formazioni sta ottenendo una sequenza di sorprendenti risultati.

del bene e del male. Mentre l'esito catartico, ovvero il liberare le passioni, non significa scatenarle, come accade invece a coloro che ne diventano succubi, ma comprenderle e *consumarle* per andare oltre, oltre la catarsi e la stessa conoscenza, oltre se stessi.

Intendere la *mimesis* come *conoscenza attraverso l'azione* comporta concepire l'attore – s'è detto – non come un illustratore ma come un poeta, senza virgolette, per quanto ciò possa sembrare incongruo nell'attuale panorama culturale. Coloro che accettano questo principio sono destinati a un duro lavoro e devono fronteggiare un'opinione corrente decisamente poco favorevole (anche per la rivoluzione istituzionale che ciò presuppone, oltre che per la difficoltà di costruire una nuova cultura dello spettatore). Per sostenere questa causa e far conoscere gli attori-poeti, o attori-autori, del passato e del presente esistono diverse iniziative.¹⁵ In tutti i casi presi in considerazione lo studio deve distinguere la tensione dell'artista verso «l'essenza e la verità strutturale» dalle questioni di poetica e di stile. In particolare la vicenda teatrale novecentesca, specie nei suoi aspetti più innovativi, si mostra contraddistinta da una crescente consapevolezza del passaggio dal “corpo grottesco” (secondo la linea tracciata da Bachtin a partire da Rabelais) al “mondo-secolo grottesco” (da Mejerchol'd e alcuni suoi contemporanei a Grotowski e oltre). A questo punto bisognerebbe aprire un discorso sul fronte del realismo, o meglio dei realismi ai quali il grottesco è alternativo. Lo si farà. Una pubblicazione come questa deve innanzitutto svolgere per il teatro il «lavoro ausiliario e preparatorio» di cui parla Auerbach.

Nei prossimi fascicoli il progetto culturale di «Mimesis Journal» sarà definito più precisamente, sia in rapporto alle metodologie sia per quanto riguarda gli oggetti di indagine. Nel frattempo il lettore è invitato a considerare il testo sull'autobiografia di Carlo Sini come il primo gesto del nostro esperimento di verità.

¹⁵ Tra esse, per quanto ci riguarda, il progetto ActS (Actoris Studium), che si propone di allestire un archivio multimediale e ha prodotto due volumi (I: *Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, 2009; II: *Attori del secolo grottesco*, 2012) per le Edizioni dell'Orso.

Carlo Sini

Autobiografia: il sapere e la vita

Ogni sapere è autobiografico: parla del suo oggetto, ma dice anche molto di colui che, appunto, ne parla. Come se una persona parlasse di suo padre: molte delle cose che dice sono “verificabili”; per esempio i dati anagrafici (ma ci vuole appunto una anagrafe, cioè un apparato di sapere pubblico, ovvero di scritture comuni, per verificarlo). Altre cose che dice sono testimonianza di come lui viveva il rapporto con suo padre, dicono di una *relazione* e in ogni relazione vivente i poli sono legati da una reciprocità inscindibile: il padre *per* quel figlio (che non sarebbe tale senza quel padre) e il figlio *per* quel padre (poiché nessuno è padre se non nel rapporto con i figli e nella loro rappresentazione autobiografica). Così ogni sapere è in ultimo una sorta di racconto, di autobiografia, che in parte mette capo a “scritture” di vario genere (ovvero, che lascia tracce rianimabili in un possibile futuro) e in parte sfuma e scompare nel nulla, come la totalità o la quasi totalità dei nostri discorsi e dei nostri “vissuti”.

Ascoltavo ieri alla radio la registrazione di un concerto di Beniamino Gigli, il famoso tenore di Recanati dal timbro inconfondibile per gli appassionati del bel canto (ancor’oggi nelle trattorie della cittadina vedi spesso il suo ritratto, assieme alla riproduzione dei versi del colle dell’infinito...). Un concerto del gennaio 1941 con l’orchestra della Scala, diretta da tal maestro Berrettoni, mai sentito prima. Ecco la celeberrima aria di Francesco Cilea: «Era la solita storia del pastore; il povero ragazzo soleva raccontarla e s’addormì...»). Un giorno di gennaio del 1941: queste espressioni indicano una scrittura pubblica, un calcolo del tempo inteso come alternarsi stagionale del giorno e della notte in cui tutti i viventi di questa terra sono immersi, senza averne propriamente il sapere come invece accade a noi, inventori di calendari e almanacchi, diceva appunto Leopardi. Questo “gennaio 1941” non è mai esistito in sé, non è una cosa reale che si incontra nella vita; è una scrittura pubblica, una coordinata del sapere di popoli evoluti, un riferimento comodo per sistemare fatti della memoria e del passato.

E per me è, certo, anche un’esca della emozione: Beniamino Gigli che canta con l’orchestra della Scala, ancora intatta per poco, prima della devastazione delle bombe “alleate”, davanti a un pubblico di persone il cui paese è in guerra: applaudono festose, ma sono certo anche preoccupate, hanno parenti al fronte e così via. E chi sarà stato questo maestro Berrettoni? Era di casa alla Scala, noto allora a molti, al sovrintendente di quel tempo di cui potremmo ricercare il nome. Di Berrettoni non so cosa le carte pubbliche conservino, quanti anni aveva allora, che ne fu di lui in un paese sempre più straziato dal conflitto mondiale; nel dopoguerra non l’ho mai sentito nominare: un nome così singolare l’avrei probabilmente ricordato. E io, ecco, *io*, e i miei genitori: c’eravamo quel giorno di gennaio, certo che c’eravamo: mi vedo bambino di seconda elementare, e mia mamma che sfaccenda e il papà che viene e va dal suo ufficio e che si mette molto composto a tavola, sebbene non ci sia da rallegrarsi per la nostra cena di guerra. Una giornata come tante. E contemporaneamente avevano la loro giornata tanti altri dei quali oggi posso raccontare e “so”: il mio futuro maestro Enzo Paci, già giovane ufficiale di leva nell’armata in Grecia, donde sarebbe stato internato in un campo di la-

voro in Germania, dopo la catastrofe dei nostri; e il suo maestro, Antonio Banfi, che un giorno di molti anni dopo mi avrebbe esaminato alla Statale in Storia della filosofia e che forse già allora meditava a Vimercate la sua militanza antifascista; e i parenti di Venezia, la nonna Egle, la zia Cecilia, lo zio Enrico, su e giù per i ponti della Corte dell'Anatomia... una gran quantità di persone che si aggiravano di qua e di là, che facevano questo e quello, quei loro gesti e discorsi familiari, mentre alla Scala, alla vecchia, gloriosa Scala di allora, proprio in quell'istante si intonava l'antica storia del pastore. Un'atmosfera cupa però avvolgeva tutti, almeno in generale, mentre rari tram color verde bottiglia (allora non si pensava al giallo per combattere la nebbia, come poi) attraversavano la muta e gelida città; ma anche, chissà, una giornata lieta per alcuni; e del resto, una come tante, come le nostre, come sempre accade a tutti e per tutti. Ma che cosa accade?

Qui anzitutto accade un evento di memoria e il senso di una infinita nostalgia semplicemente per un esserci stato che non c'è più (bello o brutto, nel caso della nostalgia, stranamente non importa): quel tempo, quelle atmosfere, quelle figurette di persone note o care, che, semplicemente, *vivono*, immerse in una diaspora infinita e in un destino ineluttabile, di cui conosco qualche tratto in generale. Ognuno di loro immaginato come in una bolla luminosa o in un itinerario fantastico e nondimeno così plausibilmente "reali"; e io bambino con loro: ci stacciamo, nell'istante che passa, dalla provenienza che regge il cammino di ognuno, per immergerci, un passo dopo l'altro, un pensiero dopo l'altro, in una sorta di "via da tutti i dove" del passato e del presente, per lo sciogliersi dei legami e il loro continuo ricomporsi in figure inimmaginabili per tutti; ognuno tratto al varco della nullificante soglia dei suoi passi: là dove accade ciò che sempre accade e che nessun sapere può afferrare o recuperare, se non sul filo di una narrazione, di un racconto autobiografico, di una favola a occhi aperti o di una memoria fantastica, che nondimeno sembra così concreta: eppure ci fu quel giorno (ci diciamo), quel momento in cui Gigli intonava il racconto del pastore... e il pubblico applaudiva... e io forse già "messo a letto" che fantasticavo sotto le coperte... e mio padre e mia madre in cucina che discutono... e Giovanni Gentile nel suo studio a Roma... e il Duce, anche lui, a Villa Torlonia, chissà con quali pensieri, mentre il suo popolo tradito e immolato alla follia della guerra fascista affronta la notte; quella notte e quelle che verranno, sotto le bombe degli "Alleati", la Scala un cumulo di macerie, Berrettoni chissà dove, il pubblico disperso, falcidiato dalla morte, la voce di Beniamino Gigli un vago ricordo di un momento sereno... *e però registrata quella voce!* Eccone qui i segni, emersi dal passato e recuperati oggi dalla infinita devastazione: quel lamento del pastore che scatena la visione retroflessa della memoria e tutta la "storia" che potrei raccontare, come mio sapere autobiografico tra altri innumerevoli.

In un istante vedo allora l'infinita differenza tra il sapere e la vita, tra la memoria e l'immemorabile, quell'immemorabile che si staglia appunto all'orlo della memoria e dei suoi segni vagamente persistenti. Vedo che tutti i saperi sono fatti così: indici, mappe e segni di direzione; come chi allunghi il dito a volgere l'attenzione all'orizzonte: guardate là, *là*, non il mio dito! Un gesto, un dito mortale che si eclissa per orientare la memoria: là, vedete, ecco il ritorno della luna e il cuore della notte, il povero ragazzo che s'addormenta e, fantasticando il futuro, anche il bambino, messo a letto nella Milano oscurata per il coprifuoco. Un gesto come quello di colui che sganciò la bomba: deflagrazione della verità pubblica e delle sue formule che oggettivano il mondo comune, ciò che

può accadere e che si può fare nel mondo di tutti e per tutti, indipendentemente dalle loro singole vite, e però ben reale nelle conseguenze che provoca in tutti: un istante di luce sinistra, mai vista prima da occhio umano e la fine, in un istante, degli abitanti di Hiroshima, ancora avvolti nei loro sogni o nella traditrice certezza del mattino.

Ecco il sapere che possiamo costruire e ricostruire: il prodotto della nostra civiltà planetaria, della nostra dignità di esseri “razionali”, in possesso di segni e di un linguaggio nei quali e nel quale depositare la nostra “storia” comune, la nostra comune “epopea” complessiva, la vita “vera” nella dimensione del “per noi”, diceva Hegel. In termini concreti, l’autobiografia che ognuno, per il suo esservi stato presente, può o potrebbe raccontare, eclissando la vita nel racconto e il racconto nella vita; perché la vita, questo brulichio di insetti oscuri, disse Foucault, è sempre già trapassata dietro il passato e il presente che la rievoca e la “sa” *in absentia*, traducendola, per quanto può, nella sua “verità”.

Thomas Richards, con gesti discreti e l’ombra di un sorriso, accenna agli ospiti dove sedersi per assistere a *The Living Room*; porge un frutto, una bevanda; c’è in giro un sommesso bisbigliare che poi si acquieta, lasciando spazio a un molto fisico silenzio. E allora Thomas improvvisamente comincia. Cerca al vertice del suo capo raccolto e concentrato, e infinitamente sopra di esso, un suono, una eco, un timbro, una voce. Il canto invade il piccolo spazio, scioglie le pareti e le anime in ascolto. Da dove vengono questi canti, queste melodie, queste strane parole? Più che saperlo importa accogliere ciò che accade via via e abbandonarvisi. Così come si assiste a un rito, perché il rito evoca l’assente ri-presentandolo appunto *in absentia*: ripetizione consapevole della vita ed esercizio “liturgico” del sapere. Così fu all’inizio, così, sembra, sarà ancora e ancora. Vita che rappresenta la vita, vita che si scrive nel gesto fatto ad arte e che subito dilegua. Ritmo del sapere sul quale si impianta la verità evocatrice della parola umana, la biografia che ci accomuna là dove la vita transita, lascia un segno e si perde. Si perde per ritrovarsi come voce del tempo che racconta il destino e salva dalla violenza dei saperi superstiziosi, ignari di autobiografia: quei saperi che non servono alla vita, ma che pretendono di sostituirla e di asservirla. La pretesa di Galileo, pensava Brecht, offrendo al sapere la redenzione della scena del teatro: là dove si celebra la super-realtà e la super-verità, direbbe Artaud. La redenzione “fenomenologica” dalla superstizione “naturalistica” in cui sono caduti i saperi europei, ci insegnava Paci citando Husserl e preparandoci allo spettacolo del Piccolo Teatro di Milano, la indimenticabile esperienza “del Galileo”

Se il sapere degli umani dimentica di mettersi in scena, ignorando la sua stessa scena, quella scena originaria o primaria che da sempre lo accompagna; se il sapere dimentica la necessità di recintarsi e di celebrarsi nel cerchio magico di un gesto e di un racconto, offerti come doni autobiografici di ogni vita mortale al destino della comunità, cioè al destino comune; se questa radice, questo cordone ombelicale viene meno (se mai questo potrà accadere), tutti i nostri saperi pubblici potrebbero risolversi in un lampo di distruzione e di morte. Non ci saranno più, diceva Nietzsche, su questo piccolo pianeta, polvere dell’universo, animali intelligenti che saltellano curiosamente qua e là: avevano scoperto la conoscenza e la forza del sapere; ma un giorno dimenticarono di raccontarlo, di rappresentarlo e di cantarlo.

Cristina Grazioli

Il cammino verso una nuova scrittura:
Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod
da Gert Jonke a Tam Teatromusica

1. *Gert Jonke: il tempo della scrittura*

«Ogni traduzione è libera per natura»: ¹ è un principio largamente condiviso quello secondo cui la scrittura “seconda” avrebbe il compito di veicolare *in primis* il contenuto poetico (lo spirito e non la lettera), per cui la traduzione mai è riducibile alla mera equazione tra le parole appartenenti a una lingua e quelle di un’altra. Tuttavia ogni traduttore sa quanto pesi la responsabilità di non perdere nulla dell’espressione originaria; e ciò a volte può portare a un risultato tacciabile di scarsa audacia. È il caso del titolo di *Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod. Eine Novelle* (1996) dello scrittore austriaco Gert Jonke, ² approdato alla versione italiana, perdendo probabilmente in forza d’impatto, come *La morte di Anton Webern. Un batter d’occhi accecato* (2002).

Il linguaggio teatrale osa – e può permettersi di osare – di più, in particolare il linguaggio scenico di Tam Teatromusica, che a partire dalla traduzione del racconto di Jonke intitola l’opera a esso ispirata *Un abbaglio. Play concert* (2006), coerentemente con la poetica di questa formazione, tesa a spogliare e a concentrare più che a illustrare o a descrivere. ³

Nella composizione scenica dedicata a Webern sbalzano temi e motivi suggeriti dal lavoro di Jonke; ma quel che qui più interessa sottolineare è la riproposizione o reinvenzione degli stessi procedimenti linguistici, dove per lingua si intenda il codice espressivo, a prescindere da quale (quindi ovviamente il codice del gesto, della voce, della luce, del suono e così via).

Si tratta allora di mettere in evidenza i procedimenti formali – che sono tutt’uno con le idee da veicolare – immediatamente rinvenibili nei due “testi”; in questo caso la traduzione italiana ha funzionato come un raccordo tra Jonke e Tam Teatromusica.

Introduciamo il clima entro cui Jonke concepisce *Geblandeter Augenblick*.

«Oggi sempre un minor numero di persone si interessa all’arte. Ciò che accade oggi in Germania è sinonimo di distruzione della vita spirituale». ⁴ Così affermava Anton Webern in una conferenza del 1933. In anni di avvilimento della cultura europea d’avanguardia, e in particolare di quella tedesca a opera del nazismo, un destino tragico e paradossale attende Webern. Sopravvive al nazismo per poco, ma abbastanza per sperare in una

¹ Franco Fortini, *Il Rilke di Giaime Pintor* in Rainer Maria Rilke, *Poesie* tradotte da Giaime Pintor, Einaudi, Torino 1955, p. 6.

² Gert Jonke, *Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, in Gert Jonke, *Stoffgewitter*, Residenz Verlag, Salzburg 1996, pp. 94-159; trad. it. Gert Jonke, *La morte di Anton Webern*, a c. di Cristina Grazioli, Meridiano Zero, Padova 2002.

³ Tam Teatromusica viene fondato a Padova nel 1980 da Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Michele Sambin; per la storia e la poetica della formazione si veda il recente volume a c. di Fernando Marchiori, *Megalloop. L’arte scenica di Tam Teatromusica*, Titivillus, Pisa 2010, pubblicato in occasione dei trent’anni di attività della compagnia; oltre che il prezioso Archivio Tam (raccolta di 5 volumi contenenti ognuno 6 dvd; per la descrizione del progetto si veda www.tamteatromusica.it).

⁴ Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Avvertenza ed epilogo di Willi Reich, trad. di Giampiero Taverna, SE, Milano 2001, p. 33.

rinascita artistica e spirituale; uscito incolume dalla guerra, è invece un banale equivoco a stroncare la sua vita: tre colpi di pistola sparati da un cuoco dell'esercito americano, in una sera di settembre del 1945, quando l'alba del dopoguerra dischiude uno spiraglio alla speranza. Raymond Norwood Bell, il soldato americano, scambia per un'arma da fuoco la luce del fiammifero con cui il compositore si sta accendendo un sigaro: nella sua impaurita immaginazione sarebbe stato esposto al pericolo di essere braccato per traffici illeciti nel mercato nero.⁵

A partire da questo evento assurdo Gert Jonke tesse un racconto concepito come una partitura musicale, dove le parole si rincorrono come note e i sintagmi ritornano come i temi di una composizione. Una lingua metaforica che mantiene però sempre il legame con la materialità delle cose, il loro esserci e il loro essere conficcate in una realtà specifica. La valenza evocativa di questa partitura verbale avvinghia il lettore, e con accelerazioni e dilatazioni lo invita a seguirne il tempo. Questo fondamentale motivo, il tempo, ha anch'esso valenza strutturale; è ritmo e contemporaneamente memoria: la scrittura mette in atto un ritorno del passato nel presente e una sorta di fagocitazione di frammenti del passato dentro alla condizione di esistenza attuale; ciò avviene nel linguaggio e tramite il linguaggio. Prendiamo a titolo d'esempio questo brano:

Sie kennen diesen Herrn doch, vis-à-vis, Herr Doktor? Nein? Dann muß man Sie beide unbedingt gleich bekanntzumachen versuchen, nicht wahr: Das ist Herr Raymond Norwood Bell, unterwegs nach Haus, er hat soeben noch in Ihr Gesicht gesehen, Herr Doktor, er glaubte, Sie würden seinem finsternen Handel in die Quere kommen wollen – leider eine Mißverständnisverschwärzung beiderseitig, zu bedauern – aber er hat doch vermutlich vorhin immerhin diese drei famosen Töne Ihres Werks komponiert, die Ihnen gerade nicht mehr aus der Feder wollten – schade, daß er schon weg muß, was muß er denn so eilig von hier fort davonhetzen, durch den Korridor des Waggonshinaus – hat doch noch ein genaues Jahrzehnt, um am Ende des Korridors der Tür die Hand zu geben, in ewiger Heimkehr sich versuchend, endlich bei sich, jenseitigen Atlantiks, in seinem Heimatkontinent sich vergeblich verankunftungssuchend, nur vorübergehend, ganz kurz nur anzukommen, eher in seiner Unwirklichkeitsumgebung, seiner nicht mehr bis hierher fortsetzbaren Erinnerung, weiterhin ohne Zukunft, er in solcher Selbstvergessenheit wohl niemals einen Punkt seiner richtigen Ankunft vorzufinden, der seinen Augen nicht schon verlorengegangen wäre, ehe die ertrunkenen Blicke ihn erfassen. Schade, nur scheinbar kommt er ganz kurz nur, vorübergehend zurück in seinen kleinen Ort inmitten von South Carolina, freut sich über seine Ankunft soeben, dorthin aus einem Autobus seine unsicher wankende Gestalt auszusteigen versucht, sofort sich gegenübergestellt sieht, und beinahe zusammenstößt mit dem Anblick seiner Frau, der er, wie ertappt von ihr gestellt ihr im Weg steht, ihrer Gestalt, die in den Autobus einsteigen will, dem er entstieg, und sie erblickt und gleichzeitig erschrocken und gleichzeitig erfreut ihr zuruft: „Der krieg ist aus... ich bin zurück!“. Und sie, während ihre Gestalt in den Autobus einwärts verschwindet, ihm erwidert und zurückruft: „Bin in Eile... Schule um neun... Essen im Kühlschrank... bis zum Abend, wenn ich zurück bin, versuch bitte nicht zu trinken... bleib nüchtern... wenigstens bis dahin!“⁶

Conosce il signore che le sta di fronte, non è vero, Herr Doktor? Non lo conosce? Allora bisogna assolutamente presentarvi, non crede? È il signor Raymond Norwood Bell, ed è sulla via di casa, l'ha appena guardato in faccia, Herr Doktor, credeva che lei volesse mettere i bastoni tra le ruote ai suoi traffici illeciti – purtroppo un equivoco, un'impressione torbida, da entrambe la parti, un equivoco davvero increscioso – si presume comunque che egli abbia pur sempre composto quelle tre straordinarie note della sua opera, che a lei, Dottor Webern, non volevano proprio uscire dalla penna – peccato che debba già andare via, che cosa può farlo correre via da qui così in fretta, via, attraverso il corridoio del vagone – eppure ha ancora esattamente dieci anni per afferrare con la mano la porta

⁵ Per la ricostruzione storica degli eventi cfr. Hans Moldenhauer, *The death of Anton Webern. A drama in documents*, Vision Press, London 1962.

⁶ Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 115.

in fondo al corridoio, e mettersi alla prova in un eterno ritorno, giungendo finalmente a casa, dall'altra parte dell'Atlantico, cercando invano se stesso in quell'arrivo al suo continente patrio, un arrivo frainteso, solo temporaneo, come in una condizione di irrealtà, dentro il ricordo che non si può spingere fino a quell'istante senza futuro, in quell'oblio di sé dove certo non trova mai un approdo al suo ritorno che ai suoi occhi non sia già andato perduto, ma arriva in tempo, prima che gli sguardi ubriachi lo travolgano. Peccato, egli ritorna solo apparentemente, solo per un attimo rimane sospeso nel suo paesino del South Carolina, persino felice di essere arrivato, è lì che tenta di far scendere la sua figura malcerta e vacillante da un autobus, immediatamente si vede messo a confronto con lo sguardo di sua moglie, per poco si scontra con lei, e, quasi come se lo avesse sorpreso, si mette in mezzo alla sua strada, si pone di traverso alla figura di lei che vuole salire sull'autobus dal quale lui sta scendendo: la donna lancia uno sguardo indagatore e lui nello stesso momento, spaventato, le grida addosso: «la guerra è finita... sono tornato!» E lei, mentre la sua figura scompare oltre, dentro l'autobus, gli risponde gridandosi alle spalle: «Sono in ritardo... la scuola è alle nove... c'è da mangiare nel frigorifero... fino a sera, quando torno, cerca di non bere per favore... cerca di tenerti lucido... almeno fino a stasera!»⁷

Jonke affastella elementi che fanno precipitare dentro al periodo segmenti di dimensioni temporali diverse. Il procedimento è rinvenibile tanto a livello sintattico che a livello della composizione di singoli vocaboli. Come è noto, la creazione di parole composte è una caratteristica della lingua tedesca, che Jonke accentua (in altri testi anche maggiormente), tanto da far parlare di *mots-valises*, parole-valigie, contenitori di molti elementi diversi.

A questo tratto ne è connesso un altro; la voce dell'autore si relaziona continuamente con altri soggetti: la forma dialogica si avvicina a una forma drammaturgica, con appellativi diretti all'interlocutore, ma all'interno di un unico flusso narrativo; è interessante questo continuo spostamento di prospettiva dell'Io narrante, che produce una destabilizzazione dell'asserzione, del giudizio, e che lascia così intravedere una diversa ipotesi dell'evoluzione dei fatti (con il motivo connesso della incessante ricostruzione storica, che porta a esiti sempre diversi dai precedenti); un'ipotesi che, nelle ultime righe del testo, è accorato e amaro rimpianto.⁸

Tramite un confronto serrato tra la voce che parla in prima persona e il flusso di coscienza dei due protagonisti, Webern e il suo omicida, Jonke interroga impietoso l'assassino mettendo a nudo l'assurdità della vicenda, puntando l'indice sulla leggerezza della sua coscienza, ma in altri passi lo investe del compito di Io narrante, sviscerandone rimorsi e disperazione; ora l'autore si affida al ricordo della vedova di Webern per evocarne l'arte e la vita, ora si immedesima nel musicista riportando in vita gli incontri con i grandi maestri e compagni del suo *cammino verso la nuova musica*.

Mutando continuamente prospettiva, Jonke delinea personaggi di spalla che sostanziano la vicenda tragica di un umorismo al limite del grottesco, come nell'immagine del trasportatore annichilito di fronte alla visione dei mobili di Webern costretti al trasloco, a un incessante ed esilarante movimento tra Praga e Vienna, materializzazione della precarietà della sua esistenza. La descrizione – un vero brano “musicale” – occupa diverse pagine e costituirà uno spunto importante per la creazione di Tam Teatromusica. Il fluire della memoria accatasta immagini su immagini, procede per accumulazione, nel testo originale resa mirabilmente tramite l'uso spericolato di periodi a perdifiato e delle parole composte di cui si è detto.⁹ Un importante filo di questa tessitura magistralmente

⁷ Gert Jonke, *La morte di Anton Webern*, cit., pp. 53-54.

⁸ Ivi, p. 76; Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 159.

⁹ Il narratore delle opere di Jonke sperimenta una «estasi» che lo pone «in costante pericolo di morte, di coma etilico o di follia, a un certo punto del suo racconto allucinato si trova sempre a confrontarsi con un al

ordita, è costituito proprio dalla rievocazione della vita di Webern.

Auf Ihrer letzten Inspektion der aufgelassen abgemieteten Wiener Wohnung Ihr letztes Ausblicken hinaus einem blinden Fenster; ja, durch jenen grauen Fleck, Herr Doktor, der Ihrer ehemaligen Hausmauer hervorbricht, verfügbar daraufhin weiter Ihrer so erfolgenden mauerschauvernebelten Einsichtnahme, Herr Doktor, nachschauen dem verschwundenen Lastkraftwagen, Sie also nachblicken seinem Überlandsfahrtbegleiten und auch schon seinem Prag Stadteinwärtsübergleiten dort eine ganz bestimmte Gasse eingleitend angehalten, die aber merkwürdig der Gasse in Wien sehr ähnelt, auch das Haus mit Haustor ähnelt noch viel erstaunlicher dem Haus da in Wien dort, auch das noch aufgeklappte, Ihnen flügeldurchsichtige Fenster vis-à-vis, durch das Sie hinausschauen, dort alles beobachten, das ins blind Fenster Ihnen aufgeklappt entgegen hineinschauen, in die künftige Prager Wohnung schauen Sie, Herr Doktor, jawohl, schauen Sie genau womöglich, fenstervermauert auswärts überland schauen, schauen Sie mauereinwärts lückenlos verfugt, eingefensterter dort hineinschauen, in Ihrer Übergenuigkeit, Herr Doktor, dann womöglich sehen Sie, sehen Sie womöglich dort am blinden Fenster hockend, auswärtsschauend sich überlandblicken von hier da her, von dort da hierher und auch zurück und einfach nach Prag, jaja, und von Prag nach Wien zurück, im Fenster hineingehockt, Ihnen ihrerseits wieder hin und rückgeschaut von Wien nach Prag voraus und wieder herbei zurück, und – was? So genau wollen Sie das also gar nicht wissen, sagen Sie?! – Warum sagen Sie das nicht gleich?! – Ach so, Sie würden eher befürchten, sagen Sie?! – Das wollen Sie nicht?! – Deswegen sehen Sie vom dortigen Fenster jetzt ab, meinen Sie?! – Vielleicht, weil Sie von dort aus Prag sich eher auswärts wieder winken würden oder sollten doch durchaus eher. Dort vom Fenster sich absehend überlandzurück ans blinde Wiener Fenster, mauerhockend hinunterschauend sehen Sie in die Gasse von dem Haus in Prag voraus ab – oder doch vielleicht besser nicht – Sie haben den ganzen letzten Winter nichts komponiert – wenn Sie nicht komponieren, existieren Sie nicht – und wäre es also nicht besser, zuvor noch hier in Wien noch etwas zu komponieren, ehe Sie nach Prag, damit Sie dann in Prag auch richtig existieren – aber nach wie vor, Herr Doktor, sehen Sie Ihre Möbel, die dort ausgeladen werden, jawohl, nach und nach die ganze Gasse hier in Prag von Ihren Möbeln blickverstellend vollgeräumt, sehen Sie das? Oder eher fast gar nichts sagen Sie, ganz recht, denn allmählich die einzelnen Stücke ins Haustor, stiegenhausaufwärts zu verschwinden in Ihrer vermutlich zukünftigen Wohnung, hinterm blinden Fenster, dort in Prag, das flügeldurchsichtig wieder aufgeklappt einwärts aufgedrängt Ihren vervollständigungsverstellten Zimmerverstecken.

dort hinterm ausgeworfenen Ausbruch jenen klebengebliebenen Auges im Mörtelgrauen, verputzauspaltzend den Fleck ausgebreitet weiter im bald zu erwartenden Kalkgerieselniederschlag gassenvestürzender Mauergewitter, mörtelblitzedurchzuckt losgetreten von den Erinnerungsdächern aller dieser zum Verwechseln ähnelnden Häuser, den Wutgerümpelkatarakten Ihrer verstockwerksentfesselten Stiegenhäuser, unter dem Treppengeländergefälle ihre Steinschalgsstufengeröllspiralen – also jetzt Franz Josefs Bahnhof und vor der Abfahrt nach Prag noch auf die Post für ein eiliges Telegramm nach Prag zur Mitteilung an den Herrn Spediteur, Ihre Möbel gar nicht erst auszupacken in Prag, sondern alles ohne auszuladen wieder wienrückwärtigrück-verspeditionirt zu werden habe – sind Sie endlich selbst in Prag, das ging aber flott, Herr Doktor, und treffen Sie endlich wieder einmal den Herrn von Zemlinsky, der mit Ihnen durch die Stadt spaziert, Ihnen dort alles Sehenswürdige zeigt, aber unvermutet, das eigentlich wollten Sie vorhin verhindert haben, schon wieder Ihren Möbeln auf offener Straße persönlich begegnen, die einer kleinen Gasse einwärts gestellt den Durchgang verstellen.¹⁰

È l'ultima ispezione della casa che ha lasciato a Vienna, ora data in affitto, il suo ultimo sguardo dalla finestra appannata, sì, Herr Doktor, attraverso quella macchia grigia che sbuca fuori dal muro di quella che era la sua casa, lei è disposto a continuare quell'esercizio di visioni che scaturiscono nebulose attraverso il muro, Herr Doktor, a guardare il camion sparito, seguendo con lo sguardo la sua corsa oltre confine fino a vederlo oltrepassare il limite della città di Praga, lo vede fermarsi dopo aver imboccato un vicolo ben preciso, che curiosamente somiglia molto al vicolo di Vienna; anche

di là del linguaggio equiparabile alla forma musicale, testimonianza del fatto che il senso della vita e della vera arte stanno sempre *al di là*»; dalla presentazione che offre di Gert Jonke il catalogo Verdier, editore dei suoi testi in Francia.

¹⁰ Gert Jonke, *Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., pp. 126-128.

l'edificio, il portone somigliano in modo ancor più sorprendente alla casa di Vienna, anche la finestra ancora accostata di fronte a lei; attraverso i battenti può vedere fuori, può osservare qualsiasi cosa, sta guardando dai vetri socchiusi e appannati; guarda nella futura dimora di Praga, Herr Doktor, certo lei scruta, guarda esattamente, più esattamente, se possibile in modo assolutamente esatto, guarda all'esterno, murato dalla finestra, guarda oltre confine, intelaiato dalla finestra guarda all'interno, nella sua superesattezza, Herr Doktor, e certo se possibile, se possibile lei vede, sì, allora se possibile lei li vede, se possibile allora vede lì fermo alla finestra appannata, lanciando in alto uno sguardo di raccordo tra le due città, da qui fino a laggiù, e poi di ritorno fino a Praga, sì, sì, e da Praga indietro un'altra volta a Vienna, bloccato alla finestra lei guarda ancora verso Praga e da Praga indietro, e ancora – come dice? Non ha nessuna voglia di vedere le cose in modo così esatto, sta dicendo questo? – E perché non l'ha detto subito? – Ah, è così, ne avrebbe paura – non vuole? – è per questo che smette di guardare dalla finestra, è così? – Forse, perché da Praga, da laggiù, si ritroverebbe ancora a fare un cenno di saluto, o piuttosto sarebbe costretto a farlo. Là dalla finestra prevede il ritorno da oltre confine, guarda indietro fino alla finestra appannata di Vienna, arroccato al muro e guardando in basso, vede se stesso nel vicolo a Praga, davanti alla casa – o forse è meglio di no? – per tutto lo scorso inverno lei non ha composto nulla – quando non compone, lei non esiste – e quindi non sarebbe meglio prima comporre qualcosa qui a Vienna, prima di andare a Praga, così forse poi a Praga avrebbe diritto ad un'esistenza reale? Ma sarebbe sempre lo stesso, Herr Doktor, vede, i suoi mobili vengono scaricati uno dopo l'altro qui a Praga, l'intero vicolo è ingombro dei suoi mobili, sbarrano la vista, lo vede? Oh, non è nulla, dice lei, proprio così, poiché i vari pezzi del mobilio, immessi nel portone, scompaiono progressivamente su per il vano della scala in quella che si supponeva la sua futura abitazione lì a Praga, dietro la finestra appannata, dalle cui imposte accostate lei può guardare, i mobili irrompono nella stanza completamente oscurata, di fronte all'impeto della loro irruzione l'occhio rimane incollato al grigio della malta, si stacca l'intonaco e la macchia continua ad allungarsi nel presagio di una tempesta di muri che si abbattono sul vicolo, in una violenta discesa a precipizio della calce, squarci e lampi di malta scagliati dai tetti della memoria di tutte quelle case che si somigliano, case intercambiabili, case dalle quali scrosciano cataratte di ciarpame furioso, mentre le trombe delle scale si disfano dei piani e le scale crollano in spirali trascinando nel loro moto rovinoso ringhiere e detriti di gradini in pietra – e ora alla stazione Franz Joseph! Ma prima di partire alla volta di Praga, ancora un momento all'ufficio postale: vuole spedire a Praga un telegramma urgente che avverta il trasportatore di non disimballare i suoi mobili, anzi di non scaricare nulla, di rimandare tutto indietro a Vienna: ritrasportare tutto indietro. – alla fine lei stesso si ritrova a Praga, ha fatto presto e ne è compiaciuto, Herr Doktor, e alla fine incontra di nuovo il Signor Zemlinsky che passeggia con lei per la città, le mostra tutto quanto è degno di essere visto, ma, inaspettatamente, ecco proprio ciò che voleva evitare, di nuovo si imbatte di persona nei suoi mobili, che, messi lì in mezzo alla strada, sbarrano l'accesso ad un vicolo davanti...¹¹

La narrazione di Jonke si snoda costruendo labirinti sintattici, ma attraversando poche tappe fondamentali della biografia, amplificate per la loro forte carica emotiva. Sullo sfondo, la Vienna del primo Novecento: Mahler, la cerchia di Schönberg, Berg, Zemlinsky; e dalla capitale i visionari viaggi verso la "magica" Praga, o in direzione del Nord, o ancora oltreoceano, nella patria del cuoco-assassino.

Ogni motivo si sviluppa per stratificazione, assumendo diverse valenze. La memoria, per esempio, è anche quella di Raymond: nell'instancabile sovrapporsi dei piani temporali – lo ribadiamo, incarnati nella struttura del linguaggio – l'incontro tra il musicista e il suo carnefice avviene entro la dimensione dell'afflusso dei ricordi, puntellato da interrogativi sull'arte e sull'esistenza. Il contrasto, la polarità o l'alternanza si realizzano sia nella forma del contrappunto (sottolineatura e/o variazione di un motivo entro un percorso parallelo), che dell'opposizione, presente a livello compositivo ma anche sul piano narrativo.

«Se non compongo io non esisto»: Webern senza creare «non esiste affatto, lo continua a

¹¹ Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., pp. 127-128.

ripetere ogni volta che pensa a se stesso»;¹² il motivo viene reiterato nel corso del testo: la musica equivale alla possibilità stessa di esistere; ciò vale per Webern, ma evidentemente anche per lo scrittore Jonke, «Wortkomponist»,¹³ compositore della parola e musicista di formazione, che quindi sembra realizzare nella scrittura la sintesi di arti diverse invocata da tanti artisti delle avanguardie.

Questa equivalenza tra operare artistico ed esistenza sembra culminare nel passo in cui i tre colpi sparati diventano le note che costituiscono la chiusa della vita di Webern, comprendendone tutta la musica; vi è una sottile e ambigua ironia nel definirle le tre note sublimi, quelle che il compositore non era mai riuscito a scrivere, eseguite alla perfezione.¹⁴

All'arte di Webern, connotata da estrema rarefazione,¹⁵ Jonke sembra rispondere con una scrittura dall'andamento labirintico; ma se pensiamo agli eventi sonori staccati e accostati paratatticamente delle composizioni di Webern, i frammenti che vanno a comporre i lunghissimi periodi di Jonke potrebbero assolvere alla stessa funzione; infatti dentro l'articolazione linguistica e sintattica dello scrittore austriaco si creano veri e propri mancamenti, arresti della scrittura innescati dalle ripetizioni: così a un certo punto il rincorrersi delle parole sembra vorticare, in un moto centrifugo che fa il vuoto intorno a poche immagini essenziali. Se lo stile musicale di Webern giunge al risultato di pezzi brevissimi e vertiginosi che però hanno durata psicologica e carica emotiva molto maggiore,¹⁶ la scrittura di Jonke sembra insomma seguirne il modello ripercorrendone la strategia a rovescio, facendo precipitare le parole¹⁷ a furia di ripetizioni, creando una sorta di sincope nella lettura.

Questa scrittura contrappuntistica consente la compresenza di toni differenti, dagli slanci metafisici alla desacralizzazione del mondo dell'arte tramite il paradosso. Tutte le invenzioni legate al volo, numerosissime nella *Novelle*, si prestano al gioco di questa ambivalenza, poiché «Eigentlich sind alle Menschen Vögel»,¹⁸ per Jonke gli uomini sono uccelli che hanno perduto le ali.

Nella stessa costellazione si pone il movimento ascendente del suono verso la luce: «Natürlich möchten Sie viel lieber das Symphonieorchester des Meeres vorliegenden Lichtfanfarenakkordchoräle luftaufwärts gleitend weiter dirigieren» («lei preferirebbe di

¹² Ivi, p. 127 (p. 69 trad. it).

¹³ Rudolf Kraus, *Fundgrube für Jonke-Fans - Stoffgewitter*, in «Wiener Zeitung», 6. April 1997.

¹⁴ Cfr. Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 114 (trad. it. p. 53). Sulla tensione della musica di Webern verso il silenzio: «Webern sembra ritrarsi come a volerne superare l'eccesso di fisicità, che rischia di tradire l'immagine nella sua purezza immediata», avvicinandosi quanto più possibile alla voce interiorizzata; Luigi Rognoni, *L'espressionismo e il linguaggio musicale*, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a c. di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, Bulzoni, Roma 1986, p. 292.

¹⁵ Mila parla di «preziosa e impalpabile raffinatezza che mira a scomporre il discorso per mezzo del timbro in tanti atomi per sé stanti, dissociando la melodia attraverso tutti gli strumenti»; Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1977, p. 395.

¹⁶ Non «una forma compressa, ma [...] una forma in sé compiuta [...] come l'atomo, che rispecchia le strutture dell'universo non comprimendole, ma solo riproducendole analogicamente su di una scala diversa», così che «l'alta tensione di un gesto di tre note del violino vi equivale letteralmente ad una sinfonia» pensiero di Adorno citato in Roman Vlad, *Anton (von) Webern*, in *Dizionario della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Utet, Torino 1999, vol. VIII, p. 428.

¹⁷ Cfr. anche quanto scrive Bernard Simeone, *Devenir musique. Fantaisie autour de "La mort d'Anton Webern"*, in «Les temps modernes», mars-avril 2001.

¹⁸ È il titolo di un'altra opera di Jonke (*Veramente tutti gli uomini sono uccelli*). Il titolo di un testo teatrale auspica il superamento delle forze di gravità (*Die Aufhebung der Schwerkraft*).

gran lunga continuare a dirigere l'orchestra sinfonica del mare che accompagna questa passeggiata sulla riva, quei corali di accordi di fanfare di luce che sgorgano scivolando verso l'alto nell'etere»¹⁹; a immagini di questo tipo se ne contrappongono altre che trasudano materialità, sulle quali grava il peso della materia (per esempio, Webern che emergendo dal sottosuolo si deve scrollare di dosso la polvere e la terra). Anche questo percorso dalla materia alla luce appartiene all'esperienza di Webern, che sembra sottrarre la musica ai «campi gravitazionali per toglierle ogni senso di peso materiale e renderla atta a suggerire quel senso di spiritualizzata immaterialità che costituirà l'ideale perseguito [...] lungo tutto l'arco della sua creatività».²⁰

La parola di Jonke tende sempre a travalicare la dimensione verbale per accedere a quella sonora e visiva; proprio perciò il suo linguaggio costituisce al tempo stesso una sfida e uno stimolo per il palcoscenico. Al movimento della musica corrisponde un movimento dei corpi e delle parole:²¹ ogni distanza sembra essere percorsa in tutte le direzioni e le metafore spaziali divengono lo strumento grazie al quale prende corpo la memoria; l'alto e il basso, il lontano e il ravvicinato, il forte e il piano spesso scandiscono allo stesso tempo dei procedimenti musicali (o sonori) e le modalità in cui la vita di Webern riaffiora dal ricordo.

Jonke identifica Raymond con Wozzeck, creatura che Alban Berg, il compositore amico di Webern, trasse dal *Woyzeck* di Büchner. Rammentiamo che Büchner scrisse il testo nel 1836 lasciandolo incompiuto: una trentina di scene molto incisive apparentemente accostate senza uno svolgimento strettamente consequenziale. Immagini intense di amore, miseria, follia. L'autore romantico aveva tratto il tema da un fatto di cronaca nera, il "caso" del barbiere Johann Christian Woyzeck, che nel 1821 uccise l'amata in uno stato di folle gelosia scaturita da fame, disoccupazione, odio e umiliazioni di ogni tipo.

Le allusioni a *Wozzeck-Woyzeck*, sono molte:²² vi è il motivo dell'incomunicabilità, della distanza tra universi umani differenti; ma anche lo scarto tra pensiero e sua espressione (oltretutto presente in Webern come tentativo di eliminare la distanza tra idea e sua espressione tramite il suono).

Jonke infittisce la rete dei rimandi: in questo caso tra la vita di Raymond e quella di Webern, separate da un abisso eppure entrambe legate al dubbio fondamentale sull'identità e sulla propria collocazione nel mondo. L'identità vacillante è riflessa da un mondo in cui oggetti e luoghi perdono le loro coordinate entro gli spazi usuali, vorticano in movimenti che ne rovesciano la posizione. E anche l'umorismo grottesco che sfocia nella tragedia, presente in Berg quanto in Jonke, compare sin dai testi di Büchner.

2. *Tam Teatromusica: scrittura nel tempo*

¹⁹ Gert Jonke, *Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 118 (trad. it. p. 60).

²⁰ Roman Vlad, *Anton (von) Webern*, in *Dizionario della musica...*, cit., p. 427.

²¹ Vi è spesso anche un movimento interno alle parole create da Jonke, parole composte che la lingua italiana non consente. A confermare l'inclinazione "musicale" dell'Autore, è sufficiente uno sguardo d'insieme ai suoi testi, in buona parte sono dedicati alla musica: *Musikgeschichte*, *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*, *Sanftwut oder der Ohrenmaschinist*, *Opus 111*, *Es singen die Steine*. Fino a *Der ferne Klang* (*Il suono lontano*, recentemente riedito, titolo ripreso da un'opera di Franz Schreker).

²² *La morte di Anton Webern* cita nell'incipit il *Woyzeck* di Büchner, nella scena in cui il protagonista rade il Capitano: «Langsam, Woyzeck, langsam... » («Piano, Woyzeck, piano»). In Jonke «Langsam, Raymond, langsam» («Piano, Raymond, piano»). Un'analisi puntuale del testo rivela diverse immagini imparentate con il *Woyzeck*: a titolo d'esempio, le immagini dell'annegamento, del fuoco, il motivo del tempo che rimane da vivere, l'eternità in relazione all'istante, le riflessioni di Woyzeck/Wozzeck sulla coscienza e sulla virtù.

Che cosa *traduce* Tam Teatromusica? Ricordiamo che Allegro e Sambin traspongono scenicamente affidandosi alla versione italiana. È interessante (e confortante per la traduttrice) che diversi motivi sostanziali della poetica di Jonke riaffiorino in forma scenica.

In primo luogo riaffiora lo stesso linguaggio compositivo: quindi non tanto la traduzione (e tanto meno la traduzione letterale) del singolo motivo, bensì il procedere seguendo un simile principio nella struttura dell'insieme, e cioè quello della costruzione per frammenti.

Un secondo importante elemento di continuità è il comporre per immagini: non che quanto descritto con le parole venga riprodotto in segno pittorico o video, o scenico in genere, bensì le "visioni" che prendono forma dal racconto di Jonke diventano una coordinata per la creazione scenica; ne è un esempio la "scena" sopracitata del trasloco. La creazione si costruisce a partire dalla successione di immagini, non parallele al brano di riferimento ma contrappuntistiche, non descrittive ma evocative di quei motivi per assonanza e, appunto, per modalità di composizione.

Questi processi di creazione e composizione – o scomposizione –, in entrambi i testi (quello di Jonke e quello spettacolare di Tam), si delineano su di un orizzonte musicale.

Dal punto di vista "tematico", Tam traslascia la linea "Woyzeck" (da Büchner a Berg); riprende alcuni passi del testo italiano lasciandoli immutati; mentre altri passaggi vengono lievemente modificati e soprattutto riassunti, tradotti in un racconto che chiarisce al pubblico i dati di partenza (dal punto di vista narrativo); in pochi casi, ma significativi, la scrittura franta di Jonke viene rielaborata in un racconto che è più lineare del racconto originario (pur sempre dentro alla struttura costruita per frammenti), quasi a voler fornire dei cavalletti utili alla decifrazione di un testo che rimane complesso.

La traduzione scenica inoltre sfronda i riferimenti alla vita musicale viennese dell'epoca, concentrandoli nel rapporto/dissidio Webern/Strauss; e articolando invece quelli riguardanti la biografia di Webern. Dunque entro un'ossatura ripresa da Jonke vengono inseriti nuovi frammenti: quelli relativi al compositore, ma anche altri brani di drammaturgia originale (cioè la scrittura di Pierangela Allegro), che valgono come una riflessione sui problemi messi in gioco.

Dal punto di vista della composizione, la scrittura scenica di Tam segue in questo caso due direttrici: condensa, fa precipitare motivi forti del testo, cioè quei nuclei che in Jonke ritornano come un tema musicale, in variazioni e contrappunti, presenti nella scrittura dell'autore secondo una sorta di stratificazione semantica. Primo tra tutti l'«Abbaglio» del titolo, il «geblendeter Augenblick», che sembra ora risuonare visivamente. In queste onde di trasmissione del "suono visivo", esso attraversa dimensioni e significati diversi: quello letterale (lo sparo, insieme l'essere accecato e il morire); quello metaforico, la cecità di un atto inconsulto, ma insieme il contrasto tra tenebre e luce a cui spesso Jonke ricorre nel testo – con riferimenti ai tempi bui, all'arte nuova, ai paradossi della vita e dell'arte.

In secondo luogo la messinscena articola spazi e percorsi diversi, suggeriti dal testo di Jonke ma non contenuti in esso: in particolare opera squarci e aperture seguendo la strategia del montaggio (ma talvolta anche della scatola cinese, equivalente in qualche modo alle *mots-valises* di Jonke), che allargano lo sguardo e l'udito sulla poetica di Webern; a livello verbale lo fa tramite brani tratti da *Il cammino verso la nuova musica*, che diventano riflessioni di ordine più generale intorno ai temi suggeriti.

La biografia di Webern emerge così grazie a stralci della sua poetica, annunciata sin

dall'inizio da lampi che "abbagliano" nel buio, poi dal suo ritratto, da pagine di partiture posate su leggi.

Il quadro d'apertura²³ del *Play concert (in forma di studio)* rimanda al momento della creazione artistica: tre schermi bianchi rivelano le ombre di alcuni strumenti musicali (un violoncello, poi un sax); attorno la strumentazione tecnica che sarà necessaria allo spettacolo, cavi dell'impianto elettrico, microfoni, vuoti leggi. I pannelli bianchi montati su cavalletti come quadri ancora da dipingere²⁴ serviranno da schermi di proiezione delle immagini. La scena prende forma dal buio, da cui si originano suoni e luci; queste vengono direzionate su porzioni del quadro visivo spesso vuote, su qualcosa di invisibile, che chiede di essere rivelato, ma anche espresso o denunciato.

Abbagli di luce, lampi, concretizzano nel linguaggio scenico il motivo, la "figura" centrale del racconto di Jonke; dettagli tecnici vengono amplificati, tramite la proiezione in tempo reale, esibendo gli ingredienti del teatro materiale, i materiali "da costruzione" dell'artista di scena.

Sulla scena spoglia domina il bianco: la materializzazione del vuoto, di uno spazio infinito che corrisponde alle potenzialità della dimensione artistica, costretta a cozzare contro il destino delle cose materiali; il suolo è coperto da un tessuto bianco che inonda di luce lo spazio dell'accadere – e che tuttavia mostra "increspature", pieghe che ci ricordano la materialità della pittura concreta.

In questo spazio dell'Aperto²⁵ la luce piena è catturata dall'essenziale piano scenico bianco e dai pannelli poggiati su cavalletti; il resto è oscurità, così da mettere lo spettatore di fronte al contrasto buio/luce, al binomio presenza/assenza, polarità presente in modo forte nel testo di Jonke. Questa polarità condensa tutta la poetica dell'autore (e le direttrici letterarie/teatrali/musicali che costituiscono il suo orizzonte di riferimento); ma può valere anche per la poetica di Tam Teatromusica. Ci riferiamo alla relazione tra interiorità ed exteriorità, tra afflato poetico, intensità del sentire e sua espressione entro una forma che per mantenerne la purezza mira a spogliarsi quanto più possibile dei dettagli, dell'elemento narrativo, dell'apparenza come involucro.²⁶

Ascoltiamo la riproduzione «appena udibile» del *Quartetto d'archi op. 28*: un inizio che sembra voler esprimere la soglia tra udibile e inudibile, espresso e inesprimibile, dando voce (sottovoce) alla poetica di Webern (alludendo alla creazione artistica al suo sorgere, ma anche – forse – al fatto che la musica di Webern è a malapena udibile perché altra musica domina la scena europea).

Quel che la partitura chiama «attesa» allude forse anche al ruolo dei *performer*: non vi è distinzione tra attore e personaggio, non esistono parti da interpretare, non esiste un copione, non esiste – potremmo forse anche dire – distanza tra le persone che sono sulla scena e coloro che hanno concepito lo spettacolo; esse sono *qui e ora*, fuori dalla finzione nei termini tradizionali del termine. È evidente che il teatro di Tam Teatromusica ha inglobato la concezione di *performance*.

I corpi agiscono come presenze perfettamente integrate agli altri elementi della scena: al

²³ Un video composto da frammenti dello spettacolo, oltre a materiali relativi alla composizione, si può vedere all'indirizzo http://www.tamteatromusica.it/archivio_v16_abbaglio.htm#.

²⁴ Cfr. Cristina Grazioli, *Drammaturgie della luce: composizione e scomposizione nell'opera di Tam Teatromusica*, in Fernando Marchiori, a c. di, *Megaloop*, cit., pp. 91-116.

²⁵ Il riferimento è ovviamente all'accezione rilkeana.

²⁶ Fino a mettere in discussione l'approdo stesso a una forma: è il motivo centrale dello spettacolo *deForma*; cfr. *ivi.* e Archivio Tam, vol. III, dvd 18.

servizio delle parole, dei suoni, delle immagini, non lasciano percepire lo scarto tra drammaturgia e sua interpretazione; spostano lo scarno “arredo” scenico, suonano o danno voce al testo, modificano la posizione delle luci a stelo. Sono essi stessi i tecnici di palcoscenico, i tecnici luci che azionano dispositivi illuminotecnici e i tecnici del suono che regolano l'impianto audio (nessun'altra figura è attiva fuori scena).

Suono e immagine sono colti in un unico ritmo che compone e scompone, dove a momenti intensamente dinamici seguono passaggi distesi, dove la parola risuona nella scena depurata di dettagli inessenziali, e ogni oggetto materiale è sottoposto a un procedimento di spoliatura che ne rivela l'essenza. Così come il testo di partenza, gli oggetti vengono scomposti e ricomposti, a volte tramite il video; una ripresa in tempo reale che, proponendo particolari e dettagli di strumentazione tecnica, rivela allo spettatore da altri punti di vista l'oggetto della sua stessa visione. La videocamera riprende dettagli nascosti per «svelare ciò che non si vede», recita la partitura; inquadra il libro – l'edizione italiana de *Il cammino verso la nuova musica* – approdando alla copertina con il ritratto del musicista.²⁷ Il procedere per frammenti che si rincorrono emerge successivamente, a livello verbale, nel brano che si interroga sul ricordo di «quel volto», evocando in chi ascolta il ritratto di Webern di Max Oppenheimer inquadrato poco prima. Il testo affonda sul personaggio Webern, sulla vicenda del racconto, ancora per frammenti che si ricompongono:

cosa ricordo di quel volto?
occhi bocca naso capelli rughe orecchie occhiali
cosa so di quel volto
se non compone non esiste
i suoi primi pezzi vengono quasi tutti ignorati
fischiati derisi
un compositore,
un inventore di suoni che si facevano udibili per la prima volta
cosa so di quel volto²⁸

Pierangela Allegro legge dal libro, esibendo materialmente l'oggetto di partenza che ha ispirato lo spettacolo; la scrittura, la voce, il suono, l'immagine, sorta di ingredienti primari del racconto di Jonke, si coagulano in questi attimi di presenza.

Il volume è posato su di un leggio: vale la pena sottolineare la valenza di questo oggetto scenico. Esso è il supporto fisico, ma anche una sorta di emblema della lettura; sostiene usualmente la partitura nel corso dell'esecuzione musicale, ma qui diventa pannello per la proiezione di immagini; in un momento successivo diversi leggi costituiranno il supporto dei diversi frammenti che compongono il quadro d'insieme.

Ma questo leggio diviene anche una sorta di strumento musicale, quantomeno un produttore di suono: quando Allegro si accinge a regolarne l'altezza, la struttura le scivola via, producendo un suono, come si trattasse di uno strumento percosso: un rumore metallico, che viene captato e rimesso in circolo nella partitura, secondo il dispositivo del *loop*;²⁹ allo stesso modo frammenti della musica di Webern vengono catturati, un “micro-

²⁷ L'olio di Max Oppenheimer (1910), riprodotto in copertina dell'edizione italiana di *Il cammino verso la nuova musica*.

²⁸ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*, p. 3.

²⁹ Sul procedimento tecnico e sul valore emblematico di una concezione “circolare” come ritorno del non identico cfr. Fernando Marchiori, *Loop in fabula*, in Fernando Marchiori (a c. di), *Megalloop*, cit., pp. 9-12, e in generale il volume nel suo insieme.

frammento” viene inserito nella composizione. Il procedimento non si limita alla partitura sonora, ma viene impiegato anche a livello visivo; per esempio, nel corso dell’esecuzione al violoncello di Michele Sambin, luci blu e bianche in pulsazione investono lo strumento, la videocamera riprende l’immagine e la trasforma, indugia sul particolare, si avvicina e si allontana, crea profondità. Segmenti di proiezioni vengono rimessi in circolo: l’immagine del violoncello e l’ombra del leggio, re-immesse nella partitura visiva, diventano astratte.

Un motivo da porre in evidenza, *Leitmotiv* nel racconto di Jonke, è quello del tempo che intercorre tra l’istante presente e la morte, lo spazio/tempo da qui al nostro venir meno.

la maggior parte della gente si
fa un’idea completamente sbagliata
della durata della propria vita
nel pensare alla morte
tutti credono che nel momento
estremo di un conquistato
“esserci stati”
tutto si raccorci
andando loro incontro a una
velocità pazzesca
e invece, proprio questa visione
estrema delle cose è la più
sbagliata di tutte le voci che
corrono al riguardo
ad alcuni
per arrivare ad essere morti
bastano dieci minuti o anche solo
dieci secondi
altri ci impiegano anche dieci anni
essi iniziano a morire già molto
tempo prima della loro morte,
rimangono sospesi,
impigliati a un punto della loro vita,
imprigionati in un batter d’occhi
accecati³⁰

Queste parole vengono recitate di fronte al leggio, colpito da bagliori, mentre i suoni del violoncello della scena precedente vengono messi in *loop*. Torniamo a sottolineare la stratificazione, la sintesi di due dimensioni temporali (il momento della lettura del testo e le note create in un momento precedente).

Si deve anche notare che nella partitura viene data alle parole riprese dal racconto di Jonke una diversa disposizione sulla pagina: esse assumono così un diverso ritmo visivo, che è forse un appoggio, o riflesso del ritmo sonoro della recitante.

3. Cosa so di quel volto...

Il percorso scheggiato e denso di suggestioni diventa una riflessione sulle relazioni tra arte e vita; il motivo di una scena interiorizzata, e del dramma scaturito dalla necessità di coniugare l’essenza dell’arte alla dimensione materiale dell’esistenza, è il nucleo di questo lavoro, a nostro avviso tra i più raffinati e intensi di Tam Teatromusica.

³⁰ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*, p.1; (nella trad. it. del testo di Jonke, p. 25).

durante una sua esecuzione il violoncellista si è alzato dicendo "I cannot play this thing" e ha lasciato il podio

(urlato)

cosa so di quel volto

alla fine di una prima il sipario tagliafuoco si stacca e quasi gli porta

via la testa dal collo mentre lui si inchina rischiando di

ghigliottinarlo davanti al concerto dei fischi del pubblico

che gliela avrebbe mozzata eccome la testa dopo che il sipario aveva

fallito il colpo rompendogli solo gli occhiali

cosa so di quel volto

una sera di settembre, a guerra finita, vuole fumarsi in pace un sigaro

fuori dalla porta di casa e fatalmente, lo strumento ubriaco di una

stupefacente concatenazione di eventi suona contro quel volto tre

note sospese nel silenzio³¹

L'urlo del sax³² annuncia il buio, entro il quale Sambin al violoncello viene isolato da una macchia di luce. Poi la luce fa emergere la figura di Pierangela Allegro, in posizione avanzata entro lo spazio scenico:

in una notte nebbiosa

qualcuno spara contro un fiammifero acceso

nel buio

*e uccide quel volto*³³

I motivi della memoria, dell'immaginazione, della ricostruzione e insieme della relatività di una "verità", si intrecciano nella stratificazione dei linguaggi della scena. Attraverso l'utilizzo della tavola grafica vengono svelati «strati della vita di Webern in tempo reale»³⁴, mentre i suoni riproducono la lotta tra la musica di Webern e quella di Strauss. Una sequenza "orchestrata" con maestria, dove la *pittura digitale*³⁵ assume funzione drammaturgica nel senso più pieno. Il motivo del trasloco presente nel racconto viene tradotto nel linguaggio visivo e sonoro: un movimento incessante di frammenti di immagini incarna il principio di stratificazione, tenendo insieme le diverse dimensioni temporali e gli eventi evocati. I procedimenti scelti consentono di "narrare" simultaneamente la musica di Strauss e quella di Webern, con le note che si sovrappongono come in un duello (esprimendo quanto raccontato verbalmente da Jonke); è uno splendido esempio di drammaturgia musicale.

Contemporaneamente la sintesi scenica dipana il racconto "visivo", sovrapponendo fotografie d'epoca in bianco e nero che rinviano al clima culturale e storico sfondo degli eventi. Poi le immagini si arrestano: il suono dei tre colpi di pistola sembra "sparare" sulla tela/schermo il colore rosso.

In un passaggio di questa scena è evidente la costruzione drammaturgica affidata al mezzo sonoro/visivo: nel "duello" Webern/Strauss un attacco di Strauss coincide

³¹ Ivi, *Un abbaglio. Composizione testi*, pp. 3-4.

³² Archivio Tam, vol. III, dvd 16, *Un abbaglio. Partitura*, p. 4.

³³ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*, p. 4.

³⁴ Archivio Tam, vol. III, dvd 16, *Un abbaglio. Partitura*, p. 4.

³⁵ L'applicazione del *digital painting* in scena consiste nel collegamento del mezzo informatico, che consente di creare forme e immagini, a un proiettore che le trasferisce nello spazio, rendendo possibile la realizzazione di una metafora usata da oltre un secolo nella riflessione sulla luce teatrale, ovvero la "pittura di luce".

visivamente con la sovrapposizione a una fotografia di Webern di un altro suo ritratto, in cui tiene in bocca il sigaro; si tratta evidentemente dell'ingresso del motivo cruciale: in quel dettaglio (il sigaro) sta il destino che seguirà (gli spari, l'abbaglio...).³⁶

Il vuoto degli schermi ora tornati bianchi riporta alla materialità dell'impianto scenico, spogliato della narrazione.

Gli «strati della vita di Webern» vengono svelati «in tempo reale»; si tratta di un'indicazione di tipo tecnico che vale anche come spia per definire una poetica: non si vuole riproporre qualcosa di remoto ma "presentificare" tutte le componenti della partitura drammaturgica. La *digital painting* funziona inoltre come mezzo di creazione tramite la cancellatura; il "pennello" elettronico toglie materia e rivela un'altra immagine; oppure, come accade poco dopo, scopre un corpo reale, lo spazio tridimensionale della scena: in ogni caso, rivela per sottrazione.

Nella presentazione dello spettacolo Allegro scrive che motivo importante del lavoro è il legame esistente tra frammenti diversi e tra questi e il caso: l'inciampo, che interrompe il naturale corso delle cose «suggerisce che i dettagli destinati a definire il tutto sono materia compositiva oltreché biografica; ma soprattutto è un urlo sottovoce di denuncia del momento buio che attraversa la cultura intesa come ricerca del nuovo e come arte che ha il suo senso nel tenere vive le coscienze, alimentare la spiritualità, far pensare».³⁷ E ancora:

I raccordi sono importanti quanto i pezzi. In essi lo spazio si modifica e gli oggetti e i corpi sperimentano diverse collocazioni. La suggestione per questa continua costruzione e decostruzione della scena nasce dal brano in cui Jonke descrive il trasloco dei mobili di casa Webern da Vienna a Praga e poi ancora a Vienna.³⁸

Il *climax* della scena sopra descritta è raggiunto quando al suono del sax corrispondono un urlo, uno sparo, la deflagrazione dell'immagine... il colore della pittura di luce rossa sul bianco e nero della "Storia". Ma com'è ovvio per il lavoro di Tam Teatromusica, mai si chiude su qualcosa di definitivo; altre parole riconducono a una «zona di sospensione del giudizio e di responsabile valutazione dei fatti da parte dei singoli spettatori» («non ci sarà nessuna accusa nessun processo è stata legittima difesa... ci si può sentire minacciati dall'improvviso arroventare di un sigaro»).

La partitura scenica, spiegano gli autori, viene generata in un primo momento dall'entusiasmo provato alla lettura del testo, del quale colpiscono l'alternanza di momenti visionari, la concretezza degli oggetti e gli accostamenti surreali; «poi il tema, la vicenda, quel suo emergere attraverso la scrittura non come pretesto ma come necessità»: un precipitato e un punto d'origine di riflessioni che hanno portato a utilizzare il testo «come spunto per dare forma a una personale filosofia della scena».³⁹

Il flusso di pensieri, proiezioni (in tutti i sensi), emozioni dei "personaggi" (quelli della storia,

³⁶ Nell'economia del testo di Jonke la musica di Strauss, il suo successo, la vita musicale viennese costituiscono uno dei motivi forti dell'esistenza – e anche della lacerazione, sofferenza – di Webern.

³⁷ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Programma di sala*.

³⁸ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Presentazione*.

³⁹ «Per circa un anno dalla prima lettura il libro rimane chiuso. Decidiamo di riaprirlo dopo aver individuato la forma che lo può contenere: il *play concert*. In scena due performer (che sono anche autori), niente teatralizzazione, nessun personaggio: la vicenda sarà evocata attraverso le parole scelte all'interno del testo e rielaborate in fase di scrittura scenica; la spazializzazione dei corpi; i suoni prodotti da strumenti musicali (violoncello, sax contralto e sax tenore) e da elaborazioni elettroniche; le luci (a stelo spostabili) che come i suoni saranno pilotate dagli stessi performer». Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Presentazione*.

Webern, il suo assassino, gli artisti della sua cerchia e non; e quelli della “finzione”, le figure create da Jonke, e poi da Allegro e Sambin) trova voce, spazio e suono nella composizione, fluida e rigorosa, che va e viene dal singolare all’universale, dal destino di uno al destino dei molti, sovrapponendo con sapienza piani temporali, sonori, visivi.

La scelta dei passi tratti dal testo di Jonke pone l’accento sulla figura dell’artista, sul suo statuto, ruolo, compito, responsabilità; ma insieme rivela gli occhi degli altri sul suo volto, e quindi anche la responsabilità del mondo nei confronti delle potenzialità dell’arte. Vi è sempre quindi un passaggio dall’individuale e intimo, al contesto storico, all’universale.

Se fino a un certo momento tutti i frammenti procedono secondo uno schema per così dire paratattico, e lo spettatore viene lasciato nello spazio indefinito dell’immaginazione, dove la “storia” viene spostata e declinata sulla base delle impressioni e delle esperienze soggettive, «vi sarà nello sviluppo complessivo un progressivo avvicinarsi al [...] momento centrale, in cui tutti i segni [...] si dispongono in un disegno più organico che lega la parola alla posizione del performer nello spazio (tracciato dal *digital painting* [...]) al suono trattato del sax». Qui «la vicenda viene a galla compiutamente e lo spettatore diviene partecipe del tragico errore che *un abbaglio* rievoca». ⁴⁰

Prima, fino ad allora, le parole che accompagnano il viaggio verso lo svelamento sono solo indizi. È come se questi indizi queste tracce venissero, prima del loro ricomporsi in un’unitaria narrazione di eventi-stati d’animo, lasciati lungo il cammino: la morte e la vita, il tempo, il compositore, il sipario, la vita sospesa-impigliata, i fischi del pubblico, i suoni che si facevano udibili per la prima volta, il sigaro, fumare in pace, tre colpi nel silenzio...lo spettatore ascolta, forse trattiene dei frammenti che possono portarlo in tante direzioni diverse, personali, autobiografiche, separate dagli altri spettatori, poi nel momento centrale per tutti la vicenda avrà un unico suono e gli indizi condurranno a un’unica conclusione. ⁴¹

Poi un brano con funzione di poetica riflessione su quanto vissuto finora nello spettacolo: Pierangela Allegro riprende il motivo della distanza tra l’attimo presente e il nulla della morte, e della nostra coscienza di questo cammino.

conoscere il numero dei passi
assegnati a ciascuno fin dall’inizio
il numero dei battiti
dei respiri
conoscere il numero delle parole
dei silenzi
il numero delle carezze
conoscere il numero degli
abbracci
degli abbandoni
delle delusioni
delle certezze
dei sorrisi
conoscere il numero degli errori
degli abbagli
degli sbagli
il numero dei morsi⁴²

⁴⁰ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Presentazione*, p. 2.

⁴¹ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Programma di sala*.

⁴² Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

Le parole risuonano in una scena che viene progressivamente smontata, resa vuota.⁴³
Si dispiega la “storia”, che nel testo di Jonke viene posta in apertura, come un *exergo*.

nel settembre del 1945 Anton Webern
– compositore –
viene ucciso con un colpo di
pistola da Raymond Bell
– cuoco dell’esercito americano -
che morirà nel settembre del 1955⁴⁴

L’attrice riprende passi del racconto, ritessendo insieme i fili finora dipanati dai suoni e dalle immagini. La situazione vissuta dal musicista quella sera di settembre, l’approssimarsi dei passi, il confronto tra i due, che dal buio di quella sera si prolunga nei lunghi anni successivi tramite gli interrogativi che il tragico evento ha imposto; Webern che esce dalla casa della figlia, si vuole fumare un sigaro e non vuole appestare l’aria dove dormono i nipotini, la paura del cuoco omicida intento ai traffici illeciti, l’ombra della vittima entro l’arco della porta, curva su se stessa ad accendersi il sigaro, la brace del fiammifero che volteggia e cade a terra. Lo sparo. Ma la ripresa del racconto è puntellata da interrogativi.

Il fuoco aperto come un lampo dal silenzio
Ci si può sentire minacciati dall’improvviso
arroventare di un sigaro e allora hai sparato
Così senza capire perché
Era te che volevano colpire
Qualcuno mirava a te deve essere così
E poi tutto è precipitato in quell’abbaglio che
ha colpito il tuo sguardo rendendolo sordo.
di un po’ Raymond
dovevi proprio sparare
così come se nulla fosse?
lo sai chi è l’uomo ucciso
un compositore....
non ti interessa?
quell’uomo si chiama Anton Webern
il nome non ti dice nulla?...
a Vienna... costretto a dirigere operette
mentre avrebbe di gran lunga
preferito dirigere il moto della
marea [...]
vorresti rispondere: non ho
sparato io
e in segno di risposta chini la testa
in avanti
verso il basso
alludendo alle tue mani
come per ribadirlo, ma
assolutamente inattesa nella tua

⁴³ Segue una serie di citazioni scelte dal *Cammino verso la nuova musica* di Webern: passi evidentemente consonanti con la poetica di Tam, che i due performer leggono da foglietti stropicciati che vengono dispiegati. Se ne veda il testo in Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

⁴⁴ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

stessa mano destra
ti sorprende la visione della pistola

vorresti rispondere non ho sparato io
nel frattempo il vecchio si è
accasciato e giace ai tuoi piedi
qualcuno deve avergli sparato
alle spalle
qualcuno che in realtà mirava a te
volevano colpire te
era te che volevano colpire
o qualcosa del genere
e poi tutto è precipitato in
quell'abbaglio che ha colpito il
tuo sguardo rendendolo sordo.⁴⁵

Ma «non ci sarà nessuna accusa. Nessun processo. È stata legittima difesa» e il fatto che la pistola fumi dalla canna «si potrebbe spiegare con la nebbia di questa serata autunnale. [...] Nebbia e non fumo lo si vede chiaramente».⁴⁶

Mentre Pierangela Allegro legge nel buio la *digital painting* traccia il segno di una figura, sovrapposta al corpo di carne dell'attrice che risulta solo per frammenti, interstizi, fessure di luce: *presente* è il buio, la forma dei vuoti creati dal pennello digitale si delinea per sottrazione; e insieme rivela la forma: una forma sempre in bilico tra presenza e assenza.

Il motivo della forma informe, la posizione di chi presenta la propria creazione come qualcosa di non definitivo, aperto all'intervento e al giudizio altrui, appartiene alla scrittura di Jonke. Non è un caso che si evochi un personaggio come Woyzeck. Chi potrebbe darne un giudizio definitivo? Come parlare di colpa? Quali sono le responsabilità, di chi? Sono interrogativi che il testo di Jonke, anche sul piano storico, pone. E che il *play-concert* traduce.

In chiusura «l'ascolto comune, di scena e platea senza più distinzione, del quartetto d'archi op. 20 di A. W.». Una grafia luminosa ne riporta la durata, «1' e 39"». I performer si siedono al centro della scena, nella penombra. E il tempo, lo scrive Allegro nel programma dello spettacolo, «torna ad essere segno drammaturgico».⁴⁷

⁴⁵ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

⁴⁶ Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

⁴⁷ Il frammento di chiusura invoca una dimensione comunitaria dell'ascolto e insieme ribadisce lo statuto di "drammaturgia del presente"; rievoca anche precedenti illustri, *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett (eloquente rispetto al motivo dei "nastri" temporali differenti; ma anche Pina Bausch, quando allestisce *Il Castello di Barbablù*, che intitola significativamente *Ascoltando Il castello del Principe Barbablù*).

Antonio Attisani

Solomon Michoels e Venjamin Zuskin¹
Una fratellanza artistica
(primo studio)

Fine di una vita d'attore

Nell'Unione Sovietica staliniana la vita e la morte degli artisti, degli intellettuali e dei militanti politici erano regolate da un complesso sistema di segnali che partivano dalle stanze del potere e giungevano al destinatario in una forma al tempo stesso enigmatica e precisa. Quando si riceveva l'annuncio di essere stati ripudiati, la ferita preparatoria, l'unico modo possibile per sottrarsi alla condanna, sempre a morte naturalmente, era la fuga. Pochi lo facevano, sia per la difficoltà di lasciare il paese in brevissimo tempo, e con i propri cari che altrimenti sarebbero stati oggetto di rappresaglie, sia per l'ambiguità di quell'annuncio, che ufficialmente suonava soltanto come un rimprovero più o meno severo, sempre paterno, a un figlio della patria comunista che si era allontanato dalla retta via. Chi riusciva a espatriare, come Michail Čechov,² diventava ufficialmente un traditore, il suo nome veniva affogato nel silenzio e nel disprezzo, nessuno poteva dimostrare che l'avesse fatto per salvarsi la vita e non per cercare all'estero i privilegi degli sfruttatori imperialisti.

Il protocollo normale della punizione prevedeva l'arresto del colpevole, del quale i familiari non avevano più notizie, poi la tortura, la confessione e la sentenza di morte. Alla tortura, cui a quanto pare quasi nessuno ha resistito, seguiva di solito la ritrattazione, ribadita inutilmente nel corso dell'ultima udienza del processo, poco prima

¹ Su Solomon Michoels (nome d'arte di Solomon Michailovič Vovsi, 1890-1948), la fonte primaria d'informazione è il libro della figlia Natalia Vovsi-Michoels, pubblicato in russo nel 1983 (*Moi otets Solomon Mikhoels: vospominaniia o žisni i gibeli*) e in francese nel 1990 (*Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, Les Editions Noir sur Blanc, Montricher). Naturalmente altre notizie si trovano nelle numerose pubblicazioni sulla questione ebraica in Urss, la cultura e il teatro sovietici, nonché sui vari siti dedicati, soprattutto Yivo (<http://www.yivoencyclopedia.org>) e All About Jewish Theatre (<http://www.jewish-theatre.com>). Lo stesso vale per Venjamin L'vovič Zuskin, allievo e amico fraterno di Michoels. Su Zuskin è fondamentale il recente libro di memorie della figlia Ala Zuskin-Perelman, *Viaggi di Venjamin: pensieri sulla vita, il destino e l'arte di Venjamin Zuskin attore ebreo*, pubblicato in russo (Gesharim, Jerusalem 2002) in ebraico (Carmel, Jerusalem 2006) e in corso di traduzione in italiano. Di fondamentale importanza è il volume che raccoglie alcune testimonianze su e vari interventi di Michoels, uscito in russo e in yiddish negli anni Sessanta (ed. russa: *Stat'i. Besedy. Reči*, pref. di Yuriž Zavatskij, intr. di K. Rudniskij, Iskusstvo, Moskva 1960; ed. in yiddish: *Artiklen, Shmuesen, Redes*, Buenos Aires 1961, anastatica: Steven Spielberg Yiddish Digital Library, Amhesrt, Massachusetts, s.i.d., n. 09497) in preparazione per l'edizione italiana, testo qui utilizzato per le citazioni michoelsiane, quando non diversamente indicato (traduzione di Claudia D'Angelo, che qui si ringrazia) e il volume di Sonia Sarah Lipsyc, *Salomon Mikhoels ou le testament d'un acteur juif*, Les Éditions du Cerf, Paris 2002, in cui l'autrice propone una *pièce* sul grande attore e alcuni scritti e documenti dedicati al contesto storico e al teatro ebraico.

L'autore ringrazia Ala Zuskin-Perelman per la cortesia, la sollecitudine e la preziosa collaborazione.

² Michail Čechov lasciò l'Unione Sovietica, nel 1928, evitando un sicuro arresto, e venne condannato in patria all'infamia e al silenzio fino all'avara riabilitazione post-stalinista.

dell'esecuzione. A Mejerchol'd, Babel' e molti altri è toccata questa sorte; altri ancora, più numerosi e magari meno importanti, venivano inviati nei campi di concentramento dove per lo più morivano di stenti. Di tutto ciò né l'opinione pubblica né i familiari sapevano. Il caso di Michoels era però diverso, perché il popolare attore e direttore del Teatro Ebraico di Stato (Goset) non aveva mai manifestato un'aperta ostilità al regime, anzi, era troppo noto e amato per essere arrestato e lo stesso Cremlino gli aveva sempre concesso, o meglio imposto, grandi responsabilità, per esempio quella di girare il mondo come rappresentante degli ebrei per raccogliere fondi necessari alla guerra antinazista.

Michoels, messo alla testa del Goset dopo l'autoesilio del fondatore Aleksandr Granovskij nel 1928 aveva del lavoro teatrale una concezione autonoma e distante da quella di tanti colleghi (era amico di Tairov, ma l'unico uomo di teatro per il quale provava un'ammirazione incondizionata era il discusso Mejerchol'd), sempre però relativamente a questioni poetiche e professionali, sempre cercando di interpretare l'utopia emancipatrice della Rivoluzione d'Ottobre e sollecitando gli ebrei a fornire il proprio peculiare contributo. In effetti nei primi anni dopo l'Ottobre gli ebrei rimasti in patria avevano conosciuto una nuova libertà d'azione, dunque la maggior parte di loro erano tutt'altro che ostili al regime e diversi erano i posti di responsabilità da loro occupati in tutti i settori.³ In presenza di spettatori stranieri, Michoels invitava spesso a riflettere su «come è risolta la questione razziale nel nostro paese» e aggiungeva: «Questo è l'unico teatro ebraico del mondo sovvenzionato dallo Stato».⁴ Le vere difficoltà per il suo teatro cominciarono alla fine degli anni Venti, anche se la progressione polemica e repressiva conobbe una relativa pausa durante la seconda guerra mondiale, quando serviva l'impegno di tutte le componenti sociali.

«Per liquidare la cultura ebraica in Urss bisognava innanzitutto sbarazzarsi di colui che ne era alla testa», così la figlia Natalia definisce il movente sostanziale,⁵ ma la questione si fa più complessa se si considera la natura particolare dei "crimini" commessi da Michoels e il modo conseguente con cui il potere volle sanzionarli. A ben vedere in entrambi i casi (cultura e politica) la motivazione è la stessa e non riguarda tanto i contenuti quanto il "modo di recitare", lo stile. Può sembrare strano, ma è così: le poetiche e le opzioni estetiche in molti casi assumono un'importanza cruciale proprio perché esprimono qualcosa di molto più incisivo dei contenuti e proprio per questo presentano forti implicazioni politiche. Non solo, ciò che si "afferma" con un gesto poetico non è qualcosa di esplicitamente censurabile, non esiste norma di legge concepibile che possa proibire di esprimere entusiasmo o dolore, incredulità o ironia; dunque il potere che accusa quel colpo è costretto a reagire escogitando altre ragioni, legali o ideologiche. Si potrebbero citare molti episodi significativi in proposito. Dalle memorie della figlia Natalia ne segnaliamo tre.

³ Sulla questione ebraica in Urss esistono numerosi e qualificati studi. Per un profilo storico cfr. Riccardo Calimani, *Passione e tragedia. La storia degli ebrei russi*, Mondadori, Milano 2006. In italiano si può leggere la testimonianza di Joseph Roth («La situazione degli ebrei nella Russia sovietica», in *Viaggio in Russia*, Adelphi, Milano 1981, pp. 70-77), scritta mentre l'autore, giunto in Russia con convinzioni comuniste, stava diventando, a suo dire, "monarchico".

⁴ Léon Leneman, *La tragédie des Juifs en Urss*, Desclée De Brouwer, Paris 1959, p. 120.

⁵ N. Vovsi-Mikhoels, *op. cit.*, p. 184.

Nel 1928 – agli albori del manifestarsi del virulento antisemitismo sovietico – il Goset compì una tournée in diverse città d'Europa ottenendo un grande successo che però destò l'inquietudine delle autorità sovietiche.⁶ Su «Izvestia» del 6 ottobre uscì un inquietante articolo che parlava di «successo mitigato» dovuto al fatto che la stampa borghese e dell'emigrazione aveva affermato che «in questo teatro non si trova alcuna traccia dell'ideologia sovietica» e che esso era sostanzialmente estraneo al sistema teatrale del paese. L'articolo aggiungeva che i responsabili del Goset non si erano impegnati a fare chiarezza in questo senso e auspicava che le autorità lo richiamassero in patria, negando l'estensione della tournée negli Stati Uniti, come puntualmente avvenne. Com'è noto, Granovskij non ritornò in patria con la compagnia e la sua defezione alimentò il clima di sospetto. Attacchi sempre più virulenti erano rivolti a quasi tutti gli spettacoli realizzati e il regista veniva indicato come il principale colpevole, dal quale l'attuale direzione, ora affidata a Michoels, era invitata a prendere le distanze. Invece Michoels si impegnò senza ipocrisie a difendere l'operato del teatro e i meriti storici del suo fondatore (che definiva con diplomazia «temporaneamente rimasto a Berlino»), accusando i potenti critici di regime di «leggerezza e cinismo irresponsabili». Naturalmente i rari riscontri che ottenne furono molto freddi e confermavano l'inversione di tendenza nei confronti del Teatro Ebraico di Stato.

Michoels si ritrovò direttore del teatro senza esserne pronto e oltre tutto diventando il catalizzatore di conflitti interni, causati dalle più diverse richieste di attori, attrici e aspiranti registi facenti parte della compagnia (che in realtà non esprimerà alcun grande regista oltre i suoi due direttori). Il primo spettacolo che allestì, nel 1930, fu *Il sordo* di Dovid Bergelson, scrittore che era anche uno dei suoi migliori amici. Tratto da un racconto che l'autore aveva scritto nel 1910, *Il sordo* aveva per protagonista un lavoratore che si sente estraneo al contesto in cui vive a causa del proprio handicap e per questo non prende nemmeno parte al movimento rivoluzionario. L'esito fu dei più lusinghieri e lo spettacolo restò per lungo tempo in repertorio, pur cominciando a registrare da parte della critica ufficiale, anche nel merito delle scelte artistiche, la nuova aperta ostilità. La datazione della storia nella Russia zarista non impedì né agli avversari né ai simpatizzanti del teatro di cogliere la metafora di un disagio che perdurava anche nella «patria delle opportunità». Nel 1946 un esausto Michoels reciterà la scena finale del dramma in occasione di una serata dedicata a Bergelson e in questa circostanza – ricorda la figlia Natalia – le ultime poche parole che il personaggio pronunciava facevano pensare ai gemiti strazianti di un animale braccato che sta per morire. La commozione e gli applausi del pubblico fecero tutt'uno con la paralisi di terrore che prese Natalia, nella percezione diffusa e non esprimibile a parole che l'attore e la sua causa stavano per essere sopraffatti. Anche in questo caso, come più tardi per il consenso sovietico al riconoscimento di Israele, una verità d'attore, il modo di dire e non le cose dette, superavano ogni barriera ideologica e univano un'intera comunità in un sentimento antiautoritario.

⁶ La ricostruzione di queste vicende può basarsi quasi esclusivamente sulla stampa del tempo, essendo stati distrutti quasi tutti i documenti primari. Dopo la morte di Michoels l'archivio del teatro fu trasferito d'autorità e all'improvviso al Museo A. A. Bakhrušin. In seguito la figlia riuscì a prelevare solo qualche fotografia prima e dopo che un incendio parziale distruggesse alcuni fondi del museo, guarda caso quelli di tre «nemici»: Michoels, Mejerchol'd e Tairov.

Lazar Kaganovič era rimasto il solo ebreo membro del massimo organismo politico dell'Urss, il Politburo, e la sua posizione era molto delicata. Aveva incontrato Michoels per la prima volta nel 1936, in occasione delle rappresentazioni de *Il bandito Boitro* di Moshe Kulbak e si era molto arrabbiato. Il bandito protagonista, interpretato da Venjamin Zuskin, era un disertore che rapinava i ricchi ebrei per distribuire il bottino ai poveri. Kaganovič fece una sfuriata alla compagnia tra le quinte, trovava inaccettabile e pericolosa tale raffigurazione di un ebreo, seppure nel quadro della vecchia Russia zarista. Da allora i suoi rapporti con il teatro furono sempre tesi, benché costanti, e alla morte di Michoels mandò la figlia a consigliare caldamente, ma di nascosto, i suoi familiari di non fare domande sulla fine del padre e accontentarsi delle versioni ufficiali. Quella prima volta Michoels e sua figlia, dopo quegli interventi, erano addolorati e spaventati per l'assurda sintesi di potere e paura che la sua figura esprimeva.

La questione "estetica" vale anche per quanto riguarda le prese di posizione politiche. Si pensi all'ultimo discorso pubblico di Michoels, la classica goccia che fa traboccare il vaso. Alla fine del 1947 si celebrava l'anniversario di Mendele Moykher-Sforim,⁷ autore della novella *I viaggi di Beniamino III* da cui era stato tratto, nel 1927, uno dei maggiori successi del Goset. I protagonisti, interpretati da Michoels e Zuskin, erano due amici in fuga dalla loro *shtetl* (cittadina) alla ricerca di Eretz Israel, la Terra Promessa, e dopo alcune tragicomiche disavventure scoprivano di essere tornati al loro villaggio. Prima di recitare la scena topica dello spettacolo, a Michoels fu chiesto di tenere un discorso. L'attore improvvisò (quasi mai preparava i propri interventi, se non con pochi appunti) e a un certo punto disse che lo scopo del viaggio intrapreso da Beniamino e Senderl era stato finalmente realizzato dalla storia, poiché l'Unione Sovietica aveva annunciato alle Nazioni Unite di essere favorevole alla costituzione del nuovo stato d'Israele. A questo punto il pubblico esplose in una ovazione di dieci minuti e proprio questo entusiasmo irritò il potere, perché per la nuova superpotenza sovietica si trattava anzitutto di insediare uno Stato tendenzialmente socialista in una regione ideologicamente ostile e poi di una possibile valvola di sfogo della questione ebraica, mentre i presenti, agli occhi della dirigenza stalinista, sembravano festeggiare l'avverarsi del mito sionista, la creazione di uno stato nella Terra Promessa. Il giorno dopo Michoels andò alla radio per ascoltare la registrazione della serata e scoprì che era stata cancellata. Tornato a casa, disse a Natalia che si trattava di un segno nefasto, ma non si poteva reagire in alcun modo. Dopo una settimana arrivò l'ordine di partire per il viaggio fatale.

La decisione in alto loco era già presa. Occorreva distruggere il carisma e la rappresentatività di Michoels e mettere in guardia, attraverso la sua liquidazione senza un processo, tutti gli altri sospetti o potenziali sionisti (si pensi a S. M. Ejzenštejn). Finita e vinta la seconda guerra mondiale le cose erano cambiate e l'accusa più grave rivolta soprattutto agli intellettuali e agli ebrei era quella di "cosmopolitismo", vale a dire di avere legami con altri paesi e opzioni culturali e politiche. La soluzione finale della questione ebraica in Urss e negli altri paesi socialisti avvenne attraverso persecuzioni e punizioni esemplari per delitti tanto efferati quanto inesistenti, come il "complotto dei camici bianchi", ossia dei medici, in cui sarà implicato anche il cugino di

⁷ Mendele Moykher-Sforim (Mendele il venditore ambulante di libri) era il nome di penna scelto da Sholem Yankev Abramovič (1835-1917), il primo grande esponente della letteratura yiddish. Cfr. Dan Miron, *Abramovitsh, Sholem Yankev*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 19 agosto 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Abramovitsh_Sholem_Yankev.

Michoels, accusati di voler assassinare la dirigenza sovietica (dopo la tortura alcuni di loro ammetteranno persino di avere preso a morsi le loro vittime). I regimi autoritari sostituiscono sempre uno spettacolo alla verità. Michoels combatteva con il teatro, il regime lo ha eliminato con uno spettacolo.

Un breve recente documentario realizzato con materiali d'archivio permette di comprendere molto bene l'atmosfera di cordoglio e terrore creata dall'assassinio dell'attore ebreo Solomon Michoels, la qualità del silenzio che traspira dalle immagini parla più di mille discorsi, e la contraddizione tra l'efferato omicidio e la celebrazione funebre, con la sua scenografia e i discorsi ufficiali, i volti disperati e spenti dei presenti, costituisce l'inappellabile testimonianza di cosa sia una dittatura.⁸

Ripercorriamo la sequenza dei fatti. Nel riproporla è opportuno però precisare due cose, anzitutto che il libro della figlia di Michoels è del 1983 e alcune testimonianze rivelatrici sono state rese note soltanto dopo quella data, poi che persino il complesso delle informazioni attualmente disponibili non consente un resoconto dettagliato dell'omicidio.

È ormai accertato che la decisione era stata presa da Stalin in persona, all'insaputa persino di Lavrentij Berija, capo dei servizi segreti,⁹ forse sospettato di debolezza psicologica verso i sionisti. Berija, definito affettuosamente e ironicamente dal suo capo «il nostro Himmler», si offenderà per questa esclusione e più avanti si vendicherà a modo suo.¹⁰

Il dittatore sovietico incaricò della eliminazione di Michoels il ministro della sicurezza Victor Abamukov, il quale mise a punto il piano e lo affidò a due fidati funzionari, Sergej I. Ogoltsov e Laurentij F. Sanava, un funzionario dei servizi residente a Minsk, il quale però agì all'insaputa del proprio capo Berija. A Michoels venne impartito l'«ordine di missione» di recarsi a Minsk al fine di visionare alcuni spettacoli per l'eventuale candidatura al Premio Stalin.¹¹ L'attore, che da tempo viveva nel presagio di una possi-

⁸ Cfr. *Balancing Acts: A Jewish Theater in the Soviet Union*, documentario scritto e diretto da Sam Ball, Usa 2008, 15'.

⁹ Allora NKVD (Narodnyj komissariat vnutrennich de), poi, dal 1954, noti in tutto il mondo come KGB (Komitet gosudarstvennoj bezopasnosti).

¹⁰ Cfr. Amy Knight, *Beria: Stalin's First Lieutenant*, 1993, ed. it. *Beria. Ascesa e caduta del capo della polizia di Stalin*, Mondadori, Milano 1997, il libro propone una visione molto contrastata e contraddittoria di Berija, non negando alcuno dei suoi crimini, anzi, però accreditandogli il tentativo di una politica leggermente più "liberale" di quella del dittatore, cosa che lo avrebbe messo in sospetto e rotta di collisione con molti dirigenti, persino con il "destalinizzatore" Nikita Krusciov, che lo fece arrestare nel corso di una riunione e sparire per sempre.

¹¹ Dagli anni Trenta ormai, circola la leggenda di una frequentazione Stalin-Michoels, secondo la quale l'attore avrebbe recitato in privato per il dittatore e gli sarebbe stato amico e insegnante. Tale leggenda non è basata su alcun elemento concreto ed è smentita categoricamente dalla figlia; forse è nata o è stata alimentata da un racconto dello scrittore Mendel Man. Tra i libri che la riprendono vi è quello citato di Léon Leneman, il quale riferisce diversi altri episodi significativi ma non sempre accertati nel dettaglio. Per esempio nel dicembre del 1947 il generale Kaganovič avrebbe occupato il palco d'onore con altre autorità e disseminato il teatro di guardie del corpo. In quell'occasione Michoels, nei panni di Lear gli si sarebbe rivolto dicendo: «Trema dunque, per tutti i crimini che hai commesso e che tieni segreti!» suscitando un brivido nel pubblico. Leneman si dilunga anche sull'amicizia tra Michoels e Kačalov, il principale attore del Teatro d'Arte di Mosca - la cui frequentazione di Stalin è invece accertata - raccontando che questi avrebbe avvertito il collega che Stalin in realtà detestava lui e tutti gli ebrei e che l'appellativo di «saggio Salomon» con cui lo nominava era in realtà derisorio perché tratto da un racconto di Anton Čechov, *La steppa*, dove un pope cita un ebreo da caricatura che diverte la gente al mercato parlando male degli altri ebrei.

bile eliminazione (forse pensava più all'arresto e alla deportazione), prima di partire si recò a salutare alcuni amici e tutto il personale del suo teatro, inoltre delegò al suo vice Itzik Fefer l'incarico di sovrintendere alle attività del Comitato Ebraico Antifascista.¹² Da Minsk, nel corso della sua ultima telefonata a casa, l'attore riferì alla figlia uno strano episodio: aveva visto Fefer in albergo e questi aveva finto di non riconoscerlo. La sera del 12 gennaio, verso le dieci una telefonata autorevole convocava Michoels e il suo accompagnatore, il critico teatrale (non ebreo) Vladimir I. Golubov-Potapov, segretario della rivista «Teatr» e collaboratore della polizia politica, a una riunione fuori città, per cui sarebbe passata un'auto a prelevarli.¹³ A questo punto i due sparirono e i loro cadaveri furono trovati il mattino dopo in un vicolo della città, con il volto affondato nella neve. Il critico non fu risparmiato perché era un testimone scomodo. Resta ancora un mistero il modo in cui sono stati assassinati.¹⁴

Qualcuno ha testimoniato che sono stati asfissati e poi i loro corpi travolti da un veicolo, altri sostengono che i due furono percossi a morte, altri che prima li abbiano avvelenati («Michoels fu invitato nella dacia di Sanava, gli fecero un'iniezione mortale e fu gettato sotto le ruote di un camion» riferì P. A. Sudoplatov).¹⁵ Di sicuro non li torturano, era inutile estorcere loro una presunta confessione.

Si diceva di Berija, il quale aspettò la morte di Stalin (marzo 1953) e in un rapporto inviato a Malenkov¹⁶ dichiarò di avere fatto arrestare Ogoltsov e Sanava, riportando alcuni estratti delle loro confessioni, secondo le quali Viktor Abakumov, agente dei servizi a sua volta poi arrestato, sosteneva di avere ricevuto da Stalin l'ordine di una «veloce liquidazione di Michoels» e di avere ricevuto l'approvazione per la soluzione dell'incidente d'auto. Ogoltsov, incaricato di sovrintendere all'esecuzione, aggiunse che l'incidente d'auto poteva essere pericoloso per gli agenti o persino non riuscire come si deve; propose dunque una "variazione", ovvero di investirlo con un camion in una strada poco frequentata, ma anche questa ipotesi non convinse la squadra. Allora si deliberò di invitarlo nella casa di campagna di Sanava, di ucciderlo lì, quindi abbandonare il corpo in una strada poco frequentata e vicina all'hotel dopo essergli passati sopra con un camion. «E così è stato fatto» verbalizza Ogoltsov. Berija aggiungeva a conferma la confessione di Sanava, il quale affermava però che la squadra era arrivata a Minsk alcuni giorni prima di Michoels, che dopo le 22 della fatidica notte i due arrivarono nel cortile della sua casa, furono subito tirati fuori dall'auto e investiti dal camion, quindi verso mezzanotte i loro corpi furono scaricati dove sono stati trovati il mattino dopo da alcuni lavoratori.¹⁷

¹² Cfr. Shimon Redlich, *War, Holocaust and Stalinism*, Routledge, London & New York 1995, e A. Knight, *op. cit.*, p. 147 segg.

¹³ Natalia ha incontrato in Israele la figlia del generale Trofimenko e questa le ha riferito che il padre aveva invitato Michoels a cena e inviato in albergo a prelevarlo il proprio autista, al quale dissero che qualcuno aveva già provveduto (cfr. N. Vovsi-Mikhoels, *op. cit.*, p. 246-247).

¹⁴ Sull'argomento si sta accumulando una discreta letteratura, per lo più di carattere romanzesco, di cui qui non mette conto riferire in quanto basata sulla medesima documentazione di cui tutti disponiamo.

¹⁵ Cfr. P. A. Sudoplatov, *Razvedka i Kreml'. Zapiski neželatel'nogo svidetelja* (Spionaggio e Cremlino. Appunti di un testimone involontario), TOO «Geja», Moskva 1996, pp. 340-341.

¹⁶ S. Redlich nell'*op. cit.* pubblica il rapporto di Berija sull'assassinio di Michoels.

¹⁷ Veidlinger, autore della più completa monografia sul Goset, che sarebbe in parte da aggiornare alla luce delle più recenti acquisizioni, ricorda che a Sanava fu conferito in data 27 gennaio 1949 il Premio Stalin per «avere eseguito in modo esemplare un ordine speciale del governo» (Jeffrey Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2000, p. 262).

Come si vede le due versioni non combaciano perfettamente. E c'è un'altra stranezza: quando la moglie e la figlia di Michoels ricevettero la valigia con i suoi effetti personali,¹⁸ scoprirono che l'orologio dell'attore era fermo sulle otto e quaranta (del mattino dopo, è logico presumere). Il significato di questo fatto è di difficile decifrazione, ma il primo ovvio pensiero è che l'orologio segni il momento in cui il corpo è stato investito (può essere che lo schiacciamento dell'orologio ne abbia spostato le lancette?). Insomma, le cose potrebbero essere andate diversamente. Il cadavere mostrava un braccio rotto, una forte contusione sulla tempia destra e un livido sotto l'occhio. Il fatto che i due siano stati trovati in un vicolo dove un'auto nemmeno sarebbe riuscita a entrare non è dovuto all'imperizia degli assassini, ma alla loro noncuranza per particolari che nessuna indagine avrebbe preso in considerazione (infatti non c'è stata nemmeno un'autopsia per accertare l'ora e le cause del decesso).

Molte sono le domande che affiorano: c'è stato un dialogo tra Michoels e i suoi assassini? Questi sapevano che il critico era un collaboratore dei servizi segreti? Michoels lo ha scoperto in quella circostanza? Quasi certamente sono trascorse alcune ore di prigionia prima della morte ma della tragedia vissuta dai protagonisti nessuno conosce il copione.

La notizia arrivò a Mosca nel primo pomeriggio dello stesso 13 gennaio 1948, i feretri il mattino del 15, ma la salma fu esposta nel tardo pomeriggio, dopo un'accurata preparazione. Tre furono le persone che videro il cadavere di Michoels: Zuskin, Miron Vovsi e il prof. Boris Zbarki, incaricato di eliminare i segni della morte violenta, soprattutto dal volto. Tutti e tre saranno arrestati nel giro di alcuni mesi e fatti scomparire.¹⁹

Una coda chilometrica di persone si formò nel silenzio per rendere omaggio alla salma, fino alla mezzanotte del 15 e poi dall'alba del giorno seguente. Sul tetto di una piccola casa di fronte al teatro e poi durante la cerimonia di cremazione, un violinista, incurante del freddo glaciale, suonò ininterrottamente il *Kol Nidre*.²⁰

¹⁸ Alla famiglia fu recapitata una «Lista degli oggetti trovati sulla vittima Michoels» e la valigia che li conteneva: c'erano la pelliccia e la sciarpa con macchie di sangue, il suo bastone, rotto, e l'ordine di missione a Minsk, mentre era sparito il passaporto (portato via dagli assassini come prova). Natalia e Assia, figlia e moglie dell'attore, rimasero per ore a fissare il feretro aperta che conteneva un Michoels con i pugni chiusi, il braccio rotto (visibile anche nelle fotografie scattate durante la cerimonia funebre in teatro) e le «labbra serrate in una maschera amara» (N. Vovsi-Mikhoels, *Mon père*, cit., p. 227). A casa, sul proprio tavolo, Michoels aveva lasciato una copia del *Principe* di Machiavelli, lettura che gli serviva nella preparazione di uno spettacolo cui lavorava da anni, tratto dal racconto *Il principe Reubeni* di Max Brod, nella versione drammaturgica di David Bergelson.

¹⁹ Zuskin fu prelevato dall'ospedale dove era ricoverato alla fine del 1948. Scomparso per tutti, fu rinchiuso per quasi quattro anni prima della fucilazione avvenuta il 12 agosto 1952, insieme a Fefer, il quale invece è un tragico esempio di eccesso di zelo stalinista. Zbarki era diventato celebre per avere imbalsamato il cadavere di Lenin, impresa che gli aveva procurato le più alte onorificenze del regime. Pare che abbia resistito agli interrogatori in quanto torturato con meno brutalità degli altri, per il rispetto che incuteva. Non fu fucilato come loro e venne liberato alla morte di Stalin, ma rifiutò l'invito a imbalsamare il dittatore non volendolo toccare nemmeno da morto e morì un anno più tardi. Il Prof. Miron Semionovič Vovsi, cugino di Michoels, direttore sanitario dell'Armata Rossa e medico personale di Stalin, fu arrestato come capo della «Congiura dei camici bianchi» accusati di voler assassinare la dirigenza sovietica e liberato dopo la morte di Stalin, ma non riprese il suo posto al Cremlino e, gravemente ammalato a causa delle torture subite, morì nel 1956.

²⁰ Il *Kol Nidre* è un antico testo in aramaico, non in ebraico, cantato nelle sinagoghe prima della celebrazione serale dello Yom Kippur, fungendo da introduzione drammatica.

Poiché si trattava ufficialmente di un incidente, si allestì lo spettacolo di un cordoglio unanime, il cui scopo principale era fare capire a chi di dovere qual fosse il destino riservato dal potere sovietico a coloro che considerava propri nemici. Nel corso della lunga cerimonia funebre del giorno 16, nel teatro, soltanto Fefer, tra gli oratori, ebbe il coraggio di sostenere la tesi del «triste incidente», evitata persino dal diplomatico, per non dire ambiguo e opportunisto, Ilya Erenburg, uno dei pochi intellettuali ebrei che riusciranno a morire nel proprio letto.²¹ Zuskin era sconvolto e restò tutto il tempo accanto al feretro. Quando toccò a lui fare un breve discorso, disse: «Cercate di capirmi. Mi è molto difficile parlare». L'attore cercava di fingere di credere all'incidente, ma palesemente non ci riusciva.²² Alla fine della cerimonia civile il feretro, accompagnato da un corteo, fu condotto, nel silenzio, e con il solo violino, al crematorio.

Alla morte di Michoels il suo "doppio" Venjamin Zuskin fu costretto ad assumere la direzione di un teatro che si trovava in una situazione disperata, non ricevendo più fondi pubblici e al quale nessuno più si abbonava per non essere schedato come sospetto sionista.²³ La sua fine fu crudelmente classica: ricoverato in ospedale per un grave esaurimento, verrà prelevato da agenti dei servizi nel dicembre 1948, contro il parere dei dottori; da quel momento sparì per tutti e il teatro venne definitivamente chiuso. Le accuse erano le stesse rivolte a Michoels e agli altri. Le sue fotografie dopo l'arresto e i primi duri interrogatori sono eloquenti. La sua fine annunciata fu lunghissima, straziante, soffocata nel silenzio e nel terrore, avvelenata da una speranza irrazionale di giustizia o di clemenza che fino all'ultimo a intermittenza affiorava e lo rendeva incoerente. Le torture lo portarono a sottoscrivere confessioni senza capo né coda, anche contro Michoels, che poi tentò invano di ritirare.²⁴ Le udienze del processo con i soli giudici, senza procuratore e senza avvocato, durante il quale si dichiarò "parzialmente colpevole" con queste parole: «Sono un attore. Sono colpevole di essermi concentrato esclusivamente sul mio lavoro di attore», si protrassero nel suo caso fino

²¹ Sulle spie e i collaboratori segreti della dittatura bisognerebbe fare un discorso a parte. Oltre al male che hanno fatto, si dovrebbe ricordare che questi esseri spaventati e incapaci di dignità, nel tentativo di guadagnarsi la sopravvivenza, non di rado mettevano nei guai gli innocenti, letteralmente inventandosi i loro crimini. Spia o non spia, lo sciagurato Fefer, da sempre fervente comunista ortodosso, fu il primo di quel gruppo di ebrei a essere arrestato dopo la morte di Michoels. A lungo torturato, gli toccò essere protagonista di una triste performance: un anno prima di essere fucilato (nell'agosto 1952, insieme a Zuskin e molti altri), fu vestito come si deve e condotto da due "interpreti" a incontrare un amico americano, il musicista nero Paul Robeson, in un albergo, tenendo sempre le mani in tasca per non fare vedere che gli avevano strappato le unghie. In proposito cfr. N. Vovsi-Mikhoels, *Mon père...*, cit., p. 240-241. È bene ricordare che il figlio di Robeson nega questo specifico episodio (cfr. Paul Robeson Jr, *How my father last met Itzik Fefer*, «Jewish Currents», nov. 1981) perché a sua memoria il padre nel 1951 era stato privato del passaporto e aveva invece incontrato Fefer nel giugno del 1949. In quella occasione, i due avrebbero dialogato a gesti e con bigliettini, mentre a voce dicevano cose ovvie, perché Fefer sapeva di essere spiato. Una ipotesi è che l'episodio dell'incontro in albergo potrebbe essersi verificato con un'altra persona.

²² Forse anche perché aveva ricevuto pochi giorni prima una lettera di Michoels che conteneva il triste presagio, della quale non parlò a nessuno.

²³ Il Comitato Antifascista Ebraico venne sciolto con un decreto, firmato da Stalin, del 20 novembre 1948 in quanto «centro di propaganda antisovietica» e termina con le parole «Per ora non arrestare nessuno».

²⁴ Dalle dichiarazioni di Zuskin nel corso dell'ultima udienza: «La vita in prigione intorpidisce e ho detto agli inquirenti di scrivere ciò che volevano, che avrei firmato qualunque verbale, ma che volevo arrivare vivo al processo per raccontare tutta la verità». Gli atti del processo sono ampiamente citati dalla figlia Ala nel libro (Ala Zuskin-Perelman, *Viaggi di Venjamin*, cit.) in corso di traduzione da parte di Claudia D'Angelo, che qui si ringrazia per le anticipazioni.

all'agosto 1952, quando venne fucilato. La famiglia seppe della sua fine soltanto nel 1955.

Riconoscersi attori

Nelle società moderne il teatro non è più un'attività intrapresa fin da bambini, come dovrebbe essere e come avviene ancora per altre arti, eppure quasi tutte le biografie degli attori di vaglio dicono che il richiamo ineludibile si manifesta in tenera età. Certo, ci sono occasioni e richiami che sembrano svegliare o rivelare le vocazioni, ma ogni vocazione specifica appartiene a pochi individui che via via vengono ulteriormente selezionati dalle difficoltà o avversioni che incontrano. Perciò sono importanti le memorie degli attori e le testimonianze dirette che li riguardano. Quando un'attrice o un attore scrivono le proprie memorie scrivono sempre un romanzo di formazione, un *Bildungsroman* secondo la classificazione dei generi letterari. Le testimonianze intime che li riguardano rispecchiano un paradigma costante. Ma – occorre chiedersi – cos'è un passaggio all'età adulta che consiste nell'approdo all'arte scenica? Gli attori che qui si stanno osservando, affermatosi nella prima parte del tormentato XX secolo, ci hanno consegnato una memorialistica molto frammentaria, ma anche ricca d'informazioni, da considerare non solo e non tanto come genere letterario quanto come spunto per cercare di comprendere in cosa consista una vocazione nella storia di un individuo e del suo corpo, e come la si mette all'opera.

Senza indulgere al carattere enciclopedico, che porterebbe a un'opera sterminata e in gran parte ripetitiva della letteratura già esistente, per quanto dispersa in mille rivoli, si mettono qui alla prova due ipotesi. La prima riguarda il riconoscimento e l'esatta definizione del movente teatrale, nella convinzione che, come suggerisce Karl Kraus, «l'origine è la meta», ovvero vi è, in ogni vita non totalmente alienata, una coincidenza intima, segreta, tra punto di partenza e punto d'arrivo, per cui il vero lavoro dell'individuo consiste nel compiere una rivoluzione la cui realizzazione e successo consistono nel diventare se stessi, ossia ciò che si è (condannati a essere). La seconda riguarda il come, intendendo non il complesso delle tecniche per imparare e quindi "essere", ma un fare creativo nel quale la tecnica è implicita, iscritta.

Perciò occorre innanzitutto guardare all'infanzia. Solomon Michoels, ovvero Shlemka (questo il diminutivo affettuoso del suo nome) Vovsi crebbe in una famiglia che praticava con fervore il chassidismo lituano Habad, basato sull'emozionalismo, il calore, la gioia e il piacere della conoscenza.²⁵ La sua vocazione teatrale si manifestò appieno

²⁵ La tradizione chassidica dalla quale provenivano sia Michoels che Zuskin meriterebbe un approfondimento *ad hoc*. Per ora basti sottolineare come in ambito chassidico processo gnosico e processo patico fossero strettamente intrecciati, come liturgia e vita quotidiana, e ciò desse forma a comportamenti ad alta caratura performativa in base ai quali l'opposizione per così dire ideologica del chassidismo nei confronti del teatro evaporasse di fronte a quella predisposizione che determinò la trasfusione di quella originale istanza mistica nel teatro ebraico e yiddish, tanto da parte degli attori quanto per il loro pubblico. Diversi sono gli autori che hanno preso in considerazione questi temi, e tra essi soprattutto Martin Buber e Gershom Scholem, il quale afferma: «Questo entusiasmo si rifletté nel modo più evidente nella preghiera chassidica, che è quasi in completa antitesi con quella specie di preghiera mistica che circa nello stesso periodo veniva sviluppata a Gerusalemme dai cabbalisti sefarditi del gruppo di Beth-El. Questa era specialmente "raccolgimento", mentre l'altra era tutto "movimento". Forse si potrebbe parlare di un contrasto tra "meditazione" ed "estasi", intendendo questa nel significato letterale del termine, come un "uscire fuori di sé", un "separarsi da se stesso", se però alla fin fine non risultasse che questi due opposti

quando aveva nove anni e per la festa del Purim scrisse, mise in scena e recitò per la propria famiglia una *pièce* intitolata *I peccati della giovinezza*. Non ci sono documenti in proposito, solo la descrizione della figlia basata sulla memoria del gemello di Shlemka, Haïm, ma già si può intravedere il tipo di temperamento teatrale del nostro: per lui si trattava di fare il teatro in tutti i suoi aspetti, tenendo al centro un attore che non fosse un puro e semplice declamatore ma anche un mimo e un acrobata, un intrattenitore e un cantante; il suo era un temperamento tragico, o meglio, secondo il linguaggio di allora, melodrammatico, intrecciato però a forti venature comiche. Nel raccontare la propria vita Michoels diceva:

Mi interessa soprattutto il tema dell'uomo che affronta il mondo, il suo comportamento ispirato dalla sete di conoscenza. L'uomo osserva il mondo animato da un forte desiderio di conoscere e di spiegare. Il bisogno di sapere è il più forte perché, a dire il vero, persino l'amore non è che una trasposizione di questa sete di conoscenza. E quando si vede come si attenda in modo disgustoso alla più elementare giustizia, quando si assiste ai crimini spaventosi che si commettono nel mondo, tu devi spiegare, sapere, prendere posizione rispetto a ciò che accade. Ecco perché l'immagine tragica dell'uomo, sempre curioso, ribelle, maltrattato, eppure sempre pronto a pagare con la propria vita per una minuscola verità, costituisce l'argomento che più mi attira.²⁶

La chiave della visione michoelsiana è in pratica il grottesco e non è un caso che l'attore senta la maggiore affinità con Mejerchol'd, e tra i due, nonostante una frequentazione non assidua, vi sia una forte stima reciproca. Un teatro conseguente, per Michoels, doveva essere fatto in yiddish, non in ebraico secondo i canoni della scuola romantica, come invece facevano diversi suoi coetanei. Per lui tutto ciò si definì nel quadro della frequentazione della scuola ebraica (*heder*),²⁷ con lo studio delle tradizioni, la Bibbia innanzitutto, ma anche nel confronto serrato con l'attualità, le utopie e le tensioni politiche del tempo, che lo portò a fondare con alcuni ragazzi della stessa *heder* una organizzazione di giovani sionisti. Sempre all'insegna di un esplicito messianismo e con tripudi finali di «gioia, felicità e canti» sia nelle sue composizioni poetiche che negli spettacoli.²⁸ Soltanto a tredici anni Michoels cominciò a studiare il russo – la lingua e i suoi autori maggiori – e le “materie profane”, convinto com'era che «la lingua rappresenta la creazione più nobile della mente umana», ma una lingua intesa come un'attività che «accompagna la nostra respirazione, che riguarda i nostri polmoni e la nostra gola».²⁹

Altro episodio fondamentale nella sua formazione fu la venuta del circo nella piccola città in cui viveva. Shlemka ci andava tutti i giorni e subito iniziò a prodursi in acrobazie, a imitare gli animali e trasformarli in personaggi. Decise allora di fare il clown, però, perché ammirava questa figura per la capacità di coinvolgere e dirigere gli altri.

Il fallimento delle attività commerciali di famiglia impose il trasferimento a Riga, dove frequentò il liceo e il professore di lettere, in lacrime, gli predisse un grande avvenire come attore, allorché recitò in classe l'ultimo monologo di Re Lear. Ma in famiglia lo

non sono in fondo che le due facce di una stessa medaglia» (G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Melangolo, Genova 1986, p. 230).

²⁶ *Mon père*, cit., nota p. 212.

²⁷ Mordechai Zalkin, *Heder*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 12 agosto 2010: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Heder>.

²⁸ *Mon père*, cit., p. 13.

²⁹ *Ivi*, p. 18.

avrebbero voluto medico o avvocato. Nel solo scritto autobiografico di Michoels che ci resta, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* (1936), l'attore racconta dell'interesse per il teatro coltivato segretamente e ostacolato anche dalla sfiducia nelle proprie capacità. Da ciò la decisione di studiare come avvocato e addestrarsi lateralmente all'«arte della dizione».³⁰ In realtà il giovane prendeva segretamente lezioni di teatro da un attore professionista, il quale però sentenziò che non sarebbe mai potuto diventare un attore, non possedendo le qualità richieste, la più vistosa delle quali era la statura: lui era piuttosto basso, oltre ad avere un aspetto molto lontano dai canoni del bello. La prospettiva di fare l'avvocato, tuttavia, appassì definitivamente in lui verso la fine nel 1918, quando giungevano notizie agghiaccianti sui tribunali rivoluzionari e lo strame del diritto che lì si consumava. Così, avendo inoltre nel contempo messo su famiglia e lavorando per mantenerla, cercò di passare alle meno compromesse scienze matematiche.

Nello stesso periodo Granovskij cercava attori non professionisti da formare per il suo nuovo teatro ebraico. Michoels decise infine di presentarsi, solo per vedere di che si trattava, ma venne immediatamente reclutato. Oltre che per le sue doti d'attore, Granovskij lo apprezzava per la sua cultura generale e le sue capacità pratiche, e così Michoels, pur restando per i primi tempi un allievo, diventò subito il braccio destro del regista, anzi di più, il suo insegnante in diverse questioni relative soprattutto all'ebraismo e alla cultura yiddish. Attore, ma anche segretario e dattilografo, tecnico di scena, ecc., Michoels darà sempre del voi al regista suo coetaneo e questi lo ricambierà con il tu. Quando, nel 1920, il teatro si trasferì definitivamente a Mosca, Michoels era non solo l'attore principale ma anche il responsabile materiale di tutta l'impresa. Una delle sue prime decisioni consistette nell'acquistare una enciclopedia ebraica che tutti potessero studiare e consultare. Michoels, come si è già accennato, fu sempre un "filosofo", per lui il paradigma e il contenuto del lavoro teatrale erano costituiti dalla ricerca della verità condivisa da attori e spettatori.

Il riconoscersi attore di Zuskin, anch'egli ebreo lituano, è in parte simile. Il lavoro dei due attori verterà sempre sulle connotazioni e il *gestus* del mondo ebraico in via di sparizione, con un'attenzione e una cura volte alla comprensione e al recupero di quei caratteri che una giusta evoluzione sociale e politica avrebbe dovuto tenere in considerazione.³¹

Il padre di Zuskin era stato costretto dalla propria famiglia a fare il sarto, ma per passione aveva studiato medicina e sulla base di questa competenza era «uno dei dirigenti della comunità locale per la beneficenza in aiuto agli ebrei poveri e malati».³² Quello che segue è il ricordo dell'attore sulle sue prime manifestazioni di interesse per il teatro:

³⁰ Ivi, p. 22.

³¹ Così A. Zuskin-Perelman all'inizio delle sue memorie (*Viaggi di Venjamin*, cit., in corso di traduzione): «Secondo me – scriveva Osip Mandel'stam – nella ciambella l'importante è il buco. La ciambella si può mangiare, ma il buco rimane. Per il vero lavoro, anche per questo pizzo di Bruxelles, ciò che lo costituisce è una certa atmosfera...» L'atmosfera che costituiva il progetto attoriale di Venjamin Zuskin, mio padre, era carica di ebraismo. L'atmosfera è stata eliminata, il progetto è stato trasformato in cenere, l'attore è stato giustiziato». La prima parte del libro si intitola *Azioni*, perché – spiega l'autrice – «mio padre era un attore e perché nella sua vita l'abbondanza di eventi esterni e di esperienze (*pereživanie*) interiori aveva luogo secondo tutti i canoni del dramma classico».

³² Cfr. ivi la nota biografica di Zuskin.

La mia vita trascorreva in quelle circostanze, era la vita di un bambino ricettivo e nervoso. Ho vissuto tutta la mia infanzia non soltanto sulla base delle mie esperienze personali, ma anche con quelle della povertà ebraica che caratterizzava la nostra città. Amavo quei poveri pieni di speranza, che nonostante le necessità e le privazioni non perdevano la gioia di vivere e che nei momenti più difficili mantenevano un profondo ottimismo e senso dell'umorismo. Andavo spesso nel quartiere più povero della città e vi trascorrevo tutto il mio tempo libero. Ho visto davvero tanta miseria, molta disgrazia umana, la disgrazia di persone avviliti rinchiusi all'interno delle zone riservate alla popolazione ebraica. Le impressioni della mia infanzia mi hanno aiutato (e mi aiutano tuttora) nella mia vita di attore.

Di fronte alla casa dove vivevamo c'era l'unico locale teatrale della città. Era il Cinema Illusion. C'era un piccolo palcoscenico sul quale le compagnie, soprattutto yiddish, che arrivavano ogni tanto, mettendo in scena gli spettacoli. Quando arrivava una compagnia di queste, la nostra casa diventava ancora più rumorosa. Gli attori e gli agenti sapevano che le porte di casa Zuskin erano sempre aperte per loro. Stavano bene a casa nostra. I miei ospitali genitori davano loro una buona accoglienza. Gli artisti mangiavano, bevevano, festeggiavano, ridevano; dopo gli spettacoli si riunivano nuovamente a casa nostra e si fermavano fino a tarda notte. Nella nostra famiglia il teatro aveva successo. Persino mia nonna era un tipo teatrale.

A sei anni assistetti per la prima volta a uno spettacolo di una compagnia yiddish arrivata nella nostra città. L'impressione fu colossale. In poco tempo il mio divertimento preferito divenne quello di preparare spettacoli (in casa o nella legnaia) e recitare. L'ovatta che trovavo in grande quantità nel nostro laboratorio mi serviva per fare la barba, per il trucco usavo invece il carbone della cucina. Quando arrivavano in città quelle compagnie, io sparivo da casa per giorni interi. Aiutavo gli attori nella ricerca dell'alloggio, degli accessori e degli oggetti di scena, a trovare le cose a loro necessarie, eseguivo con gioia le più piccole incombenze che mi affidavano e come ricompensa potevo assistere agli spettacoli.

A volte, per mansioni particolari, stavo nel cuore del teatro, cioè tra le quinte e nei camerini e con i miei occhi vedevo come vivevano gli artisti. Non potevo vedere gli spettacoli dalla platea – ero ancora piccolo, ero ancora uno scolaro – e stare dietro le quinte e osservare da lì la recitazione era una grande soddisfazione per me.

A cinque anni iniziai a studiare alla scuola ebraica. Ho avuto fortuna, capilai con un maestro che aveva grandi doti attoriali.

La mia capacità di osservare la gente e di evidenziarne i gesti caratteristici, di sentire le parole, le espressioni e le intonazioni e poi, all'occasione, di imitarli, mi fece notare sino dai primi anni dell'infanzia. Il maestro mi incitava spesso a rappresentare qualcuno. Per esempio, venne a scuola una madre per chiarire alcune questioni in merito a uno dei suoi figli. Il maestro mi fece l'occhiolino perché osservassi come avrebbe avuto luogo la discussione, poi, all'occasione, avrei dovuto rifarlo e il maestro mi avrebbe detto come andava.

Interpretavo sempre qualcuno. Nella nostra città c'era un rigattiere di nome Ryžij. Lo rappresentavo così bene che mi chiamavano con il suo nome. Nella cerchia dei miei parenti o degli amici imitavo spesso qualcuno dei visitatori della nostra casa e il mio pubblico indovinava subito chi fosse "la vittima".

Amavo molto diversi tipi di spettacoli. Quando in città arrivava il circo ero solito andare a vederlo. Ricordo il mio debutto e il mio fiasco in teatro. Avevo dieci o undici anni. Mio padre arrivò e mi disse che gli amatori del circolo locale gli si erano rivolti per farmi interpretare un bambino di otto anni nella *pièce* *Con l'onda* di Sholom Asch. Mi appassionai, imparai il ruolo a memoria, frequentai le prove, ma alla prova generale qualcosa mi spaventò e scappai a casa, il mio ruolo fu interpretato da un altro bambino. Questo fatto mi causò sofferenze incredibili.

Più avanti mi misi a organizzare spettacoli a casa, nella legnaia. Recitavamo in russo, ma soprattutto in ebraico. Mettevamo in scena Tolstoj e Turgenev. Avevo dodici anni. A quel tempo facevo già la scuola media, a cui era difficile essere ammessi a causa del limite percentuale concesso agli ebrei.

Come si vede, i primi passi di Zuskin hanno qualcosa in comune con quelli di Michoels, mentre piuttosto diversa è la loro adolescenza, per Zuskin tutta già segnata dal teatro (benché in tempo di guerra e poi di rivoluzione):

L'inizio del mio "dilettantismo" risale a quel periodo [settembre 1916].

A Penza presso il Comitato dei rifugiati c'era una "Associazione dei divertimenti moderati". Vi si allestivano spettacoli a cui desideravo partecipare. Quando mi invitarono a presentarmi, preparai il racconto *Il richiamo* di Sholom Aleichem, lo interpretai e feci furore. Da quel momento diventai il «famoso dilettante».

A scuola ero regista del Circolo drammatico amatoriale. Stepan Ivanovič Stepanov, l'insegnante di lingua russa, mi sosteneva. Misi in scena diverse commedie tra cui *Tra di noi ci si intende* di Ostrovskij. Non partecipavo personalmente agli spettacoli della scuola perché erano in lingua russa e io sentivo che per me recitare in russo sarebbe stato non naturale. Nelle mie interpretazioni in lingua madre mi trovavo sotto la forte influenza dell'attore ebreo Šriftzetser (un attore abbastanza bravo di Vilnius, che morì nel ghetto della città durante l'occupazione nazista).

La mia aspirazione al teatro era evidente agli altri. Ancora a Ponevež, l'attore yiddish Sokolov aveva detto di me: «Da questo bambino un giorno verrà fuori un attore ebreo». Quando diciotto anni dopo mi vide a Parigi (durante la tournée del Goset) ero già attore e fu felice di avere predetto il mio futuro.

E ci avviciniamo al momento della scelta definitiva, dopo la Rivoluzione d'Ottobre e mentre il giovane, visti i tempi, si era rifugiato negli studi di ingegneria mineraria:

In quel periodo [1919], a Penza incontrai Lidin, un attore meraviglioso. Sentì come recitavo, mi prese per mano e mi disse: «Volete darmi retta? Dovete fare teatro, dovete andare al Teatro d'Arte». Dopo un po' di tempo ci incontrammo, ero già a Mosca, lui lavorava al Teatro Korš.

La regolare frequentazione del teatro di Penza, dove arrivavano gli attori della capitale (ero istruttore dell'amministrazione politica del distretto militare degli Urali), il mio interesse di lunga data per il teatro, la lettura di libri sul teatro, tutto ciò mi portò alla decisione di diventare attore. Nel 1920 mi trasferii da Sverdlovsk, dove avevo studiato all'istituto minerario, all'accademia mineraria di Mosca. Nello stesso momento, il Teatro Ebraico da Camera di Stato si trasferì da Leningrado a Mosca con il proprio Studio. Nel marzo del 1921 vi fui ammesso e abbandonai l'accademia mineraria.

Questa svolta merita di essere considerata più in dettaglio. Anche Zuskin al momento di compiere il passo fatidico verso la professione teatrale lavorava e aveva già una famiglia, e faceva studi che potevano assicurargli un futuro. Ecco dunque che un giorno di marzo del 1921 assistette a una prova di Michoels. In proposito avrebbe poi detto ai suoi giudici: «Ho visto un attore colossale, ho capito che là si stava creando un teatro ebraico sovietico molto interessante in condizioni nuove». La figlia Ala, molto attenta a non mitizzare gli eventi e le persone, nel delineare il rapporto tra i due non tralascia le ombre, precisando che «la loro assoluta comprensione reciproca» andava di pari passo con «i loro conflitti al limite dell'odio e la loro lealtà al limite dell'amore».³³ Sui primi passi nel teatro restano agli atti alcune dichiarazioni dello stesso Zuskin:

Michoels mi disse che insieme a Granovskij stava organizzando il Teatro Ebraico [a Mosca]. Allora gli ho chiesto di ascoltarmi, forse avrebbe potuto dirmi se avevo ragione a prepararmi per l'esame [di ammissione allo Studio di Vachtangov] e darmi qualche indicazione. Gli ho letto un racconto di Čechov, poi gli ho mostrato alcune scene di melodrammi e altro. Mi ha chiesto di ripetere una scena

³³ Tutte le carte di Zuskin, comprese quelle più strettamente teatrali sono state distrutte dagli inquirenti, come risulta da un verbale di polizia citato dalla figlia. L'attore, nel corso di una delle ultime udienze del processo a suo carico, lamentò di avere letto i quarantadue faldoni di atti che lo riguardavano e di non averci trovato nulla di relativo al fatto centrale della sua vita, quindi chiese di «raccontare come sono arrivato al teatro» e riuscì a farlo solo in minima parte. Uno dei paradossi di questa storia è che gli atti processuali (per qualche anno consultabili e poi di nuovo secretati, come tutti gli altri di epoca sovietica, dal governo Putin) offrono alcune preziose tracce, tra le poche rimaste, della sua vicenda artistica.

più volte. Poi ha detto: «Vada, sarà sicuramente accettato, non ha nulla da temere, in questa scena ha mostrato di possedere il dono dell'attore».

Però il giorno dopo Michoels lo presentò a Granovskij, il quale, dopo averlo ascoltato, gli propose – anzi quasi gli intimò – di presentarsi al suo Studio, dove avrebbe incominciato da subito a interpretare ruoli importanti. Zuskin era incerto sul proprio futuro, fece passare alcune settimane nel corso delle quali approfondì la conoscenza di Michoels e durante una prova di questi si accorse di ridere e piangere al tempo stesso. Decide allora di presentarsi all'esame di ammissione, ma era in imbarazzo per la richiesta di una scena «mimica». Gli viene in soccorso il ricordo del nonno sarto («Perché non tornare alle origini delle origini?») e dunque, racconta Ala:

Si presentò alla commissione di ammissione. Mentalmente pregava: «Nonno, aiutami!», andò in mezzo alla stanza, si chinò sopra un tavolo immaginario, strizzò l'occhio sinistro, sussurrò, si sfregò le mani, estrasse un paio di occhiali immaginari dalla tasca, li mise sul naso, li tolse e li pulì con le falde del vestito, li mise nuovamente sul naso, posandoli sulla punta, e immediatamente si trasformò in un attempato vecchietto. Passò le mani sul tavolo come per lisciare un pezzo di stoffa, prese un metro inesistente e canticchiando iniziò a misurare la lunghezza e la larghezza del pezzo. Poi tirò fuori dalla tasca laterale un gesso e iniziò a fare dei segni sulla stoffa. Infine arrivò alla parte principale, il taglio. Ma dov'erano le forbici? Non c'erano! La melodia che ora canticchiava risuonava come se chiedesse: «Sapete dove sono le mie forbici?». Le cercava dappertutto, alzò la stoffa, guardò sotto, non c'erano! Le forbici erano scomparse! La melodia aveva preso forza. Sembrava stesse gridando: «Dove diavolo sono finite le forbici?». Tirò un pugno sul tavolo. Dio Santo! La melodia si fece gloriosa: «Ecco! Finalmente le ho trovate!». Tagliava. Le forbici non correvano sempre lisce, si bloccavano nel tessuto, con la mano sinistra dava dei colpi al tessuto e il movimento delle forbici diventava fluido. Il taglio terminò. Ridacchiava contento. Tirò fuori dalla tasca del gilet immaginario un ago immaginario, infilò il filo immaginario, anche qui non tutto andava come doveva, e iniziò a cucire. Era pronto! Un sospiro di sollievo. Infilò l'ago nel gilet, ammirò il risultato del proprio lavoro. Un colpetto con la mano, che eccezionale plasticità in questo gesto! E il tavolo, le forbici, la stoffa, l'ago e il filo, il gilet e il vecchietto scomparvero. Di fronte al pubblico c'era un giovane con indosso un giubbotto nero da studente, sotto i loro occhi si era compiuto un miracolo!

La stanza era affollata. Immerso nel proprio *etjud*, il giovane era comunque riuscito, con la coda dell'occhio, a notare che la stanza dove si trovava la commissione si era poco a poco sempre più affollata di sconosciuti. Si trattava di allievi dello studio, attori, collaboratori del giovane teatro. È difficile descrivere l'entusiasmo che suscitò questo *etjud*.

Per molti anni Zuskin avrebbe mostrato "Il vecchio sarto" nel corso dei recital. L'*etjud* divenne il cavallo di battaglia del suo repertorio da varietà e sarebbe diventato così famoso che a quasi ogni invito a comparire per un recital o a una serata alla Casa dell'attore gli dicevano: «Non dimenticare di portare ago e filo!».

Dopo tre mesi dall'ammissione Zuskin entrò nella compagnia, continuando a frequentare lo Studio per perfezionarsi nel canto, nella dizione e nelle discipline teoriche.

Pochi mesi dopo, nel 1922, era il protagonista de *La strega* di Goldfaden. Una sera tra il pubblico c'era Nemirovič-Dančenko, il quale alla fine dello spettacolo chiese di conoscere «l'interprete femminile» del ruolo principale e si stupì molto quando scoprì che il ruolo di Babe Yachne era interpretato da un uomo e ancora di più quando al posto dell'attore maturo che si aspettava, vide un giovane piccolo di statura e magrolino. Il suo commento finale fu: «Se costui continua a lavorare su se stesso, abbiamo di fronte un grande attore».³⁴ Questo aneddoto è molto importante per riconsiderare lo schema

³⁴ In proposito Zuskin ricorda: «Il mio primo lavoro importante è stato il ruolo nello spettacolo *La strega*, che fu un manifesto del nostro giovane teatro. Era un ruolo da protagonista e tecnicamente molto difficile.

bipolare, ricorrente nella storiografia, secondo il quale il teatro yiddish sarebbe stato anti-naturalista, anti-realistico e anti-stanislavskiano,³⁵ schema credibile solo a patto di dimenticare che la questione del grottesco occupava un ruolo non marginale nelle riflessioni dello stesso Stanislavskij negli anni Venti-Trenta e che, d'altra parte, gli attori del Goset ritenevano che il magistero stanislavskiano fosse da prendere in considerazione ben al di là della sua declinazione puramente naturalistica, il cui apice si era oltretutto consumato un decennio prima.

Ci si può chiedere, ora, come questi due inizi di carriera d'attore cui s'è fatto cenno rispondano all'ipotesi iniziale.

All'inizio delle vicende di Michoels e Zuskin si distinguono due "esterni" che agiscono nei confronti della loro vicenda esistenziale uno in funzione di contrasto e uno in funzione di stimolo. Le aspettative e le convenzioni del proprio ambiente, il desiderio di serenità e benessere e persino l'idea della propria immagine confliggevano con la prospettiva della professione d'attore; mentre sempre all'esterno si situava il risveglio e il richiamo fatale esercitato da alcuni incontri che permisero a entrambi di scoprire o riconoscere la propria vera natura e stimolavano in loro un potente desiderio di conoscere, più che di farsi conoscere, tramite il sapere che avevano identificato come il più congeniale: il gioco del teatro. Questo contrasto di forze – nel loro caso e sempre – mette alla prova la vocazione e rivela se essa è vera o falsa, se è consistente oppure no. Per i due tutto ciò avvenne nel contesto russo-ebraico del tempo e in un momento di imponenti trasformazioni sociali, culturali e politiche, e tuttavia le circostanze storiche sembrano solo varianti, localizzazioni di una legge generale. L'altra fenomenologia, quella dei primi passi nella professione, testimonia di una eccezione che, almeno in teatro, dovrebbe essere la regola: il fare è un'attività che precede e non segue l'imparare, un'attività che poi deve andare di pari passo con lo studio e la presa di posizione nell'orizzonte sociale sia prossimo che lontano.

Due attori due

Nel 1928 Michoels, a un giornalista berlinese che gli chiedeva come si dovesse pensare alla sua relazione con Zuskin, rispose: «Come a un'opera d'arte fatta da uno scultore che avesse preso noi due come materiale per rappresentare una persona sola». Al di là di tutte le considerazioni psicologiche e delle differenze d'opinione tra loro, questa è la risposta più giusta. Per il quarto di secolo di professione che hanno condiviso i due sono stati, artisticamente, ognuno il doppio dell'altro, o la metà di un tutto.

Michoels è il primo in tutti i sensi, perché più anziano e tutore dei suoi colleghi, ma soprattutto perché è lui l'agente del cambiamento decisivo per la fisionomia artistica del Goset, sebbene Zuskin, come si vedrà, non gli fosse certo inferiore come attore. L'importanza decisiva di Michoels come "agente storico" è dovuta all'intreccio di tre fattori: la sua appartenenza convinta a una precisa tradizione culturale ebraica, l'incontro

Sentivo la mancanza dell'esperienza necessaria. Dovetti lavorare moltissimo, anche perché lo spettacolo andò in scena in tempo record: due mesi. Bisogna considerare che avevo ventitré anni e lavoravo in teatro soltanto da sei mesi. In questo ruolo compresi che l'attore deve assolutamente dominare il proprio corpo. Eseguivo esercizi acrobatici notte e giorno e mi allenai a tal punto da poter fare molti salti mortali di seguito, senza interruzione. Ho conservato l'amore per i movimenti di scena fino a oggi. Il corpo dell'attore è un elemento fondamentale dell'arte scenica e io ho sempre cercato di utilizzarne l'espressività». Cfr. A. Zuskin-Perelman, *Viaggi di Venjamin*, cit.

³⁵ Cfr. Paola Bertolone, *L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*, Bulzoni, Roma 1993, p. 65.

e la collaborazione con Granovskij (e attraverso di lui con i vertici dell'avanguardia del tempo) e infine la vera e propria illuminazione che gli venne da Marc Chagall. Michoels naturalmente sviluppò a modo proprio queste premesse e lo fece, sulla scena, assieme a Zuskin.

Si accennato, anche nel sommario introduttivo sul teatro yiddish, all'incontro decisivo con Marc Chagall. In proposito e per approfondire il tema della vocazione che assume la forma di una poetica è bene aggiungere qualche particolare.

Chagall lavorava in isolamento, senza contatti né con Granovskij né con il resto della compagnia, mentre Michoels, sull'altro fronte, stava preparando con i suoi colleghi l'apertura del teatro e lo spettacolo inaugurale nel quale interpretava due personaggi chiave dei racconti di Sholem Aleichem: Menachem Mendel e Reb Alter. Come si è detto gli spettacoli realizzati prima della venuta a Mosca non erano andati bene, insoddisfatto non era solo il pubblico ma anche gli attori e soprattutto Michoels, ferocemente autocritico (tant'è che fece scomparire ogni traccia del proprio dramma *Il costruttore*). Il lavoro con Granovskij era tutt'altro che ripetitivo, anche lì la sperimentazione era costante e l'allontanamento dal naturalismo era perseguito attraverso la costruzione di un complesso di sofisticate partiture attoriali che si intrecciavano in un insieme virtuoso, più simile al musical e al varietà che al teatro di prosa declamato. Oltre al sistema di annotazioni segnalato nel capitolo introduttivo, sia il regista che i singoli attori erano impegnati nell'impresa straordinaria della creazione e codificazione di un nuovo teatro ebraico. Di suo, Granovskij aveva introdotto, tra le altre cose, il sistema del "punto": gli attori si dovevano bloccare in una posa, a volte insieme e a volte singolarmente, per ottenere un effetto che fosse insieme di straniamento e di emersione di un senso più profondo di quello percepibile attraverso le immagini e la parola che scorrevano normalmente. Zuskin cominciava a elaborare quello che sarebbe stato poi un vero e proprio pentagramma sul quale annotare precisamente la partitura delle azioni teatrali, con il loro tempo-ritmo e le loro qualità.³⁶

L'invenzione registica di Granovskij associata alla scenografia e ai costumi "statici" di Chagall potevano risolversi in qualcosa di impacciato e artificioso, e così era in effetti secondo Efros, per tutti eccetto che per Michoels:

[...] l'attore si immobilizzava a metà di un movimento o di un gesto nel passare da una sequenza all'altra. La linea narrativa era trasformata in un insieme di punti fermi. All'attore era richiesta una meravigliosa finezza, come quella che possedeva Michoels, per mettere insieme nel ruolo di Reb Alter i costumi e le immagini statiche di Chagall con lo svolgimento del testo e dell'azione. Lo spettacolo era dunque costruito su di un compromesso e traballava da tutte le parti. La forte, invincibile ebraicità chagalliana aveva conquistato la scena, ma la scena era sottomessa e non attiva nella partecipazione.³⁷

³⁶ Dal breve curriculum autobiografico salvatosi e riproposto dalla figlia Ala nel citato volume di memorie in corso di traduzione: «Io ho "inventato" per me una specie di pentagramma come quello per l'annotazione musicale e nell'analisi del testo ci segno le pause e gli accenti. C'è da dire che tutto ciò è segnato in modo che soltanto io posso capire. E quando torno sul ruolo, lo leggo come uno spartito musicale. Se ho capito bene l'idea del personaggio e le sue azioni, se sono diventato una cosa sola con esso, anche se nella *pièce* sono aggiunti frammenti nuovi, riesco a interpretarlo correttamente, perché conosco il personaggio». «È come nel Vecchio Testamento – continua Ala –, in cui i segni-note sopra le righe determinano l'intonazione. I segni di Zuskin sono stati distrutti insieme ai blocchi di appunti (8 pezzi), ai quaderni (15 pezzi) e agli scritti (470 pagine), ma le intonazioni si sono conservate».

³⁷ Cfr. A. Efros (1928), cit., in B. Harshav, *op. cit.*, p. 69-70.

In realtà un esame delle diverse fonti disponibili dimostra che Efros, per quanto testimone diretto, ha ragione solo in parte. Ciò che lo smentisce non è tanto il successo pluriennale dello spettacolo e nemmeno il complesso delle recensioni, che non percepiscono “traballamenti” né una rigidità o freddezza dell’espressione scenica. Efros non comprende che pur di fronte a un esito forse parziale – in quanto non realizzato da tutti gli attori – gli spettatori assistevano a qualcosa di nuovo e di vivo, che verosimilmente nel corso delle repliche finì con il superare i disagi iniziali. E questo qualcosa di nuovo era precisamente la sintesi operata da Michoels tra le istanze di Granovskij e quelle di Chagall.

Torniamo dunque al rapporto tra i due. Michoels prese a osservare a lungo e in silenzio il pittore al lavoro senza interruzione dal mattino alla sera. E Chagall, che naturalmente era anche un grande osservatore, studiava Michoels e lo ricorda in questi termini: «Diverse volte mi venne vicino, occhi e fronte prominenti, capelli al vento. Un naso corto, grosse labbra. Egli segue attentamente il pensiero, lo sopravanza e, grazie agli angoli acuti delle sue braccia e del suo corpo, si precipita verso l’essenziale. Indimenticabile».³⁸ Due esseri umani capaci di un’attenzione fuori dell’ordinario si studiavano reciprocamente, la loro era un’attrazione interessata perché ognuno voleva comprendere qualcosa di fondamentale attraverso l’altro. Continua il pittore:

Contemplava la mia pittura pregandomi di prestargli i miei schizzi. Voleva entrare in intimità con loro, abitarvisi e cercare di comprenderli. Dopo un paio di mesi mi annuncia tutto contento: “Sapete, li ho studiati, i vostri schizzi. Li ho capiti. E questo m’ha portato a trasformare completamente il mio personaggio. Adesso so come usare diversamente il mio corpo, il movimento, la parola”.³⁹

Se un attore riflettendo sull’opera di un pittore realizza una tale rivoluzione siamo di fronte a un fenomeno eccezionale, una rivoluzione che trascende la staticità delle immagini bidimensionali e ne coglie il senso profondo e il movimento: non una parola d’ordine teorica ma il senso di una poetica, di un fare. Certo, Michoels era già predisposto per un grottesco inteso in senso mejercholdiano («[...] il tragicomico [...] uno dei fenomeni più significativi del nostro tempo»)⁴⁰ e per questo era più ricettivo dei suoi colleghi («Tutti mi guardano, dice [a Chagall], e non capiscono cosa sia successo»)⁴¹ che a loro volta in ordine sparso entrarono a curiosare nella sala del pittore. Resta il fatto che lo scatto di comprensione e il cambiamento reale che si produsse in un attore così allenato e sicuramente geniale come Michoels fu un evento che incise sulla identità poetica del Goset, anche se è impossibile dire quanto. Dunque se è vero che Michoels è raffigurato nella tela *Introduzione al nuovo teatro nazionale* come l’“Attore con il violino rotto” e bisognoso di riparare il proprio strumento, è anche vero che fu lui stesso a trovare la soluzione che consisteva nel “guardare all’animale” (il circo!) e costruirsi una “maschera”: soltanto in questo modo la donna grassa (la Danza) sarà in grado di danzare sprigionando un fascino e una grazia diversi da quella delle silfidi dei teatri imperiali, e quel “brutto” Attore (*badkhn*) vestito di nero come un manichino farà

³⁸ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 169.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Così in una intervista al «Literarishe bleter» di Varsavia, 27 aprile 1928, cit. in B. Harshav, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 170.

piangere gli uomini e le donne che lo circondano. Era questa la sola strada per strappare quei personaggi al macchiettismo naturalistico in cui scadeva tanto teatro del tempo, yiddish e non, rendendoli senza scampo ridicoli rappresentanti di una subalternità culturale.

Per quanto riguarda l'influenza di Michoels sul Goset bisogna anche ricordare che era lui a dirigere il lavoro quotidiano con gli attori. Il critico Moyshe Litvakov,⁴² già nel 1924, coglieva il senso di questa rivoluzione teatrale parlando, a proposito dei risultati artistici conseguiti dal nuovo teatro yiddish, di «un corpo liberato che è l'organico collaboratore dello spirito liberato»⁴³ e, nella recensione dello spettacolo inaugurale, precisava che finalmente «il ben noto e piuttosto banale Menachem Mendel è elevato dall'artista Michoels al livello di un indimenticabile simbolo artistico; e per la prima volta qui si assiste a una incarnazione artistica e scenica per questo popolare Don Chisciotte yiddish, Reb Alter»,⁴⁴ aggiungendo che questo modo di concepire il teatro era paragonabile soltanto con quelli diretti da Mejerchol'd e Les' Kurbas.⁴⁵

La novità e il valore di questa poetica furono percepiti anche all'estero, anche da parte di spettatori che avevano scarsa familiarità con lo yiddish. A Berlino, così inizia un articolo a sua volta poetico il grande critico Alfred Kerr:

Questa è arte. Grande arte.

Immagine eterna che scuote l'anima. Il suono delle parole, il suono del sangue, il suono del colore, il suono delle immagini. Ci sono chiamate, voci, questioni, grida, cori. Divertimento e orrore... e alla fine, la comunione umana.

Questa è, naturalmente, una pantomima in movimento dentro l'eternità. Qualcosa di meraviglioso. (Grande arte).⁴⁶

Anche l'aspetto agnostico era percepito praticamente da tutti, come appunto Kerr, il quale, nell'articolo citato, eleva a motto del Goset una battuta prelevata da *Notte al Mercato Vecchio*: «Got, Got / Iz bankrot» (Dio, Dio / è bancarotta), ma anche, senza rendersene conto, da Silvio d'Amico, il maggior critico teatrale italiano tra le due guerre, il quale, dopo avere affermato che «il nostro caro Marinetti non è ancora riuscito ad "ammazzare il chiaro di luna" come questi Russi» e avere indicato nella *Turandot* di Vachtangov lo spettacolo «più intimamente bolscevico» nonché «estheticamente e umanamente» più nichilista, a proposito del *Viaggio di Beniamino III* del Goset visto a Parigi formulava il suo giudizio finale, culturale e politico, sull'istanza grottesca: «[...] ci siamo ritrovati davanti a un altro documento di quell'orrore del realismo, e di quell'aspirazione a un'arte tutta quintessenzializzata e stilizzata, ch'è più o meno la caratteristica così della letteratura drammatica, come della messinscena di questo principio di secolo, in tutti i paesi europei»; dopo questa constatazione, invero generalizzante e perciò imprecisa, d'Amico continuava nella sua difesa del realismo attraverso una critica dell'istanza grottesca:

⁴² Gennady Estrakh, *Litvakov, Moyshe*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 26 agosto 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Litvakov_Moyshe.

⁴³ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 150.

⁴⁴ Ivi, p. 151.

⁴⁵ L'ucraino Les' Kurbas (1887-1937), direttore di un teatro di Kiev, era l'uomo di teatro più simile e dunque più in competizione con Mejerchol'd. Vd. anche, *infra*, nn. 70 e 71.

⁴⁶ Alfred Kerr, *Il Teatro Yiddish di Mosca*, 1928, cit. in B. Harshav, *op. cit.*, pp. 104-107:104.

E anche qui musica, canti, danze, recitazione ritmata, scenografia suggerita, luci eteree, truccature violente, trovate meccaniche, una luna finta, un impagabile cavallo filosofo che prende parte all'azione come personaggio importante, eccetera, eccetera. Giurano i moderni *metteur-en-scène* che il pubblico è fanciullo, e che i fanciulli non amano la nuda "verità", ma le sue trasfigurazioni fantastiche. Senonchè, da questo punto di partenza, il teatro russo sembra avviarsi decisamente (seppure non c'è già arrivato) al balletto grottesco.⁴⁷

Dunque il grottesco coltiverebbe uno spettatore bambino, ovvero ingenuo e non ragionatore, estraneo, se non nemico, di quel teatro portatore di «nuda "verità"» per il quale lui si batteva come critico e come operatore culturale. Il suo disaccordo, comunque intrecciato al riconoscimento degli alti risultati artistici conseguiti in tutti i linguaggi della scena, si completava con la constatazione della «ripugnante durezza» della lingua yiddish e infine con un senso di «desolazione amarissima» che gli impediva di percepire la "verticalità" teatralmente incarnata dal Goset bolscevico: l'amarrezza, per lui frutto del nichilismo, era invece l'istanza gnosica e patica di un teatro realizzato da ebrei bolscevichi che in realtà mettevano tutto in discussione: le proprie tradizioni, la realizzazione del socialismo e l'andamento della storia, senza l'illusione che da qualche parte o sotto un altro regime si potesse trovare una "nuda verità". Seppure sbandando nell'analisi, d'Amico in conclusione del suo articolo coglieva un tratto fondamentale del Goset quando insinuava maliziosamente che «se il loro governo li lascia andare con l'idea di far della propaganda, oltre che estetica, morale, temiamo forte che s'inganni». ⁴⁸ Perché nell'orizzonte ideologico è proprio questo che accadeva: quegli spettacoli erano realizzati da artisti che credevano nel socialismo e sicuramente accettavano alcuni compromessi riguardo ai "contenuti", ma poiché concepivano l'arte scenica non come propaganda bensì come ricerca – più o meno ottimistica, più o meno disperata – non soccombevano mai al dettato ideologico e attraverso la poetica, la forma e il ritmo dell'azione scenica mettevano tutto in discussione, comprese le credenze e le tradizioni da cui prendevano le mosse. Ogni conformismo di "contenuti" era travolto, ogni religione – si trattasse di quella ebraica o di quella comunista – era vissuta in un processo di attraversamento e di discernimento nel quale non residuava alcuna manipolazione. Da qui tutte le insoddisfazioni degli apparati di potere, puntualmente espresse da una parte della critica, e tutta la carica insopprimibile di un gioco teatrale che la maggioranza degli spettatori e un'altra parte della critica facevano propria. Un teatro vivo ogni volta inventa il teatro e il teatro che conferma è sempre lo stesso, come rivela un illuminante passaggio di Osip Mandel'stam:

I violini accompagnano la danza nuziale. Michoels si avvicina alle luci della ribalta e invisibilmente, con le movenze attente di un cerbiatto, ascolta la musica con finta indifferenza. È un cerbiatto che si ritrova a un matrimonio ebraico. esitante, non ancora ubriaco, ma già eccitato dalla musica di un minuetto ebraico. Questo attimo di esitazione forse è più espressivo di tutta la danza che segue. Poi viene l'ubriacatura, all'improvviso, una ubriacatura leggera di due o tre bicchieri di vino, ma sufficiente per far girare la testa a un ebreo: il Dionisio ebraico non è molto esigente ed elargisce gioia all'istante.

Durante la danza, il viso di Michoels assume un'espressione di saggia sfinitezza e triste esaltazione, come se la maschera della gente ebraica, avvicinandosi all'antichità, fosse quasi identica a se stessa.

⁴⁷ Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Teatro bolscevico*, «La Tribuna», 29 giugno 1928.

⁴⁸ *Ibidem*.

Ecco che l'ebreo danzante è come il capo di un coro antico. L'intera forza del giudaismo, il ritmo della danza dei pensieri astratti, l'intera dignità della danza, il cui solo impeto è finalmente in empatia con la terra, tutto ciò è assorbito nelle mani tremolanti, la vibrazione delle dita pensanti, ispirate come in un vero e proprio discorso.⁴⁹

Lo scrittore Joseph Roth, in un opuscolo edito a Berlino nel 1928 in occasione della tournée del Goset propose una riflessione a tutto campo sul teatro yiddish, cominciando con una lode delle piccole scalagnate compagnie che senza roboanti progetti culturali e anzi presentandosi nel segno ossimorico di una «tragedia con canzone e danza»⁵⁰ erano portatrici di «alta arte tragica e ragione d'essere della scena»;⁵¹ e confessava di essersi avvicinato nel 1926 al Goset con molte perplessità, anzi con il deciso sospetto che si trattasse di una costruzione intellettuale e per forza di cose piegata al potere. Invece la prima impressione lo aveva spiazzato e, riferendosi a un colloquio privato con Granovskij, dichiarava:

Se l'usanza mi avesse permesso di essere sincero invece di obbligarmi a essere gentile e garbato, avrei parlato al seguente modo: sono sconvolto e atterrito, l'accecante luminosità dei colori mi ha abbagliato, il chiasso mi ha assordato, la vivacità del movimento confuso. Questo teatro non è più un mondo eletto, è un altro mondo. Questi attori non sono più interpreti di una parte, ma stregati interpreti di una maledizione, parlano con voci che non ho ancora sentito in nessun teatro del mondo, cantano con l'ardore della disperazione, quando ballano mi ricordano le baccanti oppure i chassidim, i loro dialoghi sono come le preghiere degli ebrei a Yom Kippur e come le sonore imprecazioni di un'orda dissoluta, i loro movimenti sono come un rituale e come una follia, le scene non sono dipinte e poggiate in scena, ma immaginate. [...] Tutti i termini di paragone che portavo con me dall'Occidente non funzionavano per questo teatro. Ciò mi rende felice, ma non mi aiuta per niente.⁵²

Dopo questa tempesta di idee ed emozioni, subentrò una fase di decantazione e Roth arrivò a comprendere razionalmente il senso di quella novità: «Erano ebrei dionisiaci. Solo dal momento in cui ho compreso tutto ciò e avevo cercato di pormi in tale clima teatrale più elevato, iniziai a gustare criticamente gli spettacoli».⁵³ Rinunciando all'idea di interpretare ciò che aveva visto esclusivamente sullo sfondo della «questione Sovietica», riconobbe nondimeno che «senza la grande rivoluzione russa il teatro yiddish di Mosca sarebbe impossibile»⁵⁴ e concentrò l'attenzione sui dati strettamente scenici: ricordava «lo straordinario attore Michoels»,⁵⁵ ma soprattutto cercò di comprendere il senso più riposto di queste forme inedite: «Questo teatro ha mutato le tradizioni del vecchio palcoscenico yiddish con tale bravura, da sembrare quasi una protesta contro la tradizione».⁵⁶ A fronte della per lui evidente inadeguatezza del teatro yiddish in generale rispetto a ciò che stava accadendo nel mondo lo scrittore si con-

⁴⁹ O. Mandel'stam, *The Moscow State Yiddish Theater*, 1926, cit. in B. Harshav, *op. cit.*, pp. 121-123:122.

⁵⁰ J. Roth, *Il teatro ebraico di Mosca*, in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a c. di Paola Bertolone e Laura Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, p. 278.

⁵¹ *Ivi*, p. 279.

⁵² *Ivi*, p. 280.

⁵³ *Ivi*, p. 281.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

vinse che «al contrario: il teatro yiddish di Mosca è l'unico luogo dove l'ironia ebraica, con una sana arguzia, trionfa sul censurato e perfino imposto pathos rivoluzionario»⁵⁷ e dove esiste «quella disposizione critica di cui si sente così urgente bisogno negli istituti statali d'istruzione del Soviet, dove la si cercherebbe comunque inutilmente».⁵⁸ Aveva dunque ragione Roth quando sosteneva che un teatro così dovrebbe essere riconosciuto come necessario in ogni processo rivoluzionario, ma – pur avendo cambiato opinione sul regime sovietico dopo averlo conosciuto – non si rendeva conto che ciò era impossibile, almeno nell'Unione Sovietica del tempo, dove nel frattempo, dopo l'entusiasmo iniziale si era entrati in una fase assai diversa (non a caso Granovskij non sarebbe mai rientrato a Mosca) e il regime, attraverso i suoi tentacoli sensibili che arrivavano in ogni ambiente sociale, era irritato proprio dalla poetica di un teatro al quale nessun osservatore straniero riconosceva un valore di propaganda filo-sovietica, anzi. E ciò avveniva nonostante la conclamata adesione degli artisti yiddish agli ideali della patria comunista e nonostante l'influenza e il pressante controllo esercitati dai dipendenti e collaboratori che erano militanti politici, a volte persino fanatici staliniani. Ma censurare una sfumatura o un modo di cantare, un'espressione del viso o una postura era ed è praticamente impossibile, dunque al regime non restava che fare leva sui contenuti, saturando il campo da controllare con i propri messaggi ed eliminando con la violenza (economica e poliziesca) i suoi esponenti irriducibili. Così il potere sovietico si accingeva a distruggere la cultura yiddish incarnata da qualche milione dei suoi cittadini. In quel caso il potere ha vinto e i migliori uomini della scena sono stati sconfitti, ma chi oggi cerca tesori nella storia li trova in loro, e nel caso del teatro yiddish sovietico deve innanzitutto guardare agli attori come Michoels e Zuskin.

Le loro tracce artistiche

I documenti e le tracce relativi all'attività artistica di Michoels e Zuskin sono di grande interesse, tuttavia per comprenderli in modo non superficiale bisognerebbe tenere nel giusto conto altri fattori, come le vicende economiche e politiche del Goset, che determinavano la possibilità di realizzare o meno i loro progetti artistici. Ultimamente anche la storiografia teatrale dà molta importanza alle motivazioni economiche, talvolta esagerando e di fatto individuando nell'avidità o nel bisogno di denaro o di potere il vero movente di molti comportamenti. È una prospettiva che si ritrova per esempio in alcune opere recenti su Stanislavskij e Mejerchol'd, ma che invece di completare il quadro finisce per distorcerlo. Un altro aspetto è costituito dall'orizzonte ideologico e dalle intenzioni degli artisti, pure importanti, ma considerare nel contesto storico. Per esempio nell'Unione Sovietica del tempo le dichiarazioni sul proprio operato erano praticamente sempre dettate dall'esigenza di non irritare i censori ideologici e i "committenti", confidando nel fatto che il pubblico avrebbe compreso ciò che non si poteva dire. Le realizzazioni di artisti come i nostri due contengono molti messaggi impliciti, che non devono essere né sottovalutati né sopravvalutati. Sia come sia, la poetica d'attore di Michoels e Zuskin può essere delineata innanzitutto attraverso l'evocazione di alcuni loro spettacoli per fortuna ben documentate, anche se non con l'audiovisivo (fatta ecce-

⁵⁷ Ivi, p. 282.

⁵⁸ *Ibidem*.

zione per qualche frammento del *Re Lear*, un paio di film e alcune registrazioni radiofoniche).

Gli spettacoli su cui soffermarsi dovrebbero essere almeno i seguenti:

– *La strega (Di kishef-makherin)* di A. Goldfaden, adattamento di Yekhezkl Dobrušin,⁵⁹ regia di Aleksandr Granovskij assistito da Ingster, scenografie di Isaac Rabinovič, musiche di J. Ahron, direttore d'orchestra Lev Pulver. Michoels era Hotzmach, Zuskin era la strega Baba Yaga, debutto nel dicembre del 1922;⁶⁰

– *200.000 (Tsvey mol hundred toyzn)*, adattamento di Y. Dobrušin da *La grande lotteria* di Aleichem, regia di Granovskij assistito da Ingster, scenografie di I. Rabičev e A. Štepanov, musiche di Pulver. Michoels era Shimele Soroker, debutto nell'ottobre del 1923;⁶¹

– *Notte al Mercato Vecchio (Bay nakht afn altn markt)* di Isaac Leyb Peretz, regia di A. Granovskij, scenografie di R. Falk, musiche di Aleksandr Krein. Michoels era il primo *badkhn*, Zuskin il secondo, debutto nel febbraio del 1925;⁶²

– e infine il *Re Lear* di William Shakespeare, del 1935, nel quale Michoels era Lear e Zuskin il Fool.

I film da prendere in considerazione saranno: *Yevreiskoye Schastye (Fortuna ebraica)*, *Nosn Becker Fort Aheym (Il ritorno di Natham Becker)* e *Iskateli schastya (Cercatori di felicità)*.⁶³

Per quanto riguarda la filmografia yiddish vale quasi lo stesso discorso della drammaturgia, vale a dire che le singole opere sono di interesse variabile ma tra essi

⁵⁹ (1883–1953). Cfr. Mikhail Krutikov, *Dobrushin, Yekhezkl*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 4 agosto 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dobrushin_Yekhezkl.

⁶⁰ A *La strega* si dovrebbe dedicare attenzione per i motivi già accennati, ma anche per chiarire in cosa consistesse il lavoro drammaturgico del teatro yiddish moscovita su questo e altri testi di Goldfaden.

⁶¹ *200.000* andrebbe preso in considerazione, oltre che per il significativo grande successo popolare che ottenne, per l'interpretazione attoriale, che in questa occasione segnalava la conquistata autonomia di Michoels rispetto al regista e la loro collaborazione artistica tendenzialmente paritetica.

⁶² Su *Notte al Mercato Vecchio* ci si dovrebbe soffermare sia per l'importanza capitale del testo, anche nel suo adattamento al clima ideologico post-rivoluzionario, sia per l'innovativo impianto registico, da considerare "in dialogo" con le più importanti esperienze coeve.

⁶³ (Schede elaborate a partire dal modello di Internet Movies Data Base, Imdb).

Evreyskoye schaste (Urss, 1925), *Yidische Glikn, Jewish Luck, Fortuna ebraica*, muto, B/N, 95', didascalie in inglese (copia restaurata da The National Center For Jewish Film, 1991). Regia: Alexis Granowsky; regista assistente Grigori Gritscher-Tscherikower. Sceneggiatura e didascalie di Isaak Babel ispirata al racconto *Menachem Mendel* di Sholom Aleichem; collaboratori alle sceneggiatura: Grigori Gritscher-Tscherikower, Boris Leonidov, Isaak Teneromo. Fotografia: Eduard Tissé, con Vasili Khvatov e N. Strukov. Muiche originali: Lev Pulver. Scenografie: Nathan Altman. Attori: Solomon Mikhoels (Menachem Mendel), S. Epstein (Yosele, suo figlio), Moisei Goldblat (Zalman), T. Khazak (Kimbach), J. Abraham (sua moglie), Tamara Adelheim (Belya, sua figlia), S. Epstein (servo), G. Shidlo (Tashrats), Imenitova (sua moglie), I. Rogaler (Oosher). Produzione: Goskino, Mosca.

Vozvrashchenie Neytana Bekkera (Urss, 1933), *The Return of Nathan Becker, Il ritorno di Nathan Becker*. Sceneggiatura: Perets Markish, Boris Shpis. Regia: Rashel Milman, Boris Shpis. B/N, sonoro, 94', vers. orig. russa. Attori: David Gutman (Neitan Bekker), Solomon Mikhoels (Tsele Bekker), Yelena Kashnitskaya (Majke Bekker), Kador Ben-Salim (Jim), Boris Babochkin (Mikulich), Anna Zarzhitskaya. Produzione Belgoskino, Mosca

Iskateli schastya (Urss, 1936), *Seekers of Happiness, Cercatori di felicità*. Sceneggiatura: Grigori Kobets, Iogan Zeltser. B/N, 84', russo con sottotitoli in inglese (copia restaurata da The National Center For Jewish Film, 2007). Regia: Vladimir Korsh-Sablin, Iosif Shapiro. Attori: Venjamin Zuskin (Pinya Kopman), Mariya Blyumental-Tamarina (Dvoira), S. K. Yarov (Korney), L. A. Shmidt (Rosa), A. M. Karev (Natan), N. K. Valyano (Lyova), L.M. Taits (Basya Kopman), Iona Byi-Brodsky (Shlyoma), Boris Zhukovbsky (il padre di Korney). Produzione: Belgoskino, Sovexportfilm.

non vi è apparentemente alcun capolavoro, ammesso che tale definizione abbia un senso. Cosa manca loro per essere capolavori? Un'attualità persistente ed evidente, qualcosa di "eterno" o almeno di extrastorico. Film come *Yevreiskoye Schastye* o *Iskateli schastyia* sembrano fatalmente legati alle circostanze storiche in cui sono stati prodotti, a ordini di complessità definitivamente tramontati e oggi difficilmente comprensibili come i primi decenni di vita sovietica. Questa loro appartenenza li rende asimmetrici, disarmonici, ricchi di particolari e tuttavia privi di una forte identità estetica ed emotiva. Essi però diventano "capolavori" per chi riesce a leggere non solo le flagranti contraddizioni del tempo, ravvisabili nelle opere come forze centrifughe, e a vedere cosa c'è oltre di esse, a percepire un altro tipo di condensazione e di unità, una plasticazione non dei singoli corpi bensì delle "immagini" che le contengono, e che consente, in effetti senza bisogno di definirli capolavori o meno, ovvero scrigni di sogni e istanze di trascendimento, di considerarli strutture fiabesche che sotto i costumi e i luoghi di una storia riconoscibile e lontana esprimono motivi se non eterni comunque vitali e frementi. Dunque a noi conviene considerarli capolavori. Si può rimanere estasiati e al tempo stesso essere stimolati dall'intreccio di motivi che presentano, si possono guardare e riguardare e sempre susciteranno sorpresa e nuove considerazioni, anche nell'abbandono alla contemplazione pura della bellezza dell'insieme, delle singole sequenze e di ogni piccola azione. I tre film citati meritano dunque, per motivi diversi, di essere oggetto di una meditazione nella quale il testo verbale avrà un senso soltanto a ridosso della loro visione.⁶⁴

Uno spettacolo del secolo

Tra addetti ai lavori, quando si deve deliberare – naturalmente per gioco – su quale sia stato lo spettacolo teatrale più importante del ventesimo secolo il più votato risulta di solito *Il Revisore* nella versione di Mejerchol'd. Della decina di testa fanno parte anche i nomi di Kantor, Grotowski, Brook, Strehler, Wilson e altri. Mai è citato Solomon Michoels per il suo *Lear*. Ciò, credo, soltanto per una mancanza di conoscenza, poiché i documenti che ci restano e le reazioni dei contemporanei, così forti e pressoché unanimi, non consentono di escluderlo da quel novero, anzi, secondo il sottoscritto, che a sua volta lo ha da poco "scoperto", potrebbe aspirare a essere il primo.

Anche di questo *Lear*, come del *Revisore*, restano pochi minuti di filmato che consentono una riflessione più approfondita di quella resa possibile dai soli documenti scritti.⁶⁵ Se il *Re Lear* (che debuttò il 10 febbraio 1935) si può considerare il capolavoro assoluto di Michoels e del teatro yiddish moscovita è a causa della concomitanza di una serie di circostanze che intrecciano motivi storici e motivi personali. Cominciamo con il ricordare che il testo shakespiriano era entrato nella vita di Michoels come un evento iniziatico, un incontro fatale della prima giovinezza. Il liceale ebreo di Riga trovò il testo russo nella biblioteca paterna e recitò in classe l'ultimo monologo del re infelice ma "illuminato" dalla tragedia che ha vissuto. E l'emozione che aveva creato portarono alla "condanna" promulgata dal professore e dai compagni a diventare attore, contro ogni aspettativa del suo ambiente d'origine, attore perché capace di trasfigurare artistica-

⁶⁴ I film sono oggetto di specifiche lezioni.

⁶⁵ Youtube frammento di 4',40" (<http://www.youtube.com/watch?v=AU838zh5ysw>) su cui torneremo e altre brevi sequenze appartenenti a diversi documentari che fanno presagire l'esistenza di archivi che potrebbero riservare qualche sorpresa anche se tutte le fonti attestano che si tratta di pochi minuti.

mente il proprio vissuto e il proprio sguardo sul mondo. Michoels diventò poi attore nel 1919, appena dopo la Rivoluzione d'Ottobre, un attore subordinato al regista, almeno inizialmente, e intraprese – e in quelle singolari circostanze storiche! – un difficile cammino di emancipazione, fino a che, dopo la defezione del regista Granovskij nel 1928, si ritrovò a capo del teatro, gravato anche da responsabilità politiche e amministrative, oggetto di pressioni e di sospetti da parte del regime stalinista che voleva un teatro yiddish più patriottico e ideologicamente omologato ai dettami del realismo socialista. Michoels e i suoi colleghi misero in scena diversi “drammi sovietici” popolati da buoni comunisti che trionfano sui cattivi, sempre cercando di arricchirli dal punto di vista dialettico e artistico,⁶⁶ ma il loro rigore produceva risultati insoddisfacenti per gli attori stessi e non di rado provocava l'irritazione della stampa di regime (a quei tempi la recensione di un giornale importante suonava come una sentenza di assoluzione o di condanna che poi la burocrazia eseguiva). A questa situazione Michoels reagì cercando di intensificare la produzione di testi “classici”, non solo yiddish. Ma non era un'impresa facile.⁶⁷ Gli ci vollero diversi anni per fare approvare la scelta del *Re Lear* e particolarmente tormentati furono i suoi rapporti con i vari collaboratori dell'impresa, senza dubbio anche a causa della sua inedita e anticonformista interpretazione della tragedia. Michoels era il vero primo autore dello spettacolo non solo perché responsabile della scelta del testo e protagonista, ma anche perché seguiva da vicino tutti gli aspetti dell'allestimento, dalla traduzione in yiddish alla scenografia, dalle musiche alla regia, per cui non è sbagliato dire che tutti i relativi responsabili che figurano in locandina erano in effetti suoi collaboratori.

La produzione fu messa in prova nel marzo del 1934. La traduzione era stata affidata al poeta Shmuel Halkin (1897-1960),⁶⁸ Alexandr Tyšler (1898-1964)⁶⁹ disegnò scene e

⁶⁶ Si veda in proposito, per esempio, questa prudente dichiarazione di Zuskin sui ruoli che non amava: «Erano i ruoli schematici. Ciò che per me è più interessante è mostrare nel personaggio la vita interiore di un uomo, la sua battaglia, il suo superamento degli ostacoli. È un peccato che nella maggior parte delle *pièce* contemporanee questo non ci sia, è un difetto di molti dei cosiddetti personaggi positivi [...] Per questo molti personaggi sovietici devono essere resi con maggiore concentrazione, devono essere colti più in profondità rispetto a come sono scritti. [...] A me sono cari i ruoli intimi, lirici, umani e soprattutto il personaggio di un uomo umiliato e offeso, che è innamorato della vita e che, non per colpa sua, incontra determinati ostacoli».

⁶⁷ Negli anni Trenta si registrò in Unione Sovietica un revival shakespeariano, o meglio di alcuni testi del Bardo definiti «più che accettabili» (*sic!*) da una circolare del Comitato Centrale per il Repertorio del 1929. Tra essi figurava il *Re Lear*. Inutile dire che quasi tutte le nuove traduzioni e le messe in scena erano basate su forti istanze allegoriche (basti pensare all'esempio forse più noto, l'*Amlito* tradotto da Boris Pasternak) in modo da indurre una interrogazione preoccupata del duro presente staliniano e sulla possibilità di sottrarsi alla cappa di piombo del realismo socialista. Ovviamente in tutte le dichiarazioni ufficiali queste trasgressioni erano esorcizzate e si faceva riferimento al medioevo e alle lotte per il potere rappresentati da Shakespeare come connotati di un passato ormai superato. Ciò vale anche per diversi passaggi del testo di Michoels. Ma chiunque era in grado di comprendere tutto il contrario, ossia la verità, vale a dire che quel mondo intermedio tra fiaba e mito era un'allegoria del presente.

⁶⁸ Halkin è da ricordare come una figura di primo piano nella storia del teatro yiddish sovietico, per la sua statura di poeta e per la quantità di opere che ha collaborato a portare in scena. Si consideri, infatti, che quando il Goset realizzò *Shulamis* o *Bar Kokhba* di Goldfaden il suo adattamento dei testi fu decisivo, come riconoscevano tutti i contemporanei, mai semplicante, anzi capace di attualizzare quei copioni rendendoli più raffinati nella descrizione dei caratteri, e sempre con uno spirito yiddish e progressista, cioè di confronto tra identità tradizionale ebraica e un mondo in trasformazione. Cfr. anche J. Veidlinger, *op. cit.*, p. 162 segg., e Mikhail Krutikov, *Halkin, Shmuel*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 27 ottobre 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Halkin_Shmuel.

costumi, Lev Pulver (1883-1970) si occupò delle musiche e delle canzoni, e Sergei Radlov fu chiamato come responsabile della messinscena. Quella del regista fu una scelta particolarmente sofferta. Dapprima Michoels si rivolse a Les' Kurbas, figura poco conosciuta in Occidente ma che sta riemergendo nella storiografia per la grande rilevanza che ha avuto nel panorama teatrale primovecentesco. Kurbas era un innovatore del calibro di Mejerchol'd e Vachtangov.⁷⁰ Invitato da Michoels, ottenne dapprima il permesso di recarsi a Mosca per discutere del *Lear* con Michoels, ma fu arrestato nel 1933 e inviato in un campo di lavoro (dove più tardi riuscì a realizzare una *Dama dalle camelie* leggendaria – prima che lo facesse Mejerchol'd – e a farsi odiare ancora di più dalle autorità, per finire fucilato per ordine diretto di Stalin assieme a migliaia di artisti e intellettuali alla fine del 1937).⁷¹ Non sapremo mai se Michoels si sarebbe inteso con Kurbas sulla interpretazione del *Lear*. Certo è che rompe con gli altri due registi interpellati: con Nikolai Volkonskij che proponeva di mettere in rilievo la mitologia pagana della tragedia e con Erwin Piscator che voleva trasferire la vicenda nella Palestina biblica.⁷² Infine si rivolse a Sergei Radlov, altro “sinistrista” mejercholdiano, dunque sospetto, benché in quel momento sulla cresta dell'onda per sue le regie innovative di *Romeo e Giulietta* e *Otello*. Radlov, mentre bisticciava con Michoels sull'impostazione del *Lear*, persino ritirandosi temporaneamente dall'impresa, studiava lo yiddish.⁷³ La sua convinzione «che il teatro è arte indipendente, distinta e autonoma dalla letteratura, e che l'interprete può agire sul pubblico senza parole, con il suono emotivo della sua voce e con i movimenti del corpo»⁷⁴ costituiva però un'affinità sostanziale con Michoels e i due finirono per accordarsi sull'interpretazione del testo,⁷⁵ dando vita a spettacolo

⁶⁹ Vera Kaplan, *Tyshler, Aleksandr Grigor'evich*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 29 ottobre 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Tyshler_Aleksandr_Grigorevich.

⁷⁰ Les' Kurbas (1887-1937), invisato al regime e oggetto di critiche feroci, si rovinò definitivamente nel 1930, quando, obbligato a mettere in scena *Dyktatura* di Ivan Mykytenko, un testo che giustificava la politica che avrebbe portato a una carestia causa di milioni di morti in Ucraina, non seppe resistere a se stesso e lo trasformò in un'opera tragica e satirica, perdendo così l'ultima occasione per salvare il suo teatro e la sua persona.

⁷¹ Cfr. Erica Faccioli, *Nikolaj Michajlovič Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 248-250; e Idem, *All'origine del modernismo teatrale ucraino: appunti su Les'Kurbas*, «eSamizdati», V, 3, 2007; *Repeticija majbutnogo: la memoria di Kurbas secondo Nelli Kornijrko*, «Art'o» 26, 2008; *Les Kourbas: passé, présent, futur entre esthétique contemporaine et européanisme*, «Choroniques slaves», 4, 2008.

⁷² Cfr. Daniel C. Gerould, *Literary Values in Theatrical Performances: "King Lear" on Stage*, «Educational Theatre Journal», XIX, 3, Oct., 1967, pp. 311-321.

⁷³ Cfr. David Zolotnitsky, *Sergei Radlov: The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, Routledge, London & New York 1996, e i diversi riferimenti di Massimo Lenzi, *La natura della convenzione*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, in corso di stampa. Anche la sorte di Radlov (1892-1958) fu amara: deportato nel 1943 dai nazisti con la sua compagnia, alla fine della guerra rientrò a Mosca e fu condannato, con la moglie Anna, a dieci anni di deportazione per collaborazionismo e tradimento; dopo di ciò riprese a lavorare, tra l'altro mettendo di nuovo in scena il *Lear* a Riga nel 1954. Fu riabilitato nel 1957 e morì l'anno successivo.

⁷⁴ Cit. in Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, (1965), Einaudi, Torino 1974, p. 264.

⁷⁵ Una controprova del sostanziale, non compromissorio, accordo raggiunto tra l'attore e il regista si ebbe nello stesso 1935. Il 10 dicembre Radlov fu autore di un memorabile *Otello* al Malyj di Pietrogrado. Il ruolo del protagonista era affidato a Aleksandr Ostužev (1874-1953), grande attore che nel 1910 aveva perso improvvisamente l'udito e da allora era stato confinato a interpretare piccoli ruoli. Con lui Radlov propose una visione del testo assai personale e parallela a quella del *Lear*: il suo Moro non era un rude soldato di ventura bensì un campione di candore morale e intellettuale, proprio come il re bretone, che si veniva a trovare in rotta di collisione con la “barbarie” cinica e raffinata di Venezia e ne era travolto, suggellando

che, contro tutte le previsioni,⁷⁶ finì per conquistare gli osservatori di tutto il mondo per la novità e la strabiliante qualità dell'interpretazione.⁷⁷ Tra le testimonianze più autorevoli vi è quella di Gordon Craig. Il grande regista inglese dichiarò che quello era «l'unico modo di leggere la tragedia che potesse farne risuonare la contemporaneità» e di avere assistito a uno dei due o tre spettacoli più importanti della propria vita.⁷⁸ Qui siamo al nucleo della questione. Cosa significa "contemporaneità" nell'Unione Sovietica degli anni Trenta, quando è appena stato proclamato il realismo socialista estetico di Stato ed è già iniziata la liquidazione fisica degli eretici? Michoels era alla testa di una istituzione teatrale sospetta e precaria (benché la sala fosse quasi sempre piena i bassi prezzi dei biglietti non compensavano i contributi pubblici già in diminuzione), in difficoltà con un repertorio yiddish che spesso appariva come "non politicamente corretto", soggetto a continue pressioni per rappresentare mediocri autori stalinisti, in difficoltà con il suo "gnosticismo chassidico", una poetica in fondo materialista ma che appariva misticcheggiante. In questa situazione pensava al *Lear* e credeva che la sua attualità potesse risuonare senza manipolarlo ma estraendone il senso più risposto, trasformandolo in una potente allegoria che poneva alcune questioni non da poco: il potere può realizzare il bene collettivo? esiste il potere di fare del bene? come può la natura umana, così attratta dall'ossessione del possesso, indirizzarsi verso il bene individuale e collettivo?

Lear, come Otello, rappresenta "Ognuno", la totalità e la potenzialità dell'essere umano; Cordelia, come Desdemona, è lo spirito che i due eroi dell'errore non capiscono, pur essendo innocenti ma comunque colpevoli d'ignoranza. Gettano via la "perla" e vivono l'esperienza della caduta, commettono un peccato di presunzione e di *wishful thinking*. La rinuncia al regno da parte di Lear è la dimostrazione di una pseudo-saggezza che in realtà scatena *la fine del mondo a noi predetta*: discordia e lotte per il possesso. Le figure della tragedia sono schierate su due fronti: quello del bene (Cordelia, Edgar, il Conte di Kent, il Fool, o buffone del Re e alla fine il Duca di Albany), che nell'errare intraprende il cammino di iniziazione alla saggezza, e quello del male (Goneril, Regan, Edmund, il Duca di Cornovaglia),⁷⁹ interessato solo a difendere il possesso e disposto a sbranare chiunque gli si opponga, senza riguardo nemmeno per i legami di sangue. Non

così una parabola sull'emarginazione nella quale anche il regista si riconosceva. Critici e pubblico furono unanimi nel decretare un bruciante successo a quell'unicum poetico e nel lodare la recitazione musicale di quella voce fuori dell'ordinario, paragonando l'attore russo a Tommaso Salvini.

⁷⁶ J. Veidlinger ricorda lo scetticismo di quasi tutti gli attori tragici del tempo sulla possibilità che Michoels interpretasse *Lear* e di alcuni critici, pochi in verità, circa la qualità dell'interpretazione (*op. cit.*, p. 141)

⁷⁷ Sempre Veidlinger dà ampia testimonianza delle vaste reazioni critiche e unanimemente positive, persino da parte dei giornali più legati al regime, i cui critici ancora potevano permettersi di fingere di non capire di quale mondo il *Lear* michoelsiano fosse il rappresentante.

⁷⁸ Craig si trovava a Mosca per il Quarto Festival Annuale di Teatro, per la prima volta dopo il suo fallimentare esperimento con *l'Amleto* al Teatro d'Arte. Scrisse anche: «Dal tempo del mio maestro, il grande Irving, non ricordo una performance d'attore che mi abbia toccato profondamente come Michoels nel ruolo del re Lear» (cit. da Nahma Sandrow, *op. cit.*, p. 241). Ricordiamo che un libro su Shakespeare del regista Grigorij Kozincev (1905-1973) si intitolava *Naş sovremennik Vil'jam Šekspir* (William Shakespeare, nostro contemporaneo), Iskusstvo, Moskva 1962, e citava entusiasticamente Michoels, mentre la traduzione inglese, del 1966, suonava come *Shakespeare: Time and Conscience* (invece il libro di Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* apparve in polacco nel 1964 con il titolo *Studi su Shakespeare*).

⁷⁹ Edizione di riferimento: W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, a c. di Paolo Bertinetti, note al testo di Renato Rizzoli, trad. di Emilio Tadini, Einaudi, Torino 2004.

vi è alcun moralismo in questa visione che intreccia vicende individuali e storia umana, il bene e il male sono in tutti e la tragedia nel suo complesso rappresenta la totalità dell'individuo.⁸⁰ Con questi espliciti sottintesi il riferimento alla tirannide stalinista non è casuale o forzato: Stalin e i suoi accoliti hanno la presunzione di essere nel giusto e pensano di fare il bene con la violenza. A questo ha portato la Rivoluzione. Quella di Michoels è una postura filosofica⁸¹ che attraverso il filtro dell'autobiografia e dell'azione teatrale (che non illustra ma "inquadra" il testo shakespeariano) diventa forma. Nessun realismo, qui, semmai una diversa idea di socialismo. Ne nasce una fiaba terribile, non una risposta ideologica, ma un'angosciosa domanda, angosciosa anche perché molti di questi artisti avevano creduto nella rivoluzione e avrebbero voluto, come molti altri, vederla realizzata anziché tradita. Tutti comprendevano che il comportamento del re autocrate alludeva al culto della personalità staliniano, che l'espulsione della figlia che dice la verità e il consegnarsi a una cerchia di adulatori incapaci alludeva a ciò che stava accadendo nei palazzi del potere sovietico, ma che il pensiero più profondo andava ben oltre i riferimenti immediati. Dunque, in accordo con Shakespeare, il quadro riproposto dal Goset era assai più complesso: Lear non è un vecchio e strambo tiranno, è un innocente che sbaglia, un uomo che vuole realizzare un decisivo "esperimento della verità" e fallisce clamorosamente, facendo del male ai migliori tra i suoi amici e congiunti. L'atteggiamento di Michoels era quello di una rigorosa interrogazione, non di un'affermazione, l'attore-autore voleva cercare di comprendere. Lo stesso Lear a un certo punto della sua anabasi scopre gli effetti del potere, cioè che sono sempre i più poveri e indifesi a pagare e invoca un potere diverso, che li rispetti. Ogni elemento della messinscena michoelsiana contribuiva alla vitale complessità dell'allegorica fiaba crudele: la scenografia rappresentava un immaginario villaggio medievale dislocato su due piani, con un castello e figure scolpite; era una scena semplice e suggestiva, popolata di figure carnevalesche, corpi grotteschi che apparivano e scomparivano dietro sipari dipinti, che agitavano bandiere e armi; e tutto ciò non cancellava il testo, anzi lo amplifica, così che battute che altrimenti sarebbero passate inosservate si scolpivano nella mente dello spettatore. Questo fenomeno, riconosciuto da tutti gli osservatori del tempo, era creato da un teatro gestuale, non di declamazione (d'altronde: «Il gesto dell'attore acquista il suo pieno significato quando amplifica il pensiero», diceva Michoels). In questo senso bisogna sottolineare due elementi fondamentali dell'interpretazione, il rapporto tra Michoels-Lear e Zuskin-Fool e la partitura di "gesti-ritornello" dell'attore-poeta-filosofo Michoels.

Si è già detto che Michoels e Zuskin erano due fratelli d'arte e che spesso negli spettacoli in cui recitano insieme sono uno il doppio dell'altro, talvolta modificando radicalmente il testo. Qui sono il re, che dovrebbe essere il titolare del potere e della saggezza, e il Fool, il presunto pazzo buffone di corte per professione: in realtà sono due manifestazioni di una medesima individualità. Ciò è chiaro anche nel testo shakespea-

⁸⁰ Tra le recenti realizzazioni del *Re Lear*, a memoria del sottoscritto, soltanto quella dell'attore-regista Leo de Berardinis presenta caratteri analoghi a quella del Goset, mentre quelle di Kott, e poi le regie di Peter Brook e Giorgio Strehler riproponevano una lettura esistenzial-nichilistica che avvicinava il testo all'orizzonte del teatro dell'assurdo. Cfr. eventualmente A. Attisani, *Pronti al silenzio – Leo de Berardinis*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 251-258.

⁸¹ Tale è l'opinione di Daniel Gerould, *op. cit.*

riano, laddove il Fool dice: «Saresti un ottimo buffone» («Thou would'st make a good Fool»), indicando così un tema centrale. Il regista collaborò appieno, come per tanti altri aspetti, alla riproposizione di questa “poetica di coppia”, nella quale molti intravedevano una confutazione dell’arrogante presunzione stalinista di dividere il mondo in buoni e cattivi, rossi e bianchi, noi e loro.⁸² Nelle sue note, Michoels sembra echeggiare il Michail Bachtin “polifonico”, quando afferma che la drammaturgia shakespeariana «non è mai una monodia ed è responsabilità dell’attore sentire le differenti note che compongono un personaggio».⁸³

Poi, si diceva, dei *leitmotiv* gestuali e sonori. L’ultima fase di preparazione del *Re Lear* cominciò per Michoels tre anni prima dell’andata in scena nel preciso momento in cui scoprì il gesto di toccarsi la testa in cerca della corona senza trovarla. Lo si può definire “ritornello”, ricorrendo a un concetto di Gilles Deleuze, in quanto segno sempre uguale e insieme sempre nuovo, rivelatore di un senso e di un percorso. Lear lo faceva quando scopriva che ora, a testa nuda, gli altri lo trattavano diversamente. Quel gesto costituiva una punteggiatura nella sintassi dell’azione scenica. Lo stesso o quasi vale per le mani (le mani di Michoels meriterebbero un saggio a parte!) o meglio, per questo Lear, per le dita. L’attore stesso, nel suo testo di riferimento, ricorda come utilizzasse il movimento e il battito delle dita: «A intervalli piuttosto regolari la mia mano sinistra ha un ruolo importante. Talvolta Lear solleva la mano alla sua testa nuda, quasi senza rendersene conto, per disperazione o distrazione, e la fa scivolare su di esso cercando la corona. Solo nell’ultimo atto della tragedia, quando nella sua coscienza si è fatta chiarezza, questo gesto non gli è più necessario, perché la corona non gli servirebbe più». Come si vede l’attore procedeva a una sorta di versificazione dell’azione fisica, nel quadro di uno spettacolo concepito come una musica costante e totale.

Il piccolo uomo dall’aspetto insignificante che era Michoels non avrebbe potuto trasformarsi neanche volendo in un Lear imponente vegliardo, come da convenzione, perciò rinunciò alla barba-maschera e costellò lo spettacolo di una strana risata che appariva in tutti i momenti culminanti della recitazione, così come accadeva con un singolare latrato di cane che accompagnava alcune svolte, momenti di comprensione e illuminazione anche dolorosa, come nel finale sul corpo inerte di Cordelia. Ma restiamo per ora all’inizio. In un filmato di pochi minuti, che sembra essere tutto quanto ci rimane, vediamo la corte entrare e poi predisporre in attesa sul piano alto della scena, senza ricorrere al testo shakespeariano.⁸⁴ Si vede Lear sbucare in silenzio dal nulla, in abito scuro, non si capisce che è un re, neppure se è uomo o donna, e tutta la pompa svanisce,

⁸² Ricorda Zuskin: «Tra i ruoli importanti devo annoverare quello del buffone in *Re Lear*, in cui interpretavo la tragedia dell’impotenza. Il buffone è un grande conoscitore dell’animo umano, un saggio che conosce bene gli uomini ma che non può in alcun modo aiutare il re. Questa circostanza corrisponde a uno dei momenti più difficili della mia vita personale».

⁸³ Il sottoscritto non ha trovato alcuna traccia di una conoscenza degli scritti di Bachtin su carnevale, corpo grottesco e polifonia da parte di Michoels e della sua cerchia.

⁸⁴ La sequenza video segnalata inizia con Michoels in camerino che riceve la parrucca – un cranio calvo con lunghi capelli bianchi e non troppo pettinati sui lati – da un inserviente. Ha la barba non rasata. Probabilmente il suo volto è già coperto da un fondo tinta. Si trucca con la matita accentuando le occhiaie, le pieghe ai lati degli occhi e il naso. Quando calza la corona la sua espressione cambia, forse a uso della macchina da presa, l’attore sgrana gli occhi e il suo viso sembra allargarsi. Poi appare una didascalia con il titolo e l’anno di produzione. Seguono alcuni momenti della scena iniziale e del finale, qui descritti in dettaglio.

il Fool è seduto scompostamente sul trono, Lear lo sposta prendendolo per l'orecchio e si siede. È un vecchio dagli occhi stanchi, il suo labbro inferiore è, come sempre, sporgente, un re che non ha bisogno di dimostrarsi autorevole, essendolo per convenzione. La sua però non è umiltà, è la superbia che nasce da un errore di valutazione, come siamo per vedere. In ogni caso sa che contano le azioni, non le parole. In piedi, comincia a contare i nobili che gli rendono omaggio con piccoli scatti delle dita verso ognuno di essi, mentre il Fool lo scimmiotta con il suo bastone, poi si siede e tutti restano in piedi intorno a lui. Manca qualcuno: Cordelia, che è nascosta dietro il trono; lui lo sa e la scova con la mano. Sentiamo per la prima volta la sua risata acuta da vecchio. Tenendo la giovane figlia unita a sé con un dito annuncia la sua decisione. L'azione muta che precede l'annuncio della divisione del regno in tre parti, una per ognuna delle figlie, è uno dei segni forti dell'intero spettacolo. Un silenzio enigmatico circonda le cose, le parole e le azioni.⁸⁵ Lear si presenta come un personaggio pacatamente imprevedibile, un saggio (si crede tale e in parte lo è), dotato di molta ironia, un filosofo al cospetto di gente cui vuole insegnare o dimostrare qualcosa. Comunque quando assume la posa regale rasenta il ridicolo.

La tragedia, qui, è tale non perché Lear sia un vecchio dissennato che smembra il proprio regno, ma per il suo atto di acquisizione della conoscenza attraverso l'esperienza e l'erranza, di gnosi sprezzante. Il potere gli ha fatto credere di possedere un sapere superiore agli altri e di trovarsi al centro dell'universo, di poter negare che le cose materiali abbiano un valore, la sua è una pigrizia intellettuale che gli deriva dall'aver posseduto in abbondanza ed essere sempre stato servito da tutti. Perciò dà inizio alla prova estrema, crede di dimostrare che dando via tutto lui resterà se stesso. Mentre parla, il Fool sdentato, alla sua destra, lo guarda a bocca aperta, mentre alla sua sinistra è incorniciato da Goneril, prona verso di lui in un atteggiamento che già si legge come ipocrita. Il suo discorso è insieme solenne e ironico. In un'apertura posta sopra il trono s'intravedono due teschi sbilenchi. A questo punto c'è uno stacco nel filmato e si assiste alla risposta di Cordelia, in abito chiaro quasi monacale; Lear indietreggia di fronte a lei, poi le risponde redarguendola e tuttavia indietreggiando ancora.

Quindi accade ciò che sappiamo. Lear scoprirà la gracilità della sua presunta saggezza e diventerà un poveraccio, un esule che scopre il mondo com'è, assai diverso da come lo sognava. E si scopre impotente. Nell'interpretazione di Michoels, Lear non è un arrogante che ha perso il controllo di sé, è un filosofo scettico che ripercorre la verità crudele dell'*Ecclesiaste* (testo assai caro all'attore, assieme al *Cantico dei cantici*, un altro classico dei chassidim). Il mondo gli appare non assurdo bensì malfatto, una creazione sbagliata. Da quel momento comincia a imparare per davvero. All'inizio si era dichiarato disposto a pagare in ragione dell'amore dimostratogli, comportandosi da nichilista, ora comincia a comprendere qualcosa di diverso, ovvero che l'amore e il rispetto acquistati non valgono niente, anzi, sono semi di odio. È consapevole da subito

⁸⁵ Scriveva Zuskin: «Amo stare in scena in silenzio, odio il testo che non contiene nulla di per sé, elimino tutto ciò di cui si può fare a meno, molto spesso chiedo di cancellare qualche monologo e di sostituirlo con una parola o un gesto. Penso che in scena la pausa o il silenzio possano essere molto eloquenti. Per questo amo interpretare il buffone in *Re Lear*: per tutto il primo atto resta in silenzio, soltanto alla fine canta una canzone». E altrove: «A questo proposito sono stato molto impressionato da Michail Čechov nel ruolo di Frazer (*Il diluvio*). In tutto il suo ruolo pronunciava soltanto due volte una parola con un certo accento, ma in questo modo ritraeva la nazionalità di Frazer».

che Cordelia è sincera, che Goneril e Regan sono ipocrite, vede ciò che vede il pubblico, ma procede con l'esperimento, vuole portarlo fino in fondo. Nella vicenda è attivo: quando Cordelia parla lui non reagisce freddamente come con le altre due figlie, le porge la corona e alla sua reticenza di nuovo scoppia nella sua risata, ora di stupore e disappunto. Si accorge che il gioco si sta rivolgendo contro di lui. Si rimette la corona sul capo. Si sente offeso dal rifiuto («Da niente viene niente», «Nothing will come of nothing») che minaccia il suo esperimento, apprezza l'indipendenza e la saggezza della figlia minore, ma il suo piano esige che ora debba essere punita, perciò procede nella cerimonia, divide il regno in due e aspetta di vedere chi si prenderà in moglie la ragazza senza dote. Poi cerca di non mostrare contentezza per la scelta del Re di Francia, anche se gli sfugge una risatina di approvazione.

Lear ha sfidato il mondo dichiarando che il possesso non fa le qualità dell'uomo, ha sfidato la realtà e la storia e ora scoprirà la crudeltà del mondo reale. Il risveglio è iniziato e non si può tornare indietro. In questo quadro la sconfitta della bontà è al tempo stesso una prova dell'esistenza della bontà, o almeno della sua possibilità. Crolla la sua falsa idea, però in questo modo si apre una più autentica possibilità di comprensione, assai più significativa dell'iniziale movente individualistico. Ciò che gli accade costituisce la premessa alla scoperta che al di là del ruolo sociale ricoperto ogni essere umano è soggetto alle medesime leggi. Ecco l'attualità di cui parla Craig: la fiaba iniziatica di Lear è calata nella storia dell'Unione Sovietica degli anni Trenta.

Il cammino che inizia in quel momento non si svolge nella vecchiaia e in direzione della morte ma, pur nella sofferenza, procede verso l'illuminazione, la rinascita e la vita nuova, conquista che per Lear arriverà sulla soglia della tomba, allorché, come annotava Michoels, «Dalle vette della sua grande, grigia saggezza tutti gli ideali del bene e tutte le forze del male sembrano insignificanti».

Però tutto avviene gradualmente, attraverso diverse tappe, e per entrambi i partiti. Nella scena quarta del primo atto, quella ritorno dalla caccia con i suoi cavalieri, Michoels ritrae un Lear che canta allegramente e nel successivo confronto con Goneril cerca di essere calmo, sereno, e di trasformare in scherzi le affermazioni ostili della figlia, anche se comincia a dubitare di se stesso: «C'è qualcuno che possa dirmi chi sono?» («Who is it that can tell me who I am?»). La voce di Michoels è quasi sempre bassa e ciò implica uno sforzo enorme da parte dell'attore per rappresentare quest'uomo che medita sulle cause del male, chiedendosi: «Ma perché la natura mette al mondo un cuore così duro?» («Is there any cause in nature that make these hard hearths?») e sapendo di rischiare la caduta nella follia più per questa ossessione che per i dispiaceri.

Nella scena quarta del secondo atto, quando Goneril arriva al castello del Conte di Gloucester raggiungendo Regan, Michoels ricorre a un altro gesto per contrassegnare un cambiamento nel pensiero di Lear. È molto vicino a Goneril e la guarda intensamente. Incredulo, si passa le mani davanti al viso come per mettere alla prova la sua vista. Parla con molta calma di qualcosa che gli appare per la prima volta quando dice, rivolto a Goneril: «Mi stai facendo impazzire. Per favore smettila [...] Eppure sei la mia carne, il mio sangue, mia figlia». («I prithee, daughter, do not make me mad [...] But yet thou art my flesh, my blood, my daughter»). Lear di nuovo porta velocemente entrambe le mani davanti al viso, come per rimuovere un velo dagli occhi e capire se davvero il mondo è come lo vede. Con le mani vorrebbe gettare via ciò che resta della ragione. È il primo passo dell'illuminazione di Lear. Le sue false idee sono innestate nella ragione e

lui deve perdere la ragione per distaccarsene. Goneril e Regan ordinano la riduzione del suo seguito. Lear se ne sta attonito e abbattuto tra le due figlie, cercando disperatamente di capire cosa gli sta accadendo. Tutta la sua concezione del mondo sta crollando e Lear si ritrova a essere ridotto allo stato di oggetto. Ora è nel tragico, ma cerca di essere ironico. È la tempesta il vero inizio della sua illuminazione filosofica, un processo che Michoels mostrava consistere in una rinascita tragica, pieno di angoscia e sofferenza. Michoels descrive la tempesta interiore di Lear e la sua scoperta del mondo reale in questi termini: «Dopo ottant'anni di vita piange per la prima volta e capisce di avere ignorato le sofferenze dei più sfortunati: «Povera gente, dovunque voi siate [...] Non ci ho mai pensato, io, a voi» («Poor naked wretches, whereso'er you are [...] I have ta'en too little care of this», provando compassione per coloro che il destino ha trattato così male. E arriva a comprendere che vi sono al mondo valori che esistono indipendentemente dalla sua interiorità. Edgar invece si finge pazzo per salvarsi e imita gli animali. Michoels-Lear vuole sottolineare la differenza tra quella finta pazzia e la sua, autentica. Edgar latra e abbaia perché quello è il linguaggio delle relazioni umane, Michoels fa lo stesso ma non allo stesso modo e con lo stesso scopo, non sta fingendo la pazzia, vuole mostrare che la lingua degli umani non può esprimere la consapevolezza dell'uomo come «povero, nudo animale bipede» che lui ha conquistato. Questa visione espressa dal latrato non è però il punto d'arrivo del suo viaggio. Dopo la tempesta interiore e il crollo della sua ben costruita filosofia precedente, Lear scopre la vera natura dell'uomo e compie i primi passi verso la vera salvezza.

L'illuminazione ottenuta si manifesta più tardi, dapprima nel quarto atto, quando ritrova Cordelia, ma i suoi effetti si vedono nel quinto atto, quando Lear e la giovane figlia vengono trascinati come prigionieri dopo la sconfitta dell'esercito di Cordelia. È una scena cruciale per Michoels, l'ultima occasione per mostrare la rigenerazione del personaggio, che poi apparirà con il cadavere di Cordelia tra le braccia. Per mostrare il lungo viaggio percorso dal re, Michoels e Radlov fecero iniziare questa scena come la prima: una marcia militare che presto svanisce, un silenzio, padre e figlia con le mani legate e uniti dalla stessa corda, uno di fronte all'altro. All'inizio Lear era dimesso e quasi invisibile, ora incede con solennità regale, accordando il passo con Cordelia e guardandola fissamente, il suo volto è raggiante, la guarda come si guarda la verità. Anche se sono in pericolo mortale, Lear sorride: ha scoperto cosa significano amore e devozione, perciò s'incamminano tranquilli verso la prigione, pronti a cantare insieme e raccontarsi storie. È un'illusione di lieto fine. Lear si sente libero come non mai e invece di "abbaiare" dice a Cordelia: «No, no, no, no! Voglio andare in prigione» («No, no, no, no! Come, let's away to prison»), esprimendo una immensa gioia. Il finale tragico viene dopo questo trionfo. Quando Lear perde Cordelia capisce che la morte della figlia adorata è il prezzo della sua saggezza tardiva. Per mostrare la sua vittoria finale Michoels/Lear posa Cordelia per terra, le parla e ripete la piccola risata dell'inizio. Michoels così spiega questa scelta: «Sentivo una intima necessità di questa risata e vi ho fatto ricorso frequentemente. Nei momenti di più intensa vita interiore di Lear, i momenti di maggior sfortuna, questa risatina banale riemerge. Perché? Perché ora che tutti i valori precedenti sono distrutti, tutte le convinzioni di una volta screditate, Lear ricorda una piccola cosa che valeva, la sola cosa di indiscutibile valore che ha avuto nella propria vita: Cordelia».

Per Lear è come avere meritato il trono, di nuovo conta tutti i presenti, ride cercando Cordelia dietro il trono e non trovandola a quel punto sembra impazzire: tocca ostile il

volto di una Goneril inesistente, come aveva fatto all'inizio, e si gira verso il Fool, riferendosi a Regan, per dire: «Ma perché la natura mette al mondo un cuore così duro?». Alza un immaginario coltello per guardarle nel cuore ma Edgar gli ferma il braccio. La sequenza ripete ciò che è avvenuto tra Lear e Kent nel primo atto, infatti Lear gli afferra la mano e dice: «Voi, signore, sarete uno dei miei cento cavalieri», poi fa stesso gesto del Re di Francia quando aveva preso Cordelia in moglie. La risata finale del re è il riconoscimento della verità spirituale di Cordelia, di ciò che cercava dietro il trono e che è rimasto nascosto così a lungo. Adesso Lear deve pagare il suo debito. Michoels descrive così la morte: «Lear finisce di piangere con questa risata, consapevole di avere trovato la vera vita in un mondo migliore. Ma a questo punto il suo ridere non è più gioioso, anzi è difficile capire se si tratta di una risata o di un lamento» è il ritornello finale che rivela i suoi pensieri inespressi: ha trovato la vera umiltà solo in Cordelia. Ancora Michoels: «Per una corretta rivelazione del concetto filosofico espresso dalla tragedia mi è sembrato necessario ricorrere a questo metodo e non utilizzare le parole bensì i suoni». Come in una composizione musicale tutti i motivi precedentemente ascoltati tornano assieme nel finale della tragedia.

Lear depone il corpo di Cordelia per terra, tutti gli altri personaggi sono schierati sul fondo. Le tocca il viso, si ritrae un poco, poi le gira intorno a quattro zampe e le si avvicina con il viso fino a sussurrarle con forza: «Cordelia!», come a svegliarla. Lei non reagisce e lui la scuote brevemente, poi libera un lamento: «Aaaah!». La mano destra davanti al viso e alla bocca, la sinistra all'altezza della fronte priva di corona. Il suo gestire è quasi a scatti, molto geometrico e stilizzato, di gusto espressionista si direbbe, eppure si sente l'animale, il capro che canta quando vede il coltello che sta per sgozzarlo. Lei giace immobile e il padre incredulo la guarda muovendole attorno a quattro zampe. Di nuovo le si avvicina al volto, quasi a darle il respiro, poi si gira verso gli altri, soprattutto Kent, per invitarli a guardare quelle labbra che mai hanno mentito e gli hanno rivelato la cruda verità. E ancora: «Cordelia, Cordelia, ah, ah!». Quindi ride e le tocca il viso con la punta delle dita, mormora qualcosa e ride ancora come nella prima entrata in scena, a bocca aperta, girandosi lentamente fino a stendersi accanto a lei, dice l'ultima battuta («L'hanno impiccata, la mia sciocchina! Niente vita, niente vita! Che cosa? Un cane, è vivo, un cavallo, un topo. E tu non respiri più? Non tornerai più, mai, mai, mai! Per piacere, sbottonami qui. Grazie. Vedi? Guardala. Guardale le labbra. Guarda, ti dico! Guarda», «And my poor fool is hang'd! no, no, no life! / Why should a dog, a horse, a rat, have life, / and thou no breath at all? Thou'lt come no more, / never, never, never, never! / Pray you, undo this button: thank you, Sir. / Do you see this? Look on her, look, her lips, / Look there, look there») e intona la canzoncina di caccia, gesticolando con la mano destra che poi dirige verso la figlia senza più guardarla. Si poggia sulla schiena, aiutato pietosamente da Kent. Emette un lungo lamento e la sua mano parte a sfiorare la fronte di Cordelia, bacia le proprie dita e ancora lancia verso l'alto un estremo lungo lamento prima di immobilizzarsi nella morte.

Cerchiamo dunque di sintetizzare i motivi per cui questa realizzazione scenica può essere considerata tra le maggiori del Novecento. Un collettivo di artisti, pur operando in una situazione di estrema difficoltà e di reale pericolo, intraprende una sperimentazione per realizzare un'impresa che appare a priori impossibile: allegorizzare un messaggio che deve essere insieme chiaro e cifrato, un'opera teatrale che su uno sfondo di affermazioni di buon senso pone domande nuove, difficili (come si diceva: Può il potere fare il bene dei suoi sottoposti? Si può fare il bene rinunciando al potere?...).

Tutti i collaboratori e tutti gli elementi di questo spettacolo raccontavano, attraverso un testo classico particolarmente sentito, un'autobiografia collettiva di uomini e donne che avevano sperato che la conquista del potere da parte della Rivoluzione permettesse di percorrere il cammino verso la Terra Promessa e invece avevano constatato che si era scatenata una peste, una peste che rivelava la crudele verità della natura umana e apriva, forse, alla fine di un tunnel di terrore e dolore, a un altro esperimento di verità e di conoscenza. Dobbiamo riconoscere che quegli artisti sono riusciti nell'impresa, ottenendo un grande successo popolare e culturale attraverso una forma non censurabile dal potere, che tuttavia ha fatto crescere l'odio dell'apparato staliniano nei loro confronti, un odio che ha dovuto creare altri pretesti per eliminarli.

*Così parlava Michoels*⁸⁶

L'attore è innanzitutto un essere umano e, dice Michoels per cominciare, «mi sembra che la più grande passione umana sia la sete di conoscenza [...] Un vecchio libro parla molto esattamente di questo sentimento. Questo libro è la Bibbia, che assimila la conoscenza all'amore⁸⁷ [...] L'arte è caratterizzata da questa istanza di conoscenza [...] questa è la vocazione della nostra arte sovietica».⁸⁸ Dall'umano al sovietico passando per la Bibbia, così l'attore yiddish porta nella storia la propria *quête*. Poi continua precisando che non per questo fare l'attore dev'essere il destino di tutti gli esseri umani, fare l'attore è un modo di cercare la conoscenza di sé e degli altri, ma non l'unico. Ogni giovane dovrebbe mettersi alla prova per comprendere qual è la propria strada, senza dare troppo peso a coloro, fossero anche i genitori che gli consigliano di "continuare" su una strada già tracciata: «Non voglio dire che il cammino che ho intrapreso e che ancora seguo sia la sola e unica via. [...] Mi ricordo di una discussione con mio padre. Mio padre era un uomo molto intelligente, profondo conoscitore del Talmud. Un giorno discutendo con me disse: "Non capisco. La vita è come un alfabeto. Diciamo che io sono l'alfabeto fino alla lettera *lamed*, mentre tu cominci e continui da *noun* e vai fino alla fine. Perché cerchi sempre di ricominciare da *aleph*?" Invece è così, ciascuno di noi deve sempre ricominciare da *aleph*».⁸⁹ Come si vede e come si vedrà ancora, Michoels fa spesso riferimento alla tradizione, ma interpretandola spregiudicatamente, persino contraddicendola. Il suo processo gnosico non cede in nulla alla consolazione o all'accettazione dei dogmi. Infatti, venendo alla professione dell'attore, mette subito le cose in chiaro: «Si può insegnare a un orso a danzare! [...] Ma non si può insegnare a un attore a recitare. [...] Però un attore può imparare a recitare».⁹⁰

Certo è che il destino si affaccia in ognuno di noi fin dall'infanzia, anche con segni che non riguardano una determinata professione⁹¹ ma solo un modo di osservare la realtà. Michoels, di sé racconta questo:

⁸⁶ Tutte le citazioni sono tratte da S. Michoels, *Stati, besedy, reči*, cit., in corso di traduzione. Di ogni citazione si indica il titolo del capitolo da cui è tratta.

⁸⁷ Nella tradizione ebraica lo studio è un comandamento precipuo. Michoels sostituisce l'attore alla «dinastia di sacerdoti», come Dio definisce il popolo di Israele tramite Mosè (*Esodo* 19, 2).

⁸⁸ Da *Il ruolo del regista nel teatro sovietico*.

⁸⁹ Da *La poesia nella creazione dell'attore*. *Aleph* è la prima lettera dell'alfabeto ebraico, *lamed* quella intermedia, cui segue *noun*.

⁹⁰ Da *Il ruolo del regista nel teatro sovietico*.

⁹¹ In questo senso si può fare riferimento al paragrafo sulle attività teatrali di Michoels bambino.

Quando ero bambino e frequentavo il *heder*,⁹² i fulmini nel cielo mi interessavano sempre moltissimo. Mi sembrava che il fulmine fosse una fessura attraverso la quale potevo forse vederlo, Lui, Dio, seduto là in fondo mentre si lasciava scoprire per un istante. Ecco perché cercavo di non perdere mai l'istante del fulmine per gettare uno sguardo. L'immaginazione per me è come il fulmine che scopre per un momento l'universo interiore dell'uomo.⁹³

E mentre dice della sua mistica e fanciullesca ingenuità, accenna anche a quello che secondo lui è il principale strumento dell'attore, l'immaginazione (così allineandosi con Michail Čechov). Di ciò tornerà a occuparsi molte volte. Restiamo per ora al compito primario di ogni individuo, il divenire se stessi, e al lavoro dell'attore:

Mi viene in mente una leggenda ebraica sulla nascita dell'uomo e il bagaglio col quale un bambino arriva sulla terra. Quando è ancora nel ventre della madre, un angelo arriva e gli insegna tutto ciò che esiste, tutte le lingue, tutta la saggezza. Ma un secondo prima che nasca (così usa tra gli angeli) gli danno un buffetto giusto sotto il naso. Da ciò due conseguenze: la piccola cavità che tutti quanti abbiamo sotto il naso e il fatto che l'essere umano dimentica assolutamente tutto. Da quel momento comincia l'erranza dell'uomo sulla terra, alla ricerca di ciò che prima sapeva. Vuole comprendere il mondo e si dedica a questo compito per tutta la vita. Perché l'attore dovrebbe essere esente da questa ricerca?⁹⁴

Una vocazione, dunque, si può scoprire o riconoscere e poi la si deve valorizzare: bisogna essere attori per poi imparare a recitare. L'"attore-essere umano" di Michoels non è una figura astratta o ideale, è *colui che fa* in base a coordinate che sono via via definite con estremo rigore e riguardano sia l'individuo che il cittadino, sia la conoscenza di sé che la propria azione (politica) nel mondo. Ne consegue che

non basta avere una bella voce o un aspetto gradevole e adattarsi a essere un attore senza idee. Un attore deve domandarsi se può arricchire il proprio spettatore e dare qualche cosa di nuovo alla sua concezione del mondo. [...] L'attore è tenuto ad avere un proprio insieme di temi. La sua vocazione e il suo mestiere consistono nello svelarsi. È spiacevole uscire da teatro con la sensazione che lo spettacolo non ci ha insegnato niente, non ci ha arricchiti, ciò ci procura una crudele delusione e ci sentiamo come se ci avessero derubati, come se fossimo venuti a teatro più ricchi di quando ne siamo usciti.

L'attore è truccato, indossa il costume, entra in scena, decine di proiettori lo illuminano. Porta la sua arte come una preghiera. Ma se non ha qualcosa da dire allo spettatore, non ha il diritto di andare in scena.⁹⁵

«Il diritto di andare in scena» nasce dunque da una presa di distanza dalla cosiddetta "realtà". Infatti, precisa Michoels, «l'arte non è il riflesso della realtà, è lo svelamento della realtà e al tempo stesso la liberazione dell'energia immaginativa nascosta nella

⁹² La scuola primaria religiosa ebraica.

⁹³ Da *La poesia nella creazione dell'attore*.

⁹⁴ Da *Il ruolo e il posto del regista nel teatro sovietico*.

⁹⁵ Da *La vocazione dell'attore*. S. S. Lipsyc, nell'*op. cit.* a p. 244, riscontra opportunamente le parole di Michoels con un passaggio di Emmanuel Lévinas: «Tutto accade come se [...] ogni persona, con la propria unicità, assicurasse la rivelazione di un aspetto unico della verità [...]: l'unicità di ogni ascolto porta il segreto del testo; la voce della Rivelazione, precisamente in quanto indirizzata tramite l'orecchio di ciascuno, sarà necessaria al tutto della verità» (É. Lévinas, «La Révelation dans la tradition juive», in *Au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Minuit, Paris 1982, p. 163.)

realtà».⁹⁶ E continua precisando che ogni artista ha il diritto di compiere il proprio cammino singolare: «In ogni attore ci sono un ideale specifico, un mondo immaginario, una serie di temi con i quali vive e una figura [*obraz*] che fa propria.⁹⁷ Il regista deve prestare attenzione a questo universo, non deve vessare l'attore e deve costruire la propria arte in risonanza con lui».⁹⁸ Ecco apparire il tema del rapporto dell'attore con il regista, questione tuttora irrisolta, nella maggior parte dei casi, o risolta con l'accettazione di insensati compromessi (alcuni dei quali di seguito descritti dallo stesso Michoels) che vengono spacciati per buon senso storico. In questo senso è interessante un suo apologo, che all'inizio sembra trarre autorevolezza da un sapere tradizionale e poi lo respinge nettamente:

La situazione corrente dell'attore e del regista mi fa purtroppo pensare alla leggenda del filosofo ebreo Moses Mendelssohn, un illuminista e fondatore della Haskalà. Era gobbo, deforme, talmente brutto che sarebbe difficile trovare tra di noi qualcuno che gli somigli, me compreso! Un giorno questo storpio, che era un grande pensatore, è andato a trovare la più bella giovane di Berlino per chiederla in sposa e si aspettava che lei acconsentisse. La giovane, invece, fu assalita dallo spavento e dal disgusto. Il saggio Mendelssohn le disse: «Posso immaginare che il mio aspetto non vi piaccia, ma se voi sapeste chi dovrete ringraziare per la vostra bellezza non mi rifiutereste in questo modo. Come sapete, le anime, prima di essere inviate sulla terra si presentano davanti a Dio. E Dio mi ha spiegato: "Tu sarai bello, grazioso, virile ma stupido! Quindi la tua donna sarà brutta, gobba ma estremamente intelligente". Allora io mi sono inginocchiato davanti a lui e gli ho detto: "Dai a me la gobba e la bruttezza, lasciami solo l'intelligenza e questa mi basterà, insieme a una moglie bellissima!"».

Spesso mi è sembrato che le funzioni a teatro si spartiscano in questo modo: il regista prende su di sé la gobba del pensiero, lasciando risplendere l'attore sulla scena in tutta la sua bella nudità. Io penso che questo fenomeno non sia né naturale né giusto. L'attore deve pensare, deve sapere. La conoscenza è la sua vocazione e la figurazione poetica il suo elemento naturale. Senza questi due fondamenti non ci può essere creazione. Sfortunatamente gli attori di oggi hanno invece incontrato [nel regista] un maestro che li ha liberati dal dovere di pensare e di cercare.⁹⁹

Il lavoro dell'attore, dopo essere stato intrapreso come una scelta di prassi filosofica, deve sostanzarsi in una progettualità realizzata in quella che Michoels chiama «lingua della scena»:

⁹⁶ Da *Il diritto al proprio cammino*.

⁹⁷ Siamo qui a un termine chiave della teatrologia russa novecentesca. Chiarisce Massimo Lenzi che *obraz* è una «parola che stando comunemente a designare "immagine", "figura", quando si parla di teatro corrisponde a un concetto grosso modo intermedio fra quello di "personaggio" (che comunque l'*obraz* comprende), in quanto struttura letterario-drammaturgica fissata nel "testo" una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero "esecuzione" (letteralmente "integrazione", termine comunque certo scervo dal rigido e/o arbitrario soggettivismo implicato dal nostro "interpretazione"), momento meramente scenico, e dunque di per sé fissabile solo in forme relative e instabili. Semplificando molto, si può dire che l'uso descrittivo, normativo, corrente e precoce, del termine *obraz* mostra come, sin dal costituirsi di una critica teatrale russa, l'oggetto della percezione dello spettatore non venga indicato come "attore" o "personaggio" (entità per le quali la lingua russa conosce peraltro i corrispettivi d'importazione francese *aktër* e *personaż*), ma con un *tertium* che elide, in una sorta di "sintesi preventiva", organica e unitaria, quella dicotomia, connaturata alla prassi del teatro europeo occidentale sin dalle sue origini classiche. Ne discende, fra l'altro, che in Russia sia sempre stato implicito il concetto che la *creazione* del "personaggio" è compito in primo luogo dell'attore». (Cfr. M. Lenzi, *op. cit.*).

⁹⁸ Da *Polemica 1*.

⁹⁹ Da *Il ruolo del regista nel teatro sovietico*.

L'attore deve possedere un progetto artistico per esprimere un'idea o un'opera. Questo progetto appare quando l'idea crea un'eco nel mondo interiore dell'artista, che ha afferrato quell'idea, che l'ha fatta diventare la propria carne e il proprio sangue [...] *Ma in scena noi non pensiamo, noi agiamo*. Questa idea si incarna dunque in immagini artistiche. Queste immagini costituiscono la lingua della scena, che permette di esprimere l'idea e di condividere con lo spettatore la nostra concezione del mondo.¹⁰⁰

Quella di Michoels non è una teoria del teatro, è una riflessione da artista-ricercatore, che intreccia, sulla pagina proprio come sulla scena, continuamente i due aspetti principali del *poiein*, il (modo di) fare e il perché. Da un discorso rivolto ad apprendisti attori:

Non è scritto da nessuna parte che bisogna cominciare dal gesto o a cercare l'intonazione o che l'attore deve subito truccarsi e vestirsi. Tutte queste cose vengono con il sudore. L'importante non è mettersi in cammino alla ricerca di una certa battuta immaginando: "Ah, come sarebbe bello se la dicessi così!". Tutto questo non vale un soldo! L'importante è l'idea che dovete trasmettere allo spettatore, l'idea sulla quale dovete meditare dopo averla scoperta attraverso il lavoro. Se non succede così, se questa idea di base o linea conduttrice non esiste, non c'è niente [...] Questa idea deve essere attinta dall'enormità della vita che scorre in voi e anche dal vostro atteggiamento nei confronti di questa vita. Di tutto ciò dovete parlare in scena, nella lingua della scena o lingua delle immagini. Se non riuscite a gettare un ponte tra ciò che vi agita costantemente e il vostro lavoro, allora dovrete cavarvela come la maggior parte dei vostri colleghi, cioè vivendo con idee che vi sono estranee [...] Ciò che conta è il percorso intenzionale da cui procede tale gesto o tale pausa [...] bisogna avere qualcosa da dire al cittadino che fa la coda per fare il biglietto.¹⁰¹

E anche nel contesto di una riflessione sul ruolo del teatro nel mondo contemporaneo pone l'attenzione sul rapporto tra esterno e interno, tra mondo e immaginario individuale, come ad ammonire sull'impossibilità di scegliere una sola delle due direzioni (un teatro di descrizione ideologica o un teatro autodrammatico):

Pensate alla tragedia umana: a me sembra di sentirla ogni giorno, ogni ora, ogni minuto. Qui c'è la sfera limitata dell'uomo, in questa pelle che ricopre tutta la persona. A mezzo millimetro dalla pelle non c'è ancora l'uomo, ma lui è già lì. La pelle rappresenta la frontiera impenetrabile della vita interiore dell'uomo. [...] I medici hanno scoperto i raggi X come mezzo per superare questa frontiera [...] ma l'essere umano accorto possiede a sua volta i raggi X che consentono di penetrare questo mondo chiuso: l'immaginazione [...] che ci aiuta a capire il mondo, a sentire il mondo, a traversare lo spessore del limite che copre il mondo.¹⁰²

Se dal punto di vista filosofico quello di Michoels è, come s'è detto più volte, un teatro gnosico e patico insieme, dal punto di vista storico è un teatro di testi e di personaggi; però occorre precisare che per lui e per i suoi compagni il rispetto degli autori e la composizione delle figure sceniche non è qualcosa di fine a se stesso. Il lavoro sui testi è radicale e porta sempre a risultati assai diversi dal punto di partenza: «In un autore c'è sempre un'idea, qualcosa che lui sente e vuole esprimere spiegando alcuni fenomeni complessi. Per questo Amleto si comporta così e non in un altro modo [...] Tutto è calcolato, scelto dall'autore come il modo più giusto per rivelare la sua idea. Possiamo dire che una figura scenica è davvero poetica [...] quando porta in sé il pensiero che ha

¹⁰⁰ Da *La vocazione d'attore*.

¹⁰¹ Da *La coscienza di sé sulla scena*.

¹⁰² Da *Il ruolo del regista nel teatro sovietico*.

spinto l'autore a scrivere». ¹⁰³ L'intervento sui testi, realizzato in diversi momenti, soprattutto nella composizione scenica, non consiste in una semplice "attualizzazione" dei suoi temi ma «nel trovare in un luogo impreveduto la chiave del testo da mettere in scena». ¹⁰⁴ Questa ricerca di segreti depositati in luoghi impreveduti rimanda a una opzione che nulla ha a che vedere con la filologia del teatro "normale" (scoprire e illustrare il significato del testo) ma al contrario – anche se a quel tempo non lo si poteva dire chiaramente – con il senso che quel testo ha per noi oggi. E ciò vale sia per gli autori propri contemporanei sia per i classici come Shakespeare. Si pensi al *Lear* di Michoels, 1935:

Da dove cominciare il lavoro sul personaggio? Certi attori partono dal movimento, dal gesto o da un disegno, mentre altri cominciano dal testo, dalle intonazioni e dalla mimica, magari lavorando davanti a uno specchio. Tutto ciò non porta a niente, è nel corso del lavoro che si trovano le intonazioni, il gesto, il disegno e persino se stessi. La cosa più importante quando si lavora su un personaggio è comprendere *perché si è in scena*, qual è il nostro scopo, cosa abbiamo da comunicare allo spettatore. All'inizio del lavoro sul personaggio bisogna cercare innanzitutto di mettere in rilievo l'idea essenziale della nostra analisi e tutti i compiti che ne derivano [...] in che senso quel ruolo diventerà una parte di me stesso, della mia concezione del mondo e dell'espressione delle mie idee. Devo sapere cosa ho da dire di Lear e come aiutare lo spettatore a comprendere Shakespeare: è un compito importante, una questione d'onore. Ma è impossibile assumere questa funzione senza una riflessione personale sulle problematiche del testo. ¹⁰⁵

Quando Michoels diceva e scriveva queste cose la maggior parte dei suoi interlocutori sembravano d'accordo, ma l'attore sapeva bene che non lo erano nella loro prassi, e non solo per pavidità politica ma anche perché si lavorava poco e male in scena, senza cercare quel "segreto" e limitandosi a mettere in opera alcuni cliché graditi al pubblico, soprattutto però perché gli attori delegavano sempre di più la responsabilità culturale e creativa al regista. ¹⁰⁶ È questa consapevolezza che consente a Michoels di esprimersi come segue su un teatro che era celebrato in tutto il mondo come esempio di nuova professionalità:

I nostri teatri in Unione Sovietica hanno perduto la fantasia e l'immaginazione [...] finché il mondo delle idee non riveste una forma con immagini, per noi non ci sarà arte! [...] E abbiamo perduto anche un'altra cosa: la cultura plastica dell'attore. È completamente scomparsa. Mi hanno raccontato che Stanislavskij un giorno si è rivolto a un attore che doveva cantare dicendogli: «Voi

¹⁰³ Da *La poesia nella creazione dell'attore*.

¹⁰⁴ Da *Dove comincia il volo di un uccello*.

¹⁰⁵ Da *Il personaggio in generale e Lear in particolare*. Corsivo nel testo nostro.

¹⁰⁶ Cfr. in proposito Michail Čechov, *Lettera ai colleghi sovietici del film Ivan il Terribile di S. M. Ejzenštein (31 maggio 1945)*, in AAVV, *Actoris Studium. Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, in corso di stampa. In questa lettera molto dettagliata, Čechov avverte i suoi ex-colleghi che la modernizzazione della recitazione non passa, come essi credono, dal modello americano («Ho incontrato qui una persona che ha lavorato nel film, appena arrivata da Mosca. Mi ha detto: "L'attore russo vuole imparare il tempo del film americano". Ho risposto: "L'attore russo non deve imparare il tempo americano. Nel film americano non c'è tempo, c'è fretta. Con questa concitazione, nella maggior parte dei casi, il regista e l'attore tentano di riempire il vuoto e la mancanza di contenuto di ciò che accade sullo schermo"») e li invita a compiere un lavoro proprio, anche se in dialogo con il regista, se vogliono evitare la genericità e gli stereotipi: «Voi dite il pensiero, accentuando le parole importanti e allungando le frasi con pause ingiustificate tra le parole. [...] I sentimenti che mostrate sullo schermo sono troppo superficiali, troppo generici, astratti e non individuali. [...] i vostri movimenti danno spesso l'impressione di non essere vostri. Sono dati dal regista: è *lui* che si muove e gesticola attraverso di voi».

cantate, poi tacete, ma il vostro dito prolungherà il canto». Prima di lui un poeta, la cui situazione sociale non era così rispettabile ai nostri occhi perché si trattava di un re (sto parlando di re David), definiva il proprio canto in questo modo: «Tutte le mie ossa parlano, tutte le mie ossa cantano». Tutto l'essere umano canta. Non basta che nel corso del complesso lavoro sul personaggio ci si soffermi sull'aspetto psicologico! La dimensione plastica e il gesto non sono di origine formalista: *il gesto è la persona stessa* [...] Alle parole, ai sottotesti, alle pause, ai momenti di silenzio bisogna aggiungere la forza dell'espressione figurativa, le parti scoperte del corpo umano, le mani, il viso e, per chi ne ha la fortuna, [mostra la sua calvizie] il suo cranio!¹⁰⁷

L'istanza di cui si fa portatore Michoels («Tutto l'essere umano canta») non è una sua esclusiva, ma nel teatro del Novecento è stata delegata e governata, nel bene e nel male, dai registi. Gli attori hanno perduto le redini del proprio destino e spesso hanno persino dimenticato di averne uno. Non è un caso che le storie di attori come Michail Čechov e Solomon Michoels stiano ritornando alla luce soltanto da pochi anni. E ancora c'è qualcuno che quando sente parlare dell'attore come poeta, cioè del fatto che – come diceva Carmelo Bene – se non si è poeti nemmeno si può essere attori, si irrita e strabicamente pensa a un istrione narcisista e spacciatore di subcultura. Concludiamo perciò questa piccola antologia michoelsiana con la sua definizione di attore:

Si dice che l'attore sia un artista [...] o un interprete, ma nessuno di questi due termini rende conto dei processi di lavoro dell'attore [...] mi sia permesso di definire l'attore un poeta [...] Può darsi che si tratti di una semplice supposizione soggettiva, ma mi sembra che senza questo sentimento poetico io non avrei potuto né lavorare né creare. *Io mi sento più poeta che attore*, poeta che agisce nel campo dell'arte teatrale. Il mio mondo, il mondo nel quale vivo e mi esprimo a voce alta, tutto ciò che io sento si confonde con il mondo dell'immagine poetica.

Non esiste essere umano che sia totalmente estraneo alla poesia. La poesia nasce in tutte le teste, negli occhi, nell'udito e riguarda il sentimento interiore di ogni uomo. In alcuni momenti precisi della propria vita ogni essere umano diventa poeta. Di colpo le cose, la gente, gli avvenimenti cominciano a parlare al tuo cuore e alla tua mente. Tu non fai altro che prendere, sentire. Alcuni maestri, come i normali artigiani, vivono questa esperienza intima. Per esempio, non è stupefacente vedere un orologiaio operare nel meccanismo di un orologio? Lo guarda e voi sentite che comprende qualcosa che per voi resta impenetrabile. Ogni piccola vite gli dice qualcosa, più che il meccanismo lui ne conosce la vita. Per un tale artigiano poeta il mestiere è una luce sulla realtà che determina la sua visione del mondo. Se è così per un artigiano, quanto di più lo sarà per un artista!

Nell'artista-poeta, la comprensione intima dei più vari aspetti della realtà crea le immagini corrispondenti, più esattamente suscita in lui un "modo immaginifico" di percepire la vita. La gente comprende meravigliosamente l'immaginario e la creatività popolare ci mette di fronte a definizioni che sono accessibili soltanto a coloro che concepiscono la vita poeticamente [...]

Tutte le scuole conosciute di teatro hanno accordato un'estrema attenzione alla respirazione, alla voce, al contatto, alla percezione del partner, hanno insegnato tutto salvo la comprensione e la poetica della drammaturgia. È come se avessero trascurato la fonte essenziale della creazione dell'attore! L'attore non può realizzare alcunché senza la drammaturgia, e la drammaturgia significa poesia [...] Bisogna educare questo sentimento poetico. Se non lo si possiede, non c'è granché da fare, perché, come dice Sholem Aleichem: «Il talento è come il denaro: chi ce l'ha ce l'ha e chi non ce l'ha non ce l'ha!».

La seconda particolarità dell'attore è di far nascere una figura umana al posto di quelle che popolano la letteratura. I grandi personaggi della letteratura ci sono spesso più vicini dei nostri genitori, dei nostri fratelli o delle nostre sorelle. Noi viviamo con loro e impariamo da loro, grazie a loro diventiamo più intelligenti, la loro influenza è enorme anche se non ce ne accorgiamo. Quei personaggi sono il risultato di una sublimazione poetica della realtà. Anche noi dobbiamo tendere a creare figure [obraz] che abbiano una tale forza, una tale energia, capaci di tale influenza. [...] Un'immagine non diventa una figura artistica se non è il risultato di un grande lavoro poetico

¹⁰⁷ Da *Dove comincia il volo di un uccello*.

interiore. Capita che l'attore non faccia altro che avvicinarsi a una figura, oppure che crei figure che durano un giorno e muoiono senza lasciare traccia. Ma esistono anche figure che sopravvivono per secoli e che saranno sempre a fianco degli esseri umani. Noi dobbiamo aspirare a creare queste figure.¹⁰⁸

*Ricordi e note di Zuskin*¹⁰⁹

Sempre nel breve "curriculum" Zuskin sente il bisogno di tracciare la sua storia d'attore a partire dall'infanzia: «Mio padre radunava noi bambini e ci leggeva gli indimenticabili racconti per l'infanzia di Aleichem [...] Il mio infinito amore per il grande Sholom Aleichem, lo scrittore che mi è più caro e la cui arte mi ha nutrito per tutta la vita, risale a quel tempo». Poi, tra gli scrittori preferiti cita Dostoevskij («Più di tutti ho amato *Delitto e castigo*»), cui seguono Peretz, Lev Tolstoj, Dickens, Balzac; tra i drammaturghi cita soltanto Čechov.

Il teatro di attori come Michoels e Zuskin era fatto in un orizzonte di testi, però sempre affrontati con la consapevolezza che comprenderli a fondo e riproporli al pubblico contemporaneo comportava una responsabilità creativa equivalente alla scrittura, o meglio, di una "composizione scenica" che sempre, naturalmente in misura variabile a seconda del testo originario, comporta una riscrittura drammaturgica. È questo un dato talmente naturale da non essere mai sottolineato dai nostri e che di conseguenza rischia di sfuggire al lettore di oggi.

Zuskin tiene a precisare, in termini molto pragmatici legati al mestiere della scena, che «non si può ignorare il testo, ma la natura del teatro consiste nell'interpretazione; per questo, se possibile, è necessario sostituire il monologo con momenti recitativi, con qualche pausa o con un gesto, con qualche movimento del corpo». E aggiunge: «Qualunque opera letteraria io legga, che si tratti di una *pièce*, di un racconto o di un romanzo (ma anche della cronaca dei quotidiani!), la leggo come attore. Non posso leggere semplicemente per informarmi di ciò che si racconta nell'opera. Mi interesso alle persone che vi sono rappresentate, cerco di immaginarle, le avvolgo di una certa "atmosfera", cerco di capire il mondo interiore di queste persone e di scoprire l'essere della loro personalità». L'applicazione costante di cui parla l'attore non è soltanto l'arte dell'osservazione di brechtiana memoria, esercitata piuttosto per strada e nei luoghi pubblici,¹¹⁰ ma una rilevazione delle azioni compiute dai vari personaggi e della interrelazione tra loro. Il protocollo si conferma nel primo approccio ai testi drammaturgici: «Durante la lettura della *pièce* di cui mi è stato affidato un ruolo, per me ha più significato lo spettacolo come qualcosa di intero, non il mio ruolo. Non vedo me stesso nel ruolo, ma lo spettacolo nel suo insieme. Leggo la *pièce* alcune volte, cerco di capire e trovare il significato fondamentale degli eventi. Prima di tutto assimilo l'intera

¹⁰⁸ Da *La poesia nella creazione dell'attore*.

¹⁰⁹ Tutte le citazioni sono tratte dal breve "curriculum" di V. Zuskin riproposto da A. Zuskin-Perelman, *Viaggi di Venjamin*, cit.

¹¹⁰ In un altro passaggio infatti precisa: «Quando lavoro sul ruolo ho l'abitudine di passeggiare per strada. Guardo attentamente i volti delle persone. A volte un dettaglio, una intonazione sentita per caso mi danno qualcosa. Spesso osservo la gente sul tram, a volte nei discorsi altrui trovo l'intonazione che mi serve. Come un'ape che raccoglie il polline da tutti i fiori, raccolgo vari elementi separati, poi dalla memoria riemergono momenti diversi e un giorno trovo ciò che stavo cercando: "Eccolo!". Ma prima deve passare un certo tempo...».

pièce...». Questo atteggiamento, naturalmente, può assumere diverse sfumature nel corso del tempo. Nel caso di Zuskin, con la maturità il rispetto per il testo assume la forma seguente:

Un tempo ripeteva spesso il testo. Ora non penso al testo. Sono giunto alla conclusione che non sia necessario imparare esattamente il testo fino alla fine. Mi sento più a mio agio (ovviamente se non si tratta di un testo poetico). Desidero sempre percepire il testo in modo vivo. Prima, quando mi sembrava che una parola non fosse stata pronunciata correttamente, avevo la sensazione che tutto fosse stato rovinato e mi tormentavo molto. Ora questo non mi preoccupa più. Probabilmente mi sono talmente rinforzato nel mio lavoro che ho capito: la parola detta non è la cosa essenziale, è importante ciò che voglio esprimere con quella parola.

Al momento al nostro teatro passiamo un periodo di lavoro a tavolino abbastanza lungo e a me piace. In genere amo soprattutto il processo del lavoro sul personaggio che precede lo spettacolo, perché è il momento di una "raccolta" creativa. Per me il periodo più interessante e tormentato del lavoro sul ruolo è quello della preparazione delle "bozze" per i ruoli da interpretare.

Posso stare a tavolino e lavorare sul susseguirsi logico delle azioni, sulla scoperta del testo o del testo implicito, mentre posso lavorare sull'intonazione delle mie battute soltanto quando conosco lo spazio fisico. L'intonazione nasce insieme al movimento. Per questo finché non padroneggio tutto il mio "patrimonio" non posso soffermarmi su una certa intonazione. A volte qualche movimento di scena può darmi un suggerimento in un frammento o in un altro, così arrivo a trovare una nuova intonazione.

Ovviamente avere un metodo non significa inibirsi soluzioni molto personali, come per Zuskin il disegno:

Nel mio lavoro preparatorio sul personaggio, quando più o meno inizio a sentire il ruolo, disegno l'aspetto della persona che compare di fronte a me. Di solito disegno con la matita. Faccio le mie innumerevoli bozze finché non mi fermo su un volto in particolare. E quando trovo questo volto cerco di restare legato a ciò che ho trovato. Disegno la persona in diverse posture, ma soprattutto disegno il volto, l'espressione della persona o un qualche dettaglio.

Tuttavia il dato generale da sottolineare con forza consiste nel fatto che si sta delineando la figura di un attore completo, di un operatore culturale ben diverso dall'interprete teatrale più comune nella nostra tradizione recente. E questo presuppone una pratica rigorosa, tuttavia inutile senza una passione, di altre discipline e linguaggi. In proposito Zuskin è molto chiaro:

Nella mia crescita la musica ha avuto un grande ruolo, soprattutto la musica popolare. Peretz ha lasciato un aforisma splendido: «La musica è al di là delle parole». Le canzoni, soprattutto quelle popolari, possono commuovermi. Amo molto Čajkovskij per la sua liricità. Più di ogni cosa però amo le canzoni popolari. Amo follemente le canzoni russe accompagnate dalla fisarmonica. Su di me l'impressione più forte la fa la musica ebraica non professionale. Ricordo di avere sentito violinisti bravissimi durante l'infanzia, ma più di ogni altra a commuovermi era la musica ebraica più semplice: i musicisti *klezmer* che suonavano ai matrimoni, che non conoscevano le note e non potevano mai ripetere la stessa melodia, e nonostante ciò la loro interpretazione era davvero straordinaria.

Amo utilizzare la musica nel mio lavoro. Quasi ogni mio ruolo ha un *leitmotiv*, e quasi sempre canto qualche canzone. Mi sembra che le canzoni contribuiscano a creare una maggiore apertura del personaggio. Mi sembra che cantare una canzone a volte sia molto più forte che recitare un monologo. In generale nel personaggio amo l'intimità lirica e in questo la musica aiuta.

Un attore di questo tipo non trascura la regia, anzi. La faccenda, qui, si fa complessa e più che le formule contano le esperienze. Ecco quella di Zuskin:

Ho iniziato a occuparmi del lavoro di regia dal 1935-1936. Ho fatto gli spettacoli *Geršele Ostropoler*, *Il sarto stregato*, *Frejlechs*, *La famiglia* (in collaborazione con P. A. Markov al Teatro di Nemirovič-Dančenko), e poco tempo fa ho preparato una serata di miniature. Come regista dedico molta attenzione al varietà.¹¹¹ Il varietà mi affascina, anche se richiede la massima espressività nell'interpretazione dell'attore. Oltre a questo, ho messo in scena alcuni spettacoli di fine corso a scuola. Faccio tutto ciò soltanto come attore, dal punto di vista dell'attore, non scopro nessuna "America".

Delle mie regie mi ha appassionato soprattutto il lavoro con l'attore. Mi interessano però anche il lavoro con il compositore delle musiche e lo scenografo. In generale nel lavoro come regista è affascinante vedere come sono creati i personaggi, come "si riempiono" di significato vivo e di contenuto. I movimenti di scena [*mizanszeny*] hanno un senso implicito ed è interessante scoprire il senso implicito per mezzo dei movimenti di scena. Come regista vedo bene il movimento del personaggio, ma vedo vagamente la sagoma dello spettacolo. Per questo non riuscirò mai a essere un regista *postanovščik* [*metteur en scène*].¹¹² Più di ogni altra cosa a me interessa l'attore in scena, che io sia il regista o il pedagogo, mi interessa soprattutto questo. Come regista chiedo sia agli studenti che agli attori con cui lavoro la massima iniziativa.

È accaduto che mi trovassi a essere regista di uno spettacolo in cui io stesso recitavo (*Il sarto stregato* e *Frejlechs*). È stato molto difficile. Quando è il regista a recitare spesso si rende conto di non essere nel personaggio, ma di guardare come stanno recitando gli altri. Probabilmente in queste situazioni mi ha salvato il fatto di riuscire a reagire prontamente sul piano artistico.

Mi sembra che l'attore che svolge un'attività pedagogica e registica trovi poi più senso anche nel proprio lavoro di attore. Dopo la mia esperienza con la regia, la mia percezione dello spettacolo è cambiata. Quando arrivo a uno spettacolo, guardo come sono realizzati un frammento o un altro, e non riesco a liberarmi dello sguardo da regista, che mi accompagna. Ora sento maggiormente l'aspetto registico dello spettacolo.

Anche la trasmissione del sapere teatrale è vitale. Quando e se si giunge alla maturità l'attore ha qualcosa da trasmettere, e insegnare è un modo per continuare a imparare. Zuskin conferma:

Nella mia attività teatrale il lavoro pedagogico occupa un posto decisamente importante. [...] Per occuparmi con successo della mia attività pedagogica devo conoscere molto bene le persone con le quali ho a che fare. Ecco perché sono molto rigoroso sia nell'ammissione degli studenti sia con ogni allievo durante le mie lezioni. Cerco di ottenere che ognuno parli nella lingua che gli è peculiare. Nel lavoro unisco la teoria alla pratica. In un primo corso si studiano gli elementi del lavoro dell'attore sul personaggio, nel secondo anno si lavora su autori specifici e il terzo anno si realizzano frammenti e parti di opere drammatiche, il quarto è dedicato allo spettacolo finale. Nel mio primo approccio con i giovani cerco di descrivere tutta la complessità del lavoro dell'attore, la difficoltà del percorso a cui si dedica. Cerco di educare gli studenti all'amore per il teatro, per il loro lavoro e a essere molto esigenti con se stessi. Soltanto una persona educata, un degno cittadino del proprio paese può fare l'attore. Inizio con i fondamentali principi etici propri dell'attività dell'attore e continuo a farlo per tutti e quattro gli anni. Spingo gli studenti a frequentare i teatri, poi parliamo di ogni singolo spettacolo. Al secondo anno propongo di ripetere qualche *etjud* eseguito il primo anno, il terzo anno lo stesso, così che si rendano conto della strada che hanno fatto. Amo il lavoro pedagogico, allo stesso tempo lo temo, perché richiede molta responsabilità, mi ci appassiono molto e non disturba il mio lavoro come attore. Mi dà molto. Posso mettermi alla prova. Attraverso il lavoro pedagogico deduco alcune leggi per me. Nel lavoro con gli studenti cerco di evitare le dimostrazioni: l'attore deve sapere ogni istante perché compie una certa azione, gli studenti devono avere un atteggiamento consapevole nei confronti del

¹¹¹ Con il termine "varietà" (*estrada* in russo) si indica uno spettacolo fatto di frammenti diversi, di "numeri" se vogliamo, con testi e stili dissimili, a volte anche ispirati a scene di copioni recitati anche, in altre occasioni, nella loro integrità. Si è già visto l'esempio del "sarto" diventato il numero di Zuskin a partire dal suo provino di ammissione.

¹¹² Intende un regista-autore alla Mejerchol'd.

personaggio. L'attività pedagogica mi arricchisce, ogni lezione richiede un'adeguata preparazione. Nel lavoro pedagogico più di ogni altra cosa mi entusiasma l'attimo della creazione, quando vedo che lo studente ha capito qualcosa, questo mi dà grande gioia.

La pratica di linguaggi diversi come il cinema (oggi ci si riferirebbe anche alla televisione e alla radio) è positiva per un attore che ne distingua le specificità e impari a riportare poi sulla scena i dati di esperienza che la riguardano:

Lavorare nel cinema è più difficile rispetto al teatro, anche perché tutto il ruolo è fatto di pezzettini. All'inizio si gira il finale, tre mesi dopo si fa l'inizio del film... Ciò che salva è conoscere molto bene il proprio ruolo. Ho interpretato il buffone nel *Lear* cinquecento volte. Nel caso in cui mi chiamassero improvvisamente a una prova, potrei interpretare ogni frammento senza preparazione, perché il personaggio è radicato in me. Deve essere così anche al cinema.

In teatro a volte è necessario fare un gesto ampio, tenendo conto del pubblico, mentre al cinema il lavoro dell'attore ha un carattere più interiore perché è l'obiettivo a ingrandire e rinforzare. In teatro è necessario "formare" alcuni aspetti dell'espressività, mentre nel film questo non accade, perché l'immagine sarà ingrandita molte volte. Qui sono richiesti altri metodi per realizzare la maestria dell'attore. Per il cinema preparo il ruolo come faccio per il teatro, ma la realizzazione è diversa.

Il lavoro nel cinema ha dato qualcosa al lavoro teatrale? Molto. L'arricchimento dell'attore ha luogo proprio grazie alla loro diversità. A volte dopo le riprese ci si rende conto che entrando in scena in teatro si fa ciò che si è appena fatto in un film. Nel cinema tutto deve essere più naturale, quando ci si trova di fronte all'obiettivo alcuni metodi di interpretazione legati alla tecnica del lavoro teatrale vanno eliminati. Per un attore di teatro essere ripreso in un film è un problema tutt'altro che insignificante. In teatro, quando entro in scena, sento il respiro del pubblico. Esso emoziona l'attore. Niente di tutto questo nel cinema. Si recita di fronte a un pubblico immaginario. Perciò penso che l'immaginazione di un attore cinematografico debba essere più sviluppata rispetto a quella di un attore di teatro.

Massimo Lenzi

Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij
Profili di registi della seconda generazione russa

Gli studi occidentali sulla regia teatrale del Novecento russo presentano un conclamato squilibrio fra l'attenzione dedicata ai grandi padri fondatori (Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov) e le decine di maestri delle varie generazioni a loro coeve e successive. Questa discrasia qualitativa e quantitativa, che talora ha portato a sovrapporre alla natura capillare dell'oggetto approcci riduttivamente agiografici o personalistici, quando non affrettate semplificazioni settarie, può essere ricondotta in buona parte a una carente considerazione delle peculiarità affatto uniche dello statuto sistemico (a partire dalla formazione) entro cui da sempre in quella cultura si producono spettacoli. Altrove ho cercato di ovviare agli schematismi impliciti in questa visione, mirando ora a individuare alcune origini e caratteristiche essenziali di questo statuto, ora a ridurre quello squilibrio tramite narrazioni storiografiche capaci di mostrare nella sua effettiva continuità diacronica un congruo scorcio degl'infiniti rivoli di cui si compose l'attività scenico-drammatica della Russia novecentesca. Tra le giunture principali che uniscono questi due ambiti di ricerca, spicca beninteso all'occhio del teatrologo la centralità della mansione registico-pedagogica: la Russia è ancora l'unico Paese del mondo in cui i registi sono di norma formati come tali da altri registi in strutture pubbliche di formazione superiore.

Stanti tali premesse, a partire da questo numero presenteremo una serie di agili saggi volti a esporre, in forma sintetica e pianamente cronologica, le traiettorie creative di alcuni dei massimi protagonisti della cosiddetta "seconda generazione" della grande regia scenico-drammatica russa. Improntati a una missione divulgativa, questi profili avranno la mera ambizione di tracciare solchi da approfondire e ampliare in eventuali, successivi contributi provvisti di ben altra esaustività monografica, o se si preferisce: *obrazy* che lo spettatore-ricercatore possa considerare nella loro innaturale, impossibile separatezza onde magari ricondurli all'organico *interplay* del dramma da essi incarnato sulla scena, non meno irrevocabile e fantasmatica, della memoria storica.

Nato il 12 luglio (n. s.) 1894 in un'agiata famiglia moscovita dai variegati interessi artistici, l'adolescente Jurij Aleksandrovič Zavadskij si era distinto per un'intensa attività filodrammatica ginnasiale, cui erano seguiti studi giuridici e artistico-figurativi. Nel 1915 Zavadskij era stato ammesso allo Studio di Vachtangov (poi Terzo Studio del MCHAT), dove svolse inizialmente anche mansioni di scenografo, accostandosi altresì alle recenti ricerche di Craig, Evreinov, Fuchs, Mejerchol'd e Reinhardt. Nell'autunno 1918 il giovane scrittore Pavel Antokol'skij, anch'egli collaboratore dello Studio, aveva introdotto Zavadskij nella cerchia di Marina Cvetaeva, che dedicò al giovane attore il ciclo di versi *Komediant* (Il commediante). Fu proprio dal poemetto di Antokol'skij *Kot v sapogach* (Il gatto con gli stivali) che Zavadskij trasse *Obručenie vo sne* (Fidanzamento con il sogno, 1919), suo esordio allo Studio come regista, destando peraltro

l'insoddisfazione di Vachtangov, che aveva criticato «l'astrazione arcaica e il convoluto simbolismo»¹ dello spettacolo.²

Nondimeno, negli ultimi, convulsi mesi della propria esistenza, allorché Vachtangov sapeva che il cancro allo stomaco gli avrebbe concesso solo una manciata di giorni per affermare definitivamente la sua nuova estetica teatrale, il Maestro volle Zavadskij al suo fianco per co-firmare l'auto-palinodia del suo primo *Miracle de Saint-Antoine*. Nella versione del 1918 gli attori erano stati educati a praticare un «realismo dell'anima» che, scaldato da toni di tenerezza reciproca e «da un umorismo amorevole e cordiale», attuiva la flebile denuncia della «cecità» di coloro che – allora piuttosto compatiti che condannati da Vachtangov – si rivelavano incapaci di accettare il miracolo del Santo e lo facevano mettere in ceppi.³ Adesso (13 novembre 1921) a quella tiepida e accorata mansuetudine psicologica il regista sostituì bruscamente un adirato *j'accuse* verso i valori borghesi, personificati dagli *obrazy* grotteschi e meschini dei nemici di Antoine, «ottusi, insolenti, avidi mostri»⁴. Congruamente, Zavadskij dette a costui l'aspetto di

un asceta ispirato, un saggio dalla fronte ampia e dai lunghi capelli bianchi gettati all'indietro, un luminoso pellegrino vestito d'un rozzo saio cinto da una corda, attorno a cui figure corrose da una sordida e tetra spilorceria si accalcavano con spocchia da sedicenti benefattori, compiaciuto "buon senso" e crudele cinismo.⁵

Il duplice apporto dell'allievo fu dunque strumentale nel segnare l'avvio di quel sisma stilistico e ideologico a cui Vachtangov bramava di sottoporre i canoni stessi dell'intensità emozionale conseguibile con i mezzi dell'arte scenica: vorticoso processo che in poco più di tre mesi condusse dal nuovo allestimento maeterlinckiano all'epocale *Principessa Turandot* (28 febbraio 1922), ove accanto agli altri principali, futuri maestri della scuola vachtangoviana – la Turandot di Cecilija Mansurova, l'Adelma di Anna Oročko, il Tartaglia di Boris Ščukin e il Truffaldino di Ruben Simonov – Zavadskij fu il principe Calaf.

Il lavoro sul testo gozziano avrebbe dovuto mostrare l'applicazione di un approccio al lavoro attoriale che Vachtangov aveva concepito per superare in una sintesi avanzata le istanze psicologiche di Stanislavskij e quelle convenzionaliste di Mejerchol'd. In sostanza, si trattava di mostrare il cosiddetto «atteggiamento verso l'obraz» ovvero di istruire l'attore (in un *training* ove le tecniche dell'improvvisazione assumevano un ruolo centrale) a entrare e uscire continuamente dalla propria parte, instaurando con essa una relazione complessa che fosse capace di mostrare la propria padronanza immedesimativa – per dirla con Vachtangov, la «gioia della metamorfosi» – e al contempo il proprio sguardo laterale, ironico-trascendentale (in implicita adesione a un dettato estetico blokiano) verso il personaggio incarnato, *in fieri*.

¹ *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach*, [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a c. di K. L. Rudnickij, p. 35. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT).

² Più in generale, il manifestarsi di simili tendenze non fu estraneo alla decisione di Stanislavskij, che nel 1920 decise di intervenire personalmente nell'attività didattica del Terzo Studio con una serie di lezioni ispirate ai principi del proprio «sistema» così come si erano sino allora manifestati e consolidati.

³ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. I (1917-1945), a c. di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 28. (Più oltre citeremo questa edizione come IRSDT).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Per Zavadskij e i suoi compagni si trattava di lavorare su di un triplice piano: la combinazione tra una rigorosa osservanza della forma registica (il disegno plastico-vocale della parte entro il ritmo e la cadenza dinamica dell'*ensemble*) e una «piena libertà d'improvvisazione» che sortisse l'effetto di una recitazione «leggera e quasi svagata»; i «passaggi istantanei» da toni ironico-buffoneschi o confidenzial-gigioneschi a sguardi di autentiche reviviscenze (principio a cui Vachtangov, pur nelle sue recenti disillusioni per i precetti stanislavskijani, non volle mai derogare) che si esprimevano in «maestose folate di abissale autenticità lirica»; un'osservanza del criterio della «massima semplicità e umiltà» nei rapporti scenici fra gli artisti, e fra ciascuno di essi e il pubblico.⁶

Fu così che a quella *Turandot* si legò per sempre il senso di un'utopia teatrale che il suo autore non avrebbe mai potuto perseguire, e pure sarebbe incessantemente riaffiorata nella storia dell'arte scenico-drammatica novecentesca: non solo e non tanto il senso, forse riduttivo e talora malinteso, di “festa teatrale”, quanto piuttosto il suo dialettico rovescio di una *teatralità festante*, ovvero di uno «spettacolo concepito e realizzato come una festa capace al contempo di mostrare la gioia della recitazione scenica e trasmetterla agli spettatori nella sua pura, insondabile essenza».⁷

Ancora tre mesi, e Vachtangov si sarebbe spento. Con Stanislavskij e gran parte del MCHAT impegnati in una lunga *tournee* occidentale, e con i problemi di ristrutturazione del sistema teatrale sollevati dalla recente adozione della NEP, gli Studi si trovarono investiti da molteplici tensioni, ben presto polarizzate tra i fautori di una più marcata autonomia dalla casa-madre, tale da condurre a una sostanziale emancipazione produttiva e amministrativa, e chi invece riteneva indispensabile mantenerne e rafforzarne la funzione laboratoriale “protetta” in subordinazione agli interessi e alle strategie della scena principale. Nemirovič-Dančenko, ovviamente, non lesinò gli sforzi affinché prevalesse quest'ultima tendenza, specie nel caso della pattuglia dei vachtangoviani, il cui recente prestigio aveva assunto dimensioni internazionali con la prima *tournee* oltre frontiera del Terzo Studio. Nel 1923, al ritorno in patria dello Studio, il patriarca residente del MCHAT ne nominò Zavadskij direttore unico, ma il collettivo, per tutta risposta, elesse un proprio «Attivo artistico», presieduto da Boris Zachava.⁸

L'*impasse* si risolse nel 1924, anno cruciale per le sorti di Zavadskij, che dopo avere licenziato (31 gennaio) la sua prima regia professionale, al ritorno di Stanislavskij fu aggregato al MCHAT in qualità di attore e inaugurò al contempo una propria struttura pedagogico-produttiva.

Il *Ženit'ba* (Il matrimonio) con cui Zavadskij si congedò dal Terzo Studio fu ancora tutto interno alla temperie convenzionalista dell'ultima fase vachtangoviana. Proposto quasi tre anni prima del leggendario *Revizor* di Mejerchol'd, l'allestimento della commedia gogoliana fu immerso in un «generale quadro mistico» segnato dallo «sconnesso abracadabra delle musiche» e «dagli effetti di luce caliginosi»,⁹ e giocato sull'espedito – ancora una volta di vaga ispirazione blokiana, nonché reminiscente degli esperimenti di

⁶ Ivi, pp. 29-30.

⁷ Ivi, p. 30.

⁸ La mossa di Nemirovič-Dančenko era diretta a fondere Secondo e Terzo Studio del MCHAT, ma i vachtangoviani riuscirono infine a salvaguardare la propria autonomia, che nel 1926 sarebbe sfociata nella fondazione del nuovo Teatr im. Vachtangova (Teatro Vachtangov; TIV), che peraltro ottenne subito la qualifica di «accademico».

⁹ ISDT, II, p. 47.

Evreinov – della proliferazione dei quattro personaggi principali in altrettante serie di sosia, i quali

sbarrando gli occhi e mandando striduli ululati vagavano come selvaggi maligni percorrendo in lungo e in largo l'impalcatura scenica, bruscamente inclinata in basso, come verso un Tartaro,¹⁰ [mentre] dietro i *décors* di panno grigio resi traslucidi da ricercati punti a giorno strisciavano i sosia-spettro di Kočkarev, fuggendo a volte sulla scena per aiutarlo a puntellare la poltrona, e manifestare ovviamente di concerto la propria ubiquità.¹¹

Passato all'organico del MCHAT, Zavadskij vi sarebbe rimasto sino al 1931. Per quanto sporadica, la sua partecipazione a riprese¹² e nuove produzioni avrebbe comunque donato alla sua carriera attoriale una nuova gemma da incastonare tra Antoine e Calaf: l'Almaviva di *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1927)¹³ di Beaumarchais, diretto da Stanislavskij. Effigie di despota falso e arrogante nel suo costume «follemente sfarzoso», Zavadskij-Almaviva fungeva da bersaglio concentrico dell'incontenibile vitalità del Figaro di Nikolaj Batalov e della Susanna di Ol'ga Androvskaja, corifei di una folla plebea irta di fanciulli che «li sosteneva con ardore spingendo, agitandosi, insorgendo», salvo erigersi a protagonista assoluta nelle grandi scene di massa del tribunale e delle nozze.¹⁴

Nonostante l'enorme successo ottenuto in questa parte,¹⁵ Zavadskij non derogò dal proprio intento principale, che sin dall'uscita dal Terzo Studio era stato la prosecuzione e ulteriore articolazione del magistero pedagogico vachtangoviano lungo la linea di «attivo superamento di naturalismo e convenzionalismo»¹⁶ che il Maestro aveva iniziato a tracciare con *Principessa Turandot*. Di fatto, la stabilità e il prestigio derivantegli dall'appartenenza all'*ensemble* del MCHAT garantirono a Zavadskij gli spazi di manovra necessari e sufficienti a dedicarsi con assiduità sempre più esclusiva al proprio Studio, stavolta affatto autonomo dalla scena accademica.

Aperta in forma privata già nel 1923, allorché vi aveva accolto anche alcuni transfughi del Secondo Studio del MCHAT (fra cui Pavel Massal'skij e il ventitreenne futuro maestro Andrej Lobanov), l'anno successivo la struttura pedagogica fu inaugurata ufficialmente come Studija Zavadskogo (Studio Zavadskij, SZ), e nel 1927 ricevette lo statuto di ente produttivo con la denominazione Teatr-studija p/r Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Zavadskij, TSZ). Lungamente preservato da rapporti compromissori con il pubblico routinario, questo spazio di ricerca permane tuttora largamente inesplorato dagli studi teatrali occidentali, e nondimeno esso fu uno degli alvei ove si depositarono

¹⁰ Leonid Šumskij, "Ženit'ba" (3 studija) ["Il matrimonio" (3° Studio)], in «Večernie Izvestija», 4 febbraio 1924 (cit. da ISDT, II, p. 47).

¹¹ Il'ja Trajnin, "Ženit'ba" Gogolja v 3-j studii MCHAT ["Il matrimonio" di Gogol' al 3° Studio del MCHAT]), in «Pravda», 3 febbraio 1924 (cit. da ISDT, II, p. 47).

¹² Tra queste, spiccò il suo Čackij nel *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno), allestito originariamente nel 1906.

¹³ Oltre ai suoi meriti intrinseci, lo spettacolo valse da definitivo suggello all'assimilazione delle migliori energie maturate tra 1919 e 1924 al Secondo Studio, tradizionalmente più ottemperante verso le strategie della casa-madre: da Elizaveta Teleševa e Boris Veršilov (costui già con Zavadskij al Terzo Studio sino al 1919), che Stanislavskij associò alla regia riservandosi la direzione artistica dell'allestimento, a Nikolaj Batalov (Figaro) e Ol'ga Androvskaja (Susanna).

¹⁴ IRSDT, I, p. 140.

¹⁵ Zavadskij l'avrebbe interpretata per l'ultima volta nel 1936, cinque anni dopo la sua uscita dal collettivo del MCHAT.

¹⁶ ISDT, II, p. 46.

più in profondità gli insegnamenti di Vachtangov, acquisendovi prospettiva storica e lungimiranza operativa.

Nella compagine iniziale del SZ erano entrati anche l'altro allievo maggiore di Vachtangov, Ruben Simonov,¹⁷ e protagonisti del Terzo Studio come Michail Astangov e Osip Abdulov, nonché, tra le nuove leve, Vera Mareckaja (peraltro, già precocissima "studista" del Maestro), Nikolaj Mordvinov e Rostislav Pljatt. Tra i pedagoghi figuravano altri vachtangoviani come Oročko, Iosif Rapoport e Iosif Tolčanov, ai quali si aggiunsero in seguito personalità emergenti del MCHAT come Nikolaj Chmelëv, Vera Sokolova e Elizaveta Teleševa.

Le scelte dei testi rivelarono una propensione esterofila che, negli stessi anni in cui si andava affermando la drammaturgia neo-sovietica di stampo eroico-rivoluzionario,¹⁸ accostarono la percezione delle proposte del SZ/TSZ a quelle del Kamernyj teatr (Teatro da Camera, KT) di Tairov. La piccola scena era stata inaugurata nel 1926 dal lavoro giovanile di Alfred de Musset *On ne badine pas avec l'amour*, che come il successivo *Volpone, or the Fox* (1932) di Ben Jonson fu contraddistinto da una lettura registica «ironico-stilizzata».¹⁹ In *Ein besserer Herr* (Un signore perbene, 1929), *Lustspiel* dell'espressionista Hasenclever, Zavadskij condusse ai primi successi Mareckaja e Pljatt. *The Devil's Disciple* (1933) di Shaw e *L'École des contribuables* di Louis Verneuil (1935) dettero modo al regista di affermare la continuità qualitativa delle produzioni del proprio teatro e la maturità del suo *ensemble* nel segno di impaginazioni «vistose», ostentata «recitazione ludica» e «spirito sperimentale».²⁰

I consensi forse maggiori vennero però al TSZ dall'unica incursione nel territorio dei classici russi, cui Zavadskij tornava dieci anni dopo il tumultuoso *Ženit'ba*. Certo più sobrio, *Volki i ovcy* (Lupi e pecore, 1934) si basava su una concezione registica tuttavia originale: sopprimendo la programmatica accentuata distinzione tra personaggi positivi e negativi dei classici ostrovskijani, resa canonica dal leggendario *Les* (La foresta, 1924) di Mejerchol'd,²¹ la vicenda scenica vi era ricondotta *en abîme* alla rappresenta-

¹⁷ Il quale nel 1928 avrebbe fondato un proprio Teatr-Studija (Teatro-Studio, TS), altro snodo cruciale nella diffusione del verbo vachtangoviano, nonché nucleo originario del futuro Moskovskij teatr im. Leninskogo komsomola (Teatro della Gioventù Comunista Leniniana di Mosca; MTiLK).

¹⁸ Il *Prostaja vešč'* (Una cosa semplice, 1927) con cui Zavadskij firmò e presentò un adattamento scenico di alcuni racconti di Boris Lavrenëv fu piuttosto un'anticipazione che una concessione alla tendenza. Infatti solo nel 1928 Lavrenëv avrebbe esordito come drammaturgo, dando alle scene sovietiche quel *Razlom* (Frattura) con cui sarebbe entrato nel ristretto novero dei pionieri di quel genere drammaturgico, soprattutto – come vedremo in uno dei nostri prossimi *obrazy* – grazie all'allestimento firmato all'ex-Terzo Studio, definitivamente emancipatosi nel 1926 in Teatr im. Vachtangova (Teatro Vachtangov, TIV), da Aleksej Popov. Lo spettacolo del TSZ segnò altresì il debutto di Mordvinov, che avrebbe condiviso con Zavadskij tutta la propria carriera artistica.

¹⁹ ISDT, III, p. 175.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L'origine di questa tradizione esegetica di Ostrovskij deve essere piuttosto ascritta alla pleiade vachtangoviana. In particolare, il 20 marzo del 1923 Zachava aveva presentato *Pravda chorošo, a sčast'e lučše* (La verità è un bene, ma la felicità è ancor meglio). Lo spettacolo era stato scelto per la prima, citata *ournée* internazionale del Terzo Studio accanto a tre lavori del defunto Maestro: *Princessa Turandot*, *Svad'ba* e la seconda edizione di *Le Miracle de Saint-Antoine*, alla quale evidentemente si ispirava la concezione registica "manichea" allora adottata da Zachava nella rigida suddivisione dei personaggi (cfr. ISDT, II, p. 46). Ancor prima di Zavadskij, e sempre in ambito vachtangoviano, questo recente *cliché* ostrovskijano era stato confutato dal *Talanty i poklonniki* (Talent e ammiratori, 1931) con cui Lobanov, salutato da un grande successo di critica, aveva firmato il proprio debutto registico presso il TS di Simonov

zione, affatto convenzionale, di una commedia frettolosamente rabberciata da una compagnia provinciale ottocentesca.

Il procedimento della “scena sulla scena” era messo a nudo sin dall'inizio, allorché dall'oscurità usciva la figura di un antiquato maestro di cappella militare e l'orchestra dello Studio attaccava un valzer brioso non meno che claudicante.²²

Nella «recitazione ironica», stile cui lo stesso Zavadskij aveva dato corpo originario nei due grandi spettacoli vachtangoviani, emerse la Glafira di Mareckaja, ormai affermata interprete cinematografica.²³

Nel 1932, dopo l'uscita dal MCHAT, Zavadskij si era visto assegnare anche la direzione del Central'nyj teatr Krasnoj Armii (Teatro Centrale dell'Armata Rossa, CTKA), che tenne in parallelo alla guida del TSZ sino al 1935.²⁴ Anche in virtù della ragione sociale del teatro, qui Zavadskij dovette modificare le scelte di repertorio. Il regista ne approfittò per lasciare la sua impronta nella epopea scenica del dramma eroico-rivoluzionario, che in pochi mesi dette ai teatri moscoviti alcuni tra i suoi frutti più significativi con un trittico che ne segnò al contempo l'apice e il declino. Se il 18 dicembre 1933 Tairov aveva presentato al KT l'epocale *Optimističeskaja tragedija* (Una tragedia ottimistica) di Vsevolod Višnevskij, culmine indiscusso di questo genere scenico-drammatico, l'anno successivo – in parallelo con l'ardito *Železnyj potok* (Il torrente di ferro)²⁵ firmato dal mejerchol'diano Nikolaj Ochlopkov presso il suo Realističeskij teatr (Teatro Realistico, RT), evoluzione del Quarto Studio del MCHAT – Zavadskij dette al CTKA *Gibel' eskadry* (La fine della squadra), dramma di Aleksandr Kornejčuk sull'affondamento della Flotta del Mar Nero ordinata da Lenin durante la guerra civile, conseguendo un'apprezzabile combinazione patetico-romantica tra monumentalismo, stilizzazione ed espedienti convenzionalisti.²⁶

In margine all'ondata “anti-formalista” che culminò nella chiusura del MCHAT-2, erede del Primo Studio, e del TIM di Mejerchol'd, il TSZ fu trasferito a Rostov sul Don, dove i suoi allievi costituirono il nucleo dell'*ensemble* del nuovissimo Teatr im. Gor'kogo (Teatro Gor'kij, TIG), diretto fino al 1940 dallo stesso Zavadskij. Dagli spazi angusti o comunque “cameristici” del TSZ²⁷ il collettivo scenico si trovò così proiettato nella gestione dell'enorme, avveniristico edificio progettato da Vladimir Gel'frejch e Vladimir Ščuko, la cui sala principale poteva contenere 2.250 spettatori.

(cfr. IRSDT, III, p. 154). Su questo spettacolo torneremo in uno dei nostri prossimi *obrazy*, dedicato appunto a Lobanov.

²² IRSDT, I, p. 237.

²³ Mareckaja aveva esordito diciannovenne sullo schermo con Jakov Protazanov, pioniere della cinematografia russa del quale – come di Boris Barnet, Fëdor Ocep, Grigorij Rošal', Iosif Chejfic – rimase attrice prediletta.

²⁴ Allorché fu rilevato da Popov, che a quella scena avrebbe legato indissolubilmente il proprio nome per tutto il restante quarto di secolo della propria esistenza.

²⁵ Dramma che Aleksandr Serafimovič aveva tratto dal proprio romanzo sulle vicissitudini della colonna Tamanskaja.

²⁶ Cfr. IRSDT, I, p. 219-220.

²⁷ Secondo Ekaterina Judina, curatrice della voce *Zavadskij, Jurij Aleksandrovič* nella risorsa on-line *Enciklopedija Krugosvet*

(http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/zavadski_yuri_aleksandrovich.html), il trasferimento del collettivo «fu sostenuto da tutti poiché il teatro aveva continui problemi di sede», trovandosi perlopiù costretto a lavorare nella «piccola sala di un seminterrato sulla Sretenka».

La recente esperienza a capo del CTKA fu allora cruciale per Zavadskij, che potendo e dovendo proiettarsi nella dimensione di un vero e proprio teatro di repertorio (peraltro concepito come modello futuribile per l'estensione degli *standard* impiegati nelle due capitali ai centri maggiori della provincia) in quattro stagioni riprese o licenziò più di duecento produzioni!²⁸ Emblematicamente inaugurato da un'edizione di *Ljubov' Jarovaja* (L. J.), il dramma di Konstantin Trenëv che circa un decennio prima aveva dato il via al genere eroico-rivoluzionario, il *tour de force*²⁹ culminò trionfalmente nel 1940 con una *Locandiera* ove, al fianco del Ripafratta di Mordvinov, Mareckaja creò la migliore Mirandolina russa di sempre,³⁰ contribuendo a offuscare la fama delle edizioni goldoniane di Stanislavskij. Circostanza, quest'ultima, sancita poche settimane dopo, allorché Zavadskij scelse quello spettacolo per celebrare il proprio ritorno a Mosca come primo regista del Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca, TeMos), dove portò con sé gli esponenti di punta della compagnia del TIG, già formati al TSZ.

Al TeMos (e al GITIS, dove parallelamente cominciò a tenere propri corsi, promossi nel 1947 a cattedra nominale) Zavadskij avrebbe trascorso il resto della propria vicenda artistica, rafforzandone l'indole di scena post-vachtangoviana dopo la gestione triennale (1936-1938)³¹ di quel teatro affidata a maestri di formazione direttamente stanislavskijana o michailčechoviana come Ivan Bersenev, Serafima Birman e Sof'ja Giacintova, tutti già animatori di Primo e Secondo Studio del MCHT/MCHAT, nonché alla testa del liquidato MCHAT-2.

Dopo l'ostrovskijano *Bespridannica* (Senza dote, 1940) occasionalmente allestito al Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione, TR), ove Zavadskij ebbe modo di dirigere l'eccezionale terzetto composto da Astangov, Marija Babanova e Sergej Martinson,³² nel periodo pre-bellico e bellico, allorché per un tratto il TeMos fu sfollato ad Alma-Ata, lo spettacolo goldoniano (peraltro mai uscito di cartellone Zavadskij vivente) costituì l'ossatura di altri allestimenti di grande successo, sovente dedicati a *pièce* impregnate dall'effimero gusto dell'epoca, ove il bisogno di gioiose evasioni si combinava più o meno organicamente al desiderio di reagire alla catastrofe e alla possente onda di patriottismo destata, oltre ogni retorica ufficiale, dall'occupazione nazifascista.

Così, nel *vaudeville* eroico-umoristico di Aleksandr Gladkov *Davnym-davno* (C'era una volta), dedicato alla impresa della «ragazza-ussaro» Nadežda Durova durante la campagna antinapoleonica del 1812, Mareckaja avrebbe affiancato la sua interpretazione a quella di altre stelle come Babanova, Ljubov' Dobržanskaja e Elena Junger, dirette in quel ruolo da Nikolaj Akimov al Leningradskij teatr komedii (Teatro della Commedia di

²⁸ Cfr. Ekaterina Judina, *Zavadskij, Jurij Aleksandrovič*, voce cit.

²⁹ Tra gli allestimenti zavadskijani per il TIG più citati dalla storiografia teatrale russa si contano *Otello*, *La bisbetica domata*, *I masnadieri*, e un *Gore ot uma* dove lo stesso regista, dopo la ripresa del MCHAT, tornò a impersonare Čackij, e soprattutto le *pièce* di Gor'kij che, dopo il ritorno in patria dell'autore e la sua consacrazione a icona vivente del neonato realismo socialista, erano divenute attributo imprescindibile dei repertori sovietici. Tuttavia, con scelta anticonformistica, Zavadskij (che solo nel 1944 si sarebbe iscritto al PCUS) privilegiò il retaggio pre-ottobresco dell'autore, allestendo *Vragi* (I nemici) e, soprattutto, un *Meščane* (Piccolo-borghesi) che in prospettiva storica sarebbe stato considerato uno snodo cruciale per i grandi allestimenti gor'kijani dell'epoca del disgelo, primo fra tutti lo straordinario *Meščane* dato nel 1966 all'Akademičeskij Bol'šoj teatr im. Gor'kogo (Grande Teatro Drammatico Accademico Gor'kij, ABDT) da Georgij Tovstonogov.

³⁰ Cfr. ISDT, IV, p. 171.

³¹ Allora denominato Teatr im. MOSPS, sigla stante a designare il Soviet dei sindacati della regione moscovita.

³² Cfr. ISDT, IV, p. 211-212.

Leningrado, LTK) nella Leningrado assediata, da Lobanov al TR e da Popov al CTKA nelle rispettive sedi di sfollamento.³³

In precedenza, sulla scorta dell'enorme successo popolare che nel 1939 aveva premiato *Tanja*, dramma sentimental-intimistico di Aleksej Arbuzov allestito da Lobanov al TR, Zavadskij aveva firmato *Mašen'ka* (1941), dove Aleksandr Afinogenov innestò quel plesso tematico nel contesto a lui caro del «dramma con soffitto»,³⁴ mostrando la convivenza forzata tra uno studioso avvezzo a un riservato isolamento e l'eponima nipotina quindicenne. Mareckaja e Evsej Ljubimov-Lanskoj³⁵ garantirono allo spettacolo una cospicua e robusta tenuta.³⁶

Dopo aver proseguito il suo ciclo goldoniano con *Un curioso accidente* (1942), largamente giocato sugli stilemi "turandottiani" dell'improvvisazione ludica,³⁷ Zavadskij curò la migliore versione di *Našestvie* (L'invasione, 1943), *instant-play* di Leonid Leonov sulla vita quotidiana di una cittadina russa occupata, vista tramite le contraddittorie vicende di un suo nucleo familiare³⁸. Decisiva per l'«impronta di grottesco tragico» che caratterizzò la recitazione dell'*ensemble* fu la partecipazione congiunta allo spettacolo di Astangov, aggregato alla compagnia del TeMos durante lo sfollamento, e Vasilij Vanin, suo corifeo sin dagli albori e già prima «maschera popolare» del teatro neo-sovietico.³⁹ Parimenti memorabile fu la coppia formata da Mordvinov e Boris Olenin (quest'ultimo considerato da molti il miglior Jago russo del secolo) nell'*Otello* del 1944, letto da Zavadskij con particolare incisività psicologica e razionalistica.⁴⁰

Alla fine della guerra il TeMos di Zavadskij poteva così contare su uno dei migliori *ensemble* del Paese, ove ai veterani del SZ/TSZ (Abdulov, Mareckaja, Mordvinov, Pljatt), poi forgiati dai ritmi produttivi del TIG, si affiancavano il carisma di Vanin e la robusta esperienza di Olenin.

Così, in *Vstreča v temnote* (Incontro nell'oscurità, 1945) di Fëdor Knorre, lavoro incentrato sulla figura della maestra di una cittadina occupata dai nazisti che si dedica notte-tempo all'assistenza dei partigiani feriti, il compito di elaborare *obrazy* consone al principio anti-romantico dell'«eroico per entro l'ordinario» fu affidato al talento di Abdulov e, soprattutto, Mareckaja, le cui interpretazioni furono ritenute affini a quelle dei coevi capolavori del neorealismo cinematografico italiano⁴¹. In *Russkij vopros* (La questione russa, 1946) di Konstantin Simonov, *pièce* aurorale dell'incipiente guerra fredda, toccò

³³ Cfr. ISDT, V, pp. 56, 58, 64.

³⁴ Adottata nei tardi anni Venti proprio per definire la drammaturgia dell'esordiente Afinogenov, l'etichetta era invalsa a definire le *pièce* ambientate in contesti domestico-esistenziali come distinte dai «drammi senza soffitto» (specialmente quelli di Nikolaj Pogodin), ove si rappresentavano vicende dei luoghi della produzione o della rieducazione.

³⁵ Già direttore del TeMos (originariamente denominato Teatr im. MGSPS, sigla stante a designare il Soviet delle associazioni professionali del governatorato di Mosca), Ljubimov-Lanskoj aveva condotto per primo il giovane teatro all'attenzione generale dirigendovi nel 1925 *Štorm* (Tempesta), originale *pièce* in cui il pubblicitista e funzionario di partito Vladimir Bill'-Belocerkovskij aveva saputo forgiare un modello aurorale di dramma eroico-rivoluzionario.

³⁶ Cfr. ISDT, IV, pp. 89-92.

³⁷ Cfr. ISDT, V, p. 77.

³⁸ Con *Front* di Aleksandr Kornejčuk e *Russkie ljudi* di Konstantin Simonov, la *pièce* di Leonov formò un trittico sulle contemporanee vicende belliche che non uscì mai dai cartelloni dei teatri di tutta l'URSS dai primi mesi della guerra sino al 9 maggio 1945, giorno della vittoria.

³⁹ IRSDT, I, p. 305.

⁴⁰ Cfr. ISDT, V, p. 74.

⁴¹ Ivi, pp. 57-58.

alle qualità di «attore-intellettuale» di Pljatt incarnare la vicenda del protagonista Smit, un giornalista americano che viene licenziato e lasciato dalla moglie per non aver saputo scrivere un *reportage* sufficientemente denigratorio sull'URSS.⁴² In *Brandenburgskie vorota* (La porta di Brandeburgo, 1946), *pièce* psicologica di Michail Svetlov ambientata durante i giorni recentissimi della presa di Berlino, Zavadskij sperimentò un tipo di spettacolo al contempo *engagé* e brillante, caratterizzato da una «forma morbida e cantabile, trasparente e pura», ove a Olenin e Vsevolod Sanaev era affidato il compito d'incarnare le personalità contrapposte dei due generali protagonisti.⁴³

Come molti altri maestri, in quell'immediato scorcio post-bellico Zavadskij dovette dunque consacrare il proprio talento alla sempre più asfittica drammaturgia patria contemporanea, con le sole eccezioni di un *Gabbiano* (1945) ricordato per l'inusuale «complesione tragica» conferita a Maša da Mareckaja,⁴⁴ e di *Gospođa ministarka* (La signora ministro), popolare commedia del serbo Branislav Nušić, che fornì a Zavadskij l'occasione per tornare alle atmosfere del TSZ, e fu pertanto risolta tramite «procedimenti tipici di commedia popolare, farsa buffonesca e arti circensi», chiamati a esaltare la proverbiale «recitazione ludica» di Mareckaja.⁴⁵

Nel decennio successivo Zavadskij si dedicò soprattutto all'attività didattica: la direzione dello Studio aperto dal TeMos con la qualifica di Istituto Teatrale (corrispondente a una scuola secondaria superiore), dove già nel 1943 si era iscritto il diciottenne Anatolij Efros, e quella della propria cattedra presso la facoltà registica del GITIS, i cui corsi furono frequentati nell'anno accademico 1955-1956 da Jerzy Grotowski. Nel periodo più buio dell'«aconflittualità»⁴⁶ il maestro conobbe un prolungato periodo di stasi produttiva, e mirò piuttosto a gestire e rinnovare le distribuzioni degli allestimenti già in repertorio, firmando solo uno *Štorm* (Tempesta, 1951) privo di particolari motivi d'interesse se non quello di celebrare la *pièce* con cui oltre un quarto di secolo prima il teatro si era imposto all'attenzione generale del pubblico,⁴⁷ e un *Maskarad* (Un ballo in maschera, 1952) ove il classico di Lermontov era sottoposto a un trattamento prudentemente convenzionalista.⁴⁸

È difficile dissentire dal giudizio generale della storiografia critico-teatrale russa e sovietica, secondo cui Zavadskij, diversamente da altri maestri coevi, non seppe cogliere con adeguato tempismo le opportunità del disgelo. Certo la sua firma manca dal nutrito gruppo di capolavori che, nel quinquennio che anticipò e seguì di un anno il

⁴² Cfr. IRSDT, II, pp. 24-25.

⁴³ Anna Obrazcova, *Teatr imeni Mossoveta* [Il Teatro del Mossovet], Iskusstvo, Moskva 1959, p. 179; cfr. anche ISDT, V, p. 96.

⁴⁴ Cfr. Vitalij Vul'f, *Planeta Ve Pe. K stoletiju ljubimejšej aktrisy mnogich pokolenij* [Pianeta Vu Pi. Per il centenario dell'attrice prediletta da molte generazioni], in «Rossijskaja gazeta», 31 luglio 2006.

⁴⁵ ISDT, V, 151; cfr. anche IRSDT, II, p. 32.

⁴⁶ «Principio» ideologico proposto alla fine degli anni Quaranta, e ufficialmente sconfessato dalla «Pravda» il 7 aprile 1952, in base al quale «si supponeva che in una *pièce* sovietica il conflitto potesse sussistere soltanto fra personaggi buoni e altri migliori» (Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obščojatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo], Artist. Režissër. Teatr, Moskva 1999, p. 14).

⁴⁷ Cfr. qui sopra, n. 35.

⁴⁸ ISDT, V, p. 156.

periodo storico cruciale che va dalla morte di Stalin al rapporto segreto del XX congresso del PCUS, formarono il «rinascimento scenico-drammatico» russo.⁴⁹

Ma se soluzioni altrettanto timide di quelle d'inizio decennio avrebbero contrassegnato *Le allegre comari di Windsor* (1957), nondimeno in *Dali neogljadnye* (Sterminate lontananze, 1957), agiografica *pièce* di Nikolaj Virta sulla vita quotidiana di un *kolchoz*, Zavadskij tornò a sperimentare introducendo una sostanziale e innovativa variante dell'ormai classico procedimento epicizzante del «conduttore», di ascendenza nemirovičiana:⁵⁰ qui infatti la figura dell'Autore, affidata a Pljatt, non era chiamata a intessere fili diegetici nella struttura studiatamente frammentaria della vicenda, né solo a commentarne i punti salienti, ma aveva soprattutto la funzione di interrompere l'azione per suscitare commenti del pubblico, o essere viceversa inaspettatamente chiamato in causa da un anonimo *kolchoz* interpretato da Boris Novikov, che ottenne in questo spettacolo la propria affermazione definitiva.⁵¹ Ulteriore funzione, per così dire, lirico-estranante aveva l'apparato scenografico-luministico predisposto da Aleksandr Vasil'ev (con Anatolij Bosulaev tra i massimi allievi di Vadim Ryndin e Nisson Šifrin), incentrato su rapide alternanze cromatiche e sugli splendidi paesaggi russi proiettati in diapositive sul fondale neutro.⁵²

L'illuminotecnica (stavolta naturale) di Vasil'ev fu ancora tra le attrattive principali di *Bitva v puti* (Una battaglia in corso, 1959), dramma proto-produzionista⁵³ di Galina Nikolaeva e Stanislav Radzinskij (padre del più noto Edvard), che Zavadskij trattò in modo agile ma decisamente più tradizionale. Qui accanto a Novikov si misero in luce Michail Pogoržel'skij e l'esordiente Valentina Talyzina.

Inaugurati da allestimenti meno acclamati come *Letom nebo vysokoe* (D'estate il cielo è alto, 1960) di Virta, il cecoviano *Lešij* (1960)⁵⁴ e *Antej* (Anteo, 1961) di Nikolaj Zarudnyj, gli anni Sessanta portarono di nuovo alla ribalta l'arte registica di Zavadskij. Traendo dal proprio celebrato romanzo *Sovest'* (Coscienza) un omonimo adattamento scenico Dora Pavlova aveva di fatto inaugurato il nuovo genere produzionista, una sorta di aggiornamento del «dramma senza soffitto» volto a rappresentare in modo problematico i conflitti e la maturazione della personalità in ambienti di lavoro più

⁴⁹ L'elenco, convenzionale ma consolidato da una letteratura teatologica contrassegnata da continuità generazionale e diversità d'indirizzi critici, comprende le due versioni del classico satirico di Michail Saltykov-Ščedrin *Teni* (Ombre) allestito da Akimov (1952) al Teatr im. Lensovet (Teatro del Soviet di Leningrado, TIL) e Aleksej Dikij (1953) al Dramatičeskij teatr im. Puškina di Mosca (Teatro Drammatico Puškin, DTP); la trilogia majakovskijana (*Banja* [Il bagno], *Klop*, [La cimice], *Misterija-Buff* [Mistero-bouffe]) realizzata fra il 1953 e il 1957 al Moskovskij Akademičeskij teatr satiry (Teatro Accademico Moscovita della Satira, MATS) da Valentin Pluček, talora affiancato da Nikolaj Petrov e Sergej Jutkevič; l'ostrovskijano *Groza* (L'uragano, 1953) e *Amleto* (1954) firmati da Ochlopkov per il Moskovskij teatr im. Majakovskogo (Teatro Majakovskij di Mosca, MTM); il cecoviano *Ivanov* (1954) che Marija Knebel' dette al DTP; il *Vlast' t'my* (La potenza delle tenebre, 1956) di Lev Tolstoj che Boris Ravenskich produsse per il moscovita Malyj teatr (Piccolo Teatro), scena decana di Russia; infine, i primi vertici assoluti offerti dal magistero registico di Georgij Tovstonogov al pubblico leningradese: la *Optimističeskaja tragedija* (1955) diretta al Gosudarstvennyj Akademičeskij teatr Dramy im. Puškina (Teatro Accademico del Dramma Puškin, GosDrama) e l'adattamento scenico di *L'idiot* (1957) presentato al Bol'šoj teatr im. Gor'kogo (Grande Teatro Drammatico Gor'kij, BDT).

⁵⁰ Nemirovič-Dančenko aveva introdotto questa tipologia di «personaggio scenico extratestuale» già nell'adattamento scenico di *I fratelli Karamazov* presentato al MCHT nel 1910.

⁵¹ ISDT, VI, pp. 80-83.

⁵² IRSDT, II, p. 54.

⁵³ Per una definizione del genere «produzionista», si veda poco oltre nel testo.

⁵⁴ Nello stesso 1960 Zavadskij diresse a Broadway un'edizione di *Il giardino dei ciliegi*.

attuali e urbani (uffici, istituzioni amministrative e scientifiche), intrecciandoli al contempo con le tematiche interpersonali ed esistenziali tradizionalmente peculiari del «dramma con soffitto». Tra gli innumerevoli allestimenti di *Sovest'*, quello di Zavadskij al TeMos (1963) fu ritenuto di gran lunga il migliore in virtù della sua capacità di trasformare «la sequenza ininterrotta di riunioni prevista dal testo» in un autentico dramma di formazione del protagonista, cui Gennadij Nekrasov conferì un dinamismo psicologico univoco ma efficace, entro *mizansceny* ricondotte a soluzioni neutralmente neo-naturaliste e talora addirittura proto-minimaliste.⁵⁵

Nel 1964 (anno in cui il TeMos venne elevato al rango accademico) Zavadskij affidò a Pljatt il compito d'incarnare lo spietato *pathos* razionalista del protagonista di *Caesar and Cleopatra* di Shaw, e a Mordvinov quello di dar corpo post-romantico all'ardore «raffinato e crudele» dell'Arbenin di una seconda, ben più riuscita edizione scenica di *Maskarad*.⁵⁶ Spingendosi sulle antiche orme dell'*Erik XIV* vachtangoviano, il regista introdusse nel dramma di Lermontov la figura «quasi hoffmanniana» del Direttore d'Orchestra, «persona ossessa e inesorabile dalla criniera canuta» che dal suo podio di caligine violacea concertava tanto l'accompagnamento musicale (culminante nel valzer appositamente composto da Aram Chačaturjan) che l'accadimento scenico stesso, «quasi reggendo le sorti dei personaggi».

Tutto il sembiante dello spettacolo era solennemente lugubre. Le scenografie di Boris Volkov, imbacuccate di foschia, illuminate dal balenio dei lampadari e dei candelabri di gala, parevano come dissolversi nello spazio. Gli *obrazy* erano risolti in modo parco, trattenuto e polisemantico.⁵⁷

In quel contesto Zavadskij sostituì la «salvifica» follia finale di Arbenin con una lunga pausa, durante la quale Mordvinov era viceversa colto da una «crudele lucidità» che strappava al suo *obraz* tutta la sua «regale alterigia», lasciando in scena un «uomo spossato e sconfitto, consapevole del proprio sbaglio atroce».⁵⁸

A un'ulteriore riedizione scenica Zavadskij affidò nel 1967 la celebrazione del cinquantenario dell'Ottobre: nel nuovo *Štorm*, con palese citazione di *Principessa Turandot*, *troupe* e regista si presentavano al pubblico senza costumi, a sipario aperto sulla scena sgombra, collegata alla platea da un'ampia gradinata sopra la buca d'orchestra. Zavadskij iniziava a leggere un saluto commemorativo e, mano a mano che procedeva, impercettibilmente gli attori si distribuivano piccoli reperti-segnacolo della storica edizione realizzata su quella scena nel 1925 da Ljubimov-Lanskoj (un cappello, una coccarda, un fazzoletto), per dar luogo senza soluzione di continuità a una sequenza-concerto di brani della *pièce* connessi da versi composti per l'occasione da Robert Roždestvenskij.⁵⁹

Nel 1969 Zavadskij realizzò *Peterburgskie snovidenija* (Sogni Pietroburghesi), composizione prosastica tratta da *Delitto e castigo* di Dostoevskij e destinata a consacrare le autonome virtù di una nuova generazione di attori del TeMos. Letto come percorso di una reciproca comprensione tragica resa possibile dall'energia lirico-sacrificale della

⁵⁵ ISDT, VI, pp. 107-108.

⁵⁶ IRSDT, II, p. 135.

⁵⁷ Pavel Markov, *O teatre* [Sul teatro], 4 voll., Iskusstvo, Moskva 1974-1977; vol. IV (*Dnevnik teatral'nogo kritika 1930-1976* [Diario di un critico teatrale 1930-1976]), p. 498.

⁵⁸ IRSDT, II, p. 118.

⁵⁹ ISDT, VI, pp. 180-181.

Sonja di Ilja Savvina, fra il Raskol'nikov di Gennadij Bortnikov (neo-laureato al GITIS con Zavadskij) e il giudice istruttore Porfirij di Leonid Markov, lo spettacolo si svolgeva interamente entro una riproduzione fotocromatica (opera di Vasil'ev) del cortile interno della casa pietroburghese ove ebbe luogo il «delitto» che aveva ispirato Dostoevskij, «ora perso nella caligine, ora pozzo oscuro e profondo che s'illumina vividamente e insoffribilmente nelle sue singole parti».⁶⁰ A palinodia della catarsi morale conclusiva del romanzo, nel finale le fotocromie si dissolvevano dalle quinte ove, tra gemiti e nembi di fumo, erano avvicendate da proiezioni di esplosioni nucleari in rapido, angoscioso montaggio.⁶¹

Fu quello l'ultimo spettacolo firmato dal regista. Negli otto anni che gli restavano da vivere, Zavadskij affiancò alla direzione del TeMos l'attività saggistico-teorica,⁶² dedicandosi con rinnovata intensità alla didattica presso il GITIS. Tra i suoi laureati di quell'ultimo tratto si contarono personalità tuttora alla guida di importanti istituzioni scenico-drammatiche come Michail Levitin⁶³ e Aleksej Borodin.⁶⁴ Jurij Aleksandrovič Zavadskij si spense il 5 aprile 1977.

⁶⁰ P. Markov, *O teatre* [Sul teatro], op. cit, pp. 490-491.

⁶¹ IRSDT, II, pp. 123-124.

⁶² Raccolta in: Jurij Zavadskij, *Učiteli i učeniiki* [Maestri e allievi], Iskusstvo, Moskva 1975; e Jurij Zavadskij, *Roždenie spektaklja (Po materialam tvorčeskoj laboratorii)* [Nascita di uno spettacolo (In base a materiali di laboratorio creativo)], Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1975.

⁶³ Dal 1987 primo regista e dal 1990 direttore artistico del Moskovskij teatr «Ermitaž» (Teatro Ermitaž di Mosca).

⁶⁴ Dal 1980 primo regista e dal 1992 direttore artistico del Central'nyj detskij teatr (Teatro Centrale per l'Infanzia, CDT), ridenominato nello stesso anno Rossijskij akademičeskij moloděžnyj teatr (Teatro Accademico Russo per la Gioventù, RAMT).

Florinda Cambria
propone alcuni
Appunti sull'Onzième del Théâtre du Radeau

Vedere il tempo e ascoltare lo spazio: dilatarsi, restringersi, infrangersi in frammenti sbeccati, schiantarsi sullo scoglio di un gesto inceppato. Parola e azione non sono che il battere e il levare di una vibrazione: non è ancora ritmo, ne è solo l'annuncio o il presagio.

Ma all'inizio non era il verbo. E neppure l'azione. All'inizio era la geometria, il quieto misurarsi di passi guardinghi nella acrobazia di proliferanti linee di fuga, percorsi che capovolgono ogni volta il senso della loro destinazione. Come il campo di battaglia di un Paolo Uccello liberato dagli affanni del perimetro estremo.

All'inizio era la geometria: una metrica tellurica, in effetti, inaugura il suolo, lo fa accadere come residuo, il residuo poetico di una danza aerea. La gestazione dello spazio è il ribollire di uno sgretolamento continuo e ogni nuova prospettiva è un taglio di luce che incide nell'anima. Ed ecco, si animano davvero i fantasmi: è una Spoon River senza pianto, una Spoon River luminosa, di struggente saggezza, che, tramontando, non smette di guardare a oriente. «Io vidi quello essercito gentile / tacito poscia riguardare in sue, / quasi aspettando, palido e umile; / e vidi uscir de l'alto e scender giùe / due angeli con due spade affocate, / tronche e private de le punte sue» (Pg., VIII, 22-27).

Ho visto *Onzième* due volte, a Parigi, di sera. In verità non erano angeli, ma silhouettes di corpi in battaglia; sì, con le spade spuntate, ma spade infuocate, come a liquefare l'attesa. Non ho avvertito attesa in *Onzième*; ho avvertito il ricamo di un compimento e la pienezza di un inizio.

Prima di tutto la nascita dello spazio: lo spazio è una intercapedine tra la musica e la danza, un pertugio a gibigiana; non è già dato, ma è continuamente ricostruito entro un'architettura dinamica. Le pareti mobili, le profondità mutevoli non ne sono la condizione, ma la conseguenza. E la musica non è fatta di suoni, timbri, altezze e armonie: non primariamente, almeno. Mi pare sia fatta dal respiro dei corpi in azione. Musica ricondotta alla sua matrice ritmica. (Questa volta Tanguy ha forse scelto così?)

L'architettura compone nuclei di senso in incorporazioni mostruose: la grazia di quei corpi, la loro eleganza pudica nei vestiti di festa attrae, disorienta. Ma è un raffinato gioco di maschera, che non cela le orbite oscure, anzi le svela, le sottolinea. Ogni parvenza ostenta il suo doppio: il tragico e il grottesco intrecciano un madrigale e, con cadenze inattese, aprono varchi di silenziosa luce bianchissima. Proprio come i chiaroscuri di una cattedrale nella luce del tramonto: è allora che i mostri rivelano, nel pianto e nel ghigno, il segreto della loro plastica sapienza, della loro simbolica potenza.

Dietro il proliferare delle figure e delle forme, nella scansione della loro presenza che si inchioda alla scena, come un monito riecheggiano le parole sibilate da un corpo di accartocciata bellezza: «L'essentiel, c'est qu'il ne faut pas que j'oublie l'essentiel. Je vous en prie, rappelez-le moi vous-même dès que je m'écarterai, dites-moi : – Et l'essentiel ?».

Come toccare l'essenziale? Come essere fedeli a quel monito? Tutto *Onzième* sembra protendersi verso la presa. Ma è l'esercizio che conta e l'essenziale non si afferra. Non c'è afferramento possibile nella torsione delle carni stilizzate e i dialoghi sono fiumi in piena, si rivelano soliloqui tentacolari, fino alla dismisura. (Questa volta Tanguy ha forse scelto così?)

L'essenziale, questo è chiaro, non è una essenza. Lo si intravede negli strascichi delle parole sospese che dilatano il tempo, lo storpiano e così lo costruiscono. Il tempo allora non è che una storpiatura dilatata? E davvero la morte non esiste.

L'essenziale è che non bisogna dimenticare l'essenziale. L'essenziale allora non è altro che memoria? E dove, come accade la memoria? In *Onzième* essa accade come continuo slittamento nell'oblio. Del resto, non c'è altra via. L'esercizio consiste proprio in questo: nella reiterazione della dimenticanza che ingurgita nel gorgo dell'inessenziale ogni parola, ogni fulgido verseggiare, ogni altero declamare.

In *Onzième* c'è dismisura, c'è una eccedenza non risolta, che forse il Théâtre du Radeau ha deciso di conservare, come scorta per compiere i prossimi passi. La memoria richiede la *dépense*: occorre avere ancora molto da disperdere per tenere vivo il lavoro dell'oblio, il filo della dimenticanza. L'eccesso è allora condizione per continuare l'esercizio: lasciar cadere l'inessenziale perché l'essenziale si delinei come orlo della perdita e della rinuncia. Non trattenerne, ma lasciare andare: in ciò risiede una delle fasi più delicate del lavoro del teatro e di ogni operare generativo. Non è questo, in verità, che sempre accade? L'essenziale non è che il margine dell'inessenziale. Ma il margine è una esperienza della differenza, una figura del doppio.

Di nuovo, infatti: ogni parvenza ostenta il suo doppio. La musica – si è detto – è ricondotta alla sua matrice ritmica. E infatti non è dalla musica che prende forma il tema, in *Onzième*. Mi pare una novità, un tentativo o una urgenza: il tema si delinea anzitutto nella autonomia delle parole, lasciate letteralmente de-cantare. Prima il testo e poi il sottotesto, questa volta.

Il tema ha a che fare esattamente col doppio: due voci, sempre; non sempre in dialogo, a volte stonate, a volte sovrapposte e sfalsate come armonici nel medesimo strumento. È la schizofrenia perturbante di un monologo che si frantuma. Il tema è continuamente riscritto nei fantasmi di coppie improbabili ed evanescenti. Il tema è esattamente questa evanescente dualità, l'eros da cui il ritmo emerge come nello scarto di uno spasimo. E, in questo senso, il tema è musicale pur non sgorgando dalla musica: perché è la condizione da cui ogni musica sgorga.

Ho guardato *Onzième*, l'ho ascoltato come si ascolta lo scalpitare ferroso di una cavalleria che si staglia all'orizzonte. Ho visto pulsare forme che spingono per nascere lungo la linea tremula di un grande corpo orizzontale; o forse erano spade che lanciavano segni nel sole, attraverso la coltre polverosa degli zoccoli. Poi ho visto il sole stesso curvarsi, accasciarsi e fare silenzio. Ancora nella penombra si udiva il galoppo, ma più lontano e più freddo e le forme che si avvicinavano non erano spade davvero, erano flauti e cimbali, violini, chitarre e qualche tromba sparuta. Era un'orchestra e sembrava un'armata.

Antonio Pizzo
ha letto

Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media e nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011, 280 pagine, 26.00 €.

Il saggio si divide in tre ampie sezioni, più un'introduzione di Oliviero Ponte di Pino. La prima sezione intende aiutare il lettore a gestire il confronto tra due termini apparentemente contrapposti (*teatro* e *digitale*), ricorrendo a un variegato panorama di contributi teorici ed esperienze artistiche. La seconda sezione, la più corposa, appare ancor più eterogenea perché affronta il tema della arti performative digitali illustrando la produzione di artisti e studiosi la cui attività si colloca proprio all'incrocio tra media diversi. La terza raccoglie interviste condotte dall'autrice nell'ambito della sua lunga collaborazione con la rivista *ateatro.it*.

L'intero lavoro appare come il consuntivo di un'indagine *sul campo* che Anna Maria Monteverdi svolge da anni, sia nella sua esperienza giornalistica e di promotrice culturale, sia nella sua attività di insegnamento. Ciò le permette di fornire ai lettori una lunga carrellata di fonti, intuizioni, opere, dalle quali è possibile trarre un quadro assai affascinante dell'arte performativa digitale e multimediale. Ed è il contributo più ricco, sul piano informativo, in questo momento disponibile in lingua italiana.

D'altro canto, questa volontà di comprendere in un discorso unico l'imponente molteplicità fenomenologica, rischia di disorientare il lettore meno esperto o privo di una qualche altra guida. Al contrario di quanto, ad esempio, accade in uno dei migliori volumi in questo campo (*Digital Performance*, di Steve Dixon), l'autrice non fornisce una solida organizzazione tematica o di altro tipo alla stesura dei suoi argomenti. Infatti, la lista di definizioni che apre il saggio (e che viene riprodotta anche sulla copertina) ne segna il destino *vagabondo*: un vagare militante (potremmo dire un *pattugliamento*) di un'area disomogenea e multiforme i cui confini sono tracciati fondamentalmente su una discriminante tecnologica. Le fonti utilizzate sono quelle che definiremmo classiche del genere (disseminate trasversalmente all'interno delle prospettive selezionate dall'autrice). La brevità dei capitoli corrisponde alla tecnica dello sguardo veloce, del flash che illumina una sola zona alla volta del panorama, l'interezza del quale è lasciata alla perspicacia del lettore.

Sono molto utili tutti i riferimenti a spettacoli, installazioni, performance, e le descrizioni a volte ampie (come nel caso dei lavori di Robert Lepage, al quale l'autrice ha dedicato molto lavoro negli anni precedenti). Altrettanto utile è il riferimento a esperienze canoniche dell'avanguardia e della sperimentazione teatrale; un tentativo, quest'ultimo, che lascia intravedere una prospettiva più ampia dello studio ma che forse rivela anche la volontà di assicurarsi una qualche ascendenza *nobile*. La rilevanza culturale delle arti digitali non va cercata necessariamente nella vicinanza con teorie e pratiche del canone tradizionale (seppur di avanguardia). Uno sguardo a fonti più ellittiche (interface design, web semantic, artificial intelligence, ecc.) ma anche a tradizioni scientifiche diverse (matematica, scienza dell'informazione, ingegneria, ecc.) potrebbe aprire lo sviluppo teorico a più organici risultati. Infatti, sul piano degli studi culturali o mediologici, tracciare una strada unica del multimediale è una fatica non sempre foriera di risultati utili: tutte le strade conducono all'esperienza multimediale. Il multimedia, scisso dalla sua natura digitale e procedurale (cioè al di fuori della scienza dell'informazione digitale e della procedura algoritmica) è una categoria fittizia,

inefficace proprio per la sua genericità. Va però ribadito che, considerata la condizione degli studi in Italia, il saggio appare un'utilissima guida per studenti e per giovani artisti, che vi troveranno le indicazioni necessarie per sviluppare i propri personali percorsi.

Il saggio è anche un'occasione, per chi di questi temi si occupa, per riflettere sullo stato dell'arte. In questo senso proprio l'introduzione di Oliviero Ponte di Pino, che intende aprire la strada alla discussione sul teatro e i nuovi media, ci aiuta a individuare due questioni che riteniamo rilevanti.

L'introduzione conduce un confronto tra teatro e televisione; il confronto non è gestito sul piano epistemologico, quanto su quello mediologico. In questo modo si dà per scontato che esista il *media teatro* che si confronta con altri *media* differenti.

La prima questione riguarda il metodo. In contesti ancor così *giovani* credo sarebbe utile dichiarare in modo non ambiguo i criteri e le variabili prese in esame per condurre la comparazione. Infatti, uno studio comparativo privo di una griglia interpretativa palese e condivisa, apparirà necessariamente incompleto. L'approccio più che altro fenomenologico, su criteri interpretativi o impressionistici, metterà in evidenza le differenze "emergenti" tra i cosiddetti media, giungendo però soltanto a metà della strada che dovrebbe essere completata da una analisi su criteri formali più serrati, magari utilizzando modelli semantici o ontologici.

La seconda questione, strettamente connessa con la prima, riguarda la natura stessa dei media. Non è difficile ad esempio verificare le contaminazioni linguistiche tra cinema e televisione, e, all'interno degli stessi media, l'interconnessione tra generi diversi. È naturale che ciò conduca a buoni risultati quando gli oggetti culturali di cui discutiamo si configurano come media. La nozione di media è totalmente moderna; la riconduciamo al cinema, alla radio e alla televisione, alla possibilità di riprodurre, trasmettere, diffondere, distribuire, registrare, manipolare informazioni. La famosa affermazione di McLuhan «il medium è il messaggio» (per altro messa in discussione dall'emergere di concetti come *rimediazione* e *intermedialità*) rivela il proprio fascino nel momento in cui le due nozioni possono, al contrario, essere percepite come disgiunte, scomponibili (cioè esiste un media ed esiste un messaggio, distinguibili l'uno dall'altro). La natura di evento, costitutiva della performance, rende in qualche modo implicita quell'affermazione. Anche se lo studio dei media (l'impostazione mediologica) può fecondare altri campi (letteratura, storia dell'arte, teatro) ciò non vuol dire che si possano concepire queste arti (e questi linguaggi) esclusivamente in una prospettiva mediale. La questione, in sintesi, è se possiamo trattare il teatro alla stregua di quelli che la seconda metà del Novecento ha individuato come media. È vero che la performance digitale contemporanea ha assorbito in se stessa i media e la loro interconnessione, ma ciò rende il teatro un media o i media teatro? Qui le posizioni sono molteplici e vanno dalla ricostituzione della nozione di *liveness* (Auslander) all'utilizzo di una riconsiderazione procedurale dei media (Manovich). Sembra dunque che sia possibile discutere della rimediazione come una nuova estetica delle arti nell'ultimo ventennio, ma che appaia più arduo trarre dei frutti significativi dall'equiparazione/comparazione di televisione, cinema, teatro, in quanto media, proprio perché non tutti possono essere definiti come media.

Elena Randi
riferisce su

I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza. Convegno internazionale di studi, Verona-Padova, 13-14 dicembre 2011.

Luglio 1992: a Santarcangelo dei Teatri si tiene un convegno internazionale su François Delsarte, accompagnato da una mostra sul maestro francese prodotta dal Théâtre National de la Danse et de l'Image de Châteauevallon. Direttore del Festival è allora Antonio Attisani, che si fa promotore dell'iniziativa. Curatori del convegno sono Umberto Artioli e la sottoscritta, al tempo imberbe dottoranda che sta scrivendo una tesi proprio su Delsarte.

Dicembre 2010: in occasione del bicentenario della nascita del maestro francese (1811-1871), decido, assieme a Simona Brunetti, di organizzare un nuovo convegno, questa volta tra Padova e Verona. Entrambi i compagni di allora mi tradiscono: Umberto Artioli se ne è andato sette anni or sono, Antonio Attisani mi preferisce la Bretagna. Ma poi, pentito, mi chiede di scriverne sulle pagine di questa sua neonata creazione. Spero che gli porti fortuna, esattamente come a me, studiosa neonata, ha portato fortuna il convegno che lui mi ha "commissionato" diciotto anni fa, fidandosi, più che della mia inesperienza, del supporto dell'amatissimo maestro. Che Delsarte sia una specie di amuleto benaugurale ormai per me è certezza: quest'anno, per il suo anniversario, si sono tenuti vari convegni: nello stesso momento in cui si inaugurava il primo, a Stuttgart, Berlusconi si è dimesso.

Nell'incontro padovano-veronese, i cui Atti usciranno entro la fine del 2012, si è cercato anzitutto di affrontare alcuni snodi centrali del pensiero e della prassi pedagogica delsartiana. In questa direzione sono andati gli interventi di Mathias Spohr sulla resistenza di Delsarte al progresso tecnico nelle arti, di Franck Waille sulla pedagogia del maestro francese e di Leonella Caprioli sul metodo relativo all'uso della voce proposto da Delsarte in contrasto con quello del Conservatoire presso cui aveva studiato. E all'interno dello stesso orientamento si sono collocati i contributi della sottoscritta sul rapporto gesto-anima nella concezione dell'estetologo ottocentesco e di Nicola Pasqualichio sulla centralità del "silenzio" nella poetica delsartiana, silenzio inteso non come vuoto o come mancanza, ma, al contrario, come spazio di somma intensità, di massima capacità del sentire.

Una seconda sessione ha riguardato le fonti d'ispirazione, i contatti, le somiglianze tra il pensiero di Delsarte e autori, artisti, correnti più o meno a lui contemporanei. In questo ambito sono rientrati gli studi di Simona Brunetti sulle consonanze in materia d'arte attorica tra Delsarte e Alamanno Morelli, di Markus Ophälders su tematiche che stanno alla base del sistema elaborato dall'autore argomento del convegno, in particolare su *mimesis* (imitazione, osservazione, immedesimazione) e *ratio*, di Martial Guédron sulle costanti e le varianti del pensiero delsartiano rispetto alla tradizione fisiognomica. E ancora gli interventi di Franco Bernabei sui parallelismi e le interferenze tra la critica delle arti del tempo e le concezioni estetologiche del maestro francese, nonché di Paola Degli Esposti sulle sue analogie con certo pensiero romantico inglese. Soprattutto in questa sessione gli interventi sono stati tenuti da ricercatori provenienti da campi di studio diversi (filosofia, storia delle arti figurative, del teatro, della musica, della danza), in ragione del fatto che il sistema delsartiano non funziona solamente a livello di

singole discipline, ma, fondato su una concezione radicalmente unitaria, concerne tutto il ventaglio dell'arte.

Ultimo oggetto di discussione: le ricadute della poetica delsartiana alla fine dell'Ottocento e nel Novecento. Si è scientemente deciso di escludere dalla ricognizione l'ambito americano, già abbastanza studiato (ricordiamo, in particolare, gli scritti sull'argomento di Nancy Lee Ruyter, già presente al convegno di Santarcangelo dei Teatri nel '92 e ora, in occasione del bicentenario, ospite dei *colloques* di Stuttgart prima e di Parigi poi), per focalizzare l'attenzione sulle altre zone geografiche investite dal fenomeno.

Così, Gerardo Guccini ha posto l'attenzione sull'Italia e, più in particolare, su un trattato di tecnica vocale di Leone Giraldoni, pubblicato nella seconda metà dell'Ottocento, nel quale si ritroverebbero alcune pagine piuttosto chiaramente derivate da scritti di Delsarte; Tiziana Leucci si è occupata della famosa *tournées* in India del 1925-1926 di Ruth St. Denis e Ted Shawn, notoriamente assai sensibili all'insegnamento delsartiano, ed ha esaminato come il loro viaggio non abbia avuto solo ripercussioni sulla loro propria concezione dell'arte, ma come le loro esibizioni abbiano comportato anche ricadute sulla danza indiana; Fausto Malcovati ha affrontato il tema dell'influenza di Delsarte in Russia nel primo Novecento attraverso gli scritti di Sergej Volkonskij. Ad un'interrogazione sulle similitudini fra alcuni snodi delle teorie di Oskar Schlemmer e quelle di Delsarte si è dedicata Cristina Grazioli, mentre Gessica Scapin ha esaminato le consonanze fra la pratica pedagogica di Jacques Copeau e del maestro ottocentesco. Delle corrispondenze tra l'arte promossa da Delsarte e alcune esperienze della *performance* contemporanea ha discusso Romina De Novellis. Infine, Beatrice Libonati, danzatrice "storica" del Tanzteater Wuppertal, ha portato la sua personale, interessantissima ed intensa testimonianza delle influenze delsartiane presenti nella sua formazione e nella sua attività professionale, influenze mediate, soprattutto, da Jean Cébron.

Colpisce l'estensione geografica e cronologica della diffusione e dell'accoglimento dell'insegnamento del pedagogo francese, tanto più in quanto il suo magistero si è tramandato praticamente solo per via orale, data la refrattarietà dell'autore a pubblicare i propri scritti, sulla base della convinzione che solo la comunicazione "in presenza", consegnata al gesto e alla *phonè* oltreché alla parola, sia efficace. Nello stesso solco si collocano alcuni degli interventi proposti ai convegni di Stuttgart e di Parigi. È il caso del contributo di Selma Landen Odom, che ha spiegato come nella biblioteca di Jaques-Dalcroze, oggi a Hellerau, siano conservati alcuni volumi degli allievi di Delsarte, che, almeno in qualche caso, contengono appunti scritti a mano da Dalcroze, a testimonianza del fatto che li ha letti e ne ha effettuato qualche riflessione. Si tratta di un dato di rilievo, poiché in diversi casi (in Russia, per esempio) gli insegnamenti delsartiano e dalcroziano sono fortemente mescolati nella recezione che si verifica.

Dalle riflessioni scaturite al convegno si nota che alcuni aspetti del sistema delsartiano si presentano come particolarmente suscettibili di riflessione e di rielaborazione nel Novecento. Proviamo a sottolinearne un paio. Anzitutto la questione della pratica di formazione dell'attore. Secondo alcuni, il pedagogo francese avrebbe inventato un vero e proprio *training* di tipo "ginnico", utile a rendere la macchina anatomica agile e flessibile, capace di obbedire ad ogni esigenza. Secondo altri, l'allenamento, comunque presente, sarebbe fin da subito orientato in senso espressivo. Quale che sia la verità, la questione interessante alla quale cercar di rispondere è: ha questo *training*, già

nell'ottica di Delsarte, il compito di costruire un corpo "altro", vestito di nuove abitudini, non più legate al quotidiano con le sue connotazioni di "corruzione", di "sporcizia" e di "contaminazione storica"?

Non troppo distante la riflessione sul corpo che, da Delsarte, si riversa sulla *modern dance*. Il gesto capace di manifestare l'*affectus* nella sua forma ideale (archetipica) nel pensiero del maestro francese sembra infatti essere unitario e investire la struttura anatomica nella sua totalità. Tale concezione, per tramite del delbartismo, avrebbe una forte influenza sull'avanguardia storica in campo orchestrale. Il tentativo di raggiungere un corpo unitario non costituirebbe un banale obiettivo tecnico. Alle sue spalle si nasconderebbe qualcosa di più: l'incubo, proprio dell'uomo moderno, della frantumazione dell'io, della schizofrenia, della perdita di un centro, del "*manque à être*" di cui, prima di Lacan, parlava Artaud. L'ambizione di riedificare un corpo che sia un vero e proprio organismo e non una semplice somma di parti, riflettere il desiderio di ritrovare, attraverso il gesto artistico, un io centripeto, un nucleo psichico indiviso.

aa
propone la nota
Kantor, non soltanto ricordare

L'opera di Tadeusz Kantor ha lasciato una traccia indelebile nella vita di tutti coloro che l'hanno incontrato e continua a produrre l'effetto di un fulmine nei giovani artisti e studiosi che oggi la riscoprono per merito del grande lavoro di conservazione e diffusione svolto da diverse istituzioni e dai suoi ammiratori di un tempo. A questi ultimi capita di incontrarsi ogni tanto e di scoprire sempre nuove cose, non solo a proposito del Kantor che fu, ma dello stimolo e del costante riferimento che costituisce nei modi più diversi in tutto il mondo. Talvolta i "segnati", ormai anziani, incrociano, come capita a noi qui all'Accademia, altri esploratori delle arti, e la memoria delle emozioni s'intreccia con nuove e sorprendenti considerazioni. Ma la potenza della sua opera è ancora in attesa di una giusta collocazione nella vicenda novecentesca. Per esempio di fronte all'evidenza di un artista totale, capace di utilizzare separatamente e al tempo stesso di fare convergere pittura e teatro, scultura e scrittura, performance e pedagogia, creazione e sensibilità sociale, ci si arresta di solito a considerare la sua titanica eccezionalità e non si evidenzia invece la sua appartenenza alla tradizione dei «plasticatori», lignaggio risalente a diversi secoli fa, di cui hanno fatto parte, all'inizio, personalità come Guido Mazzoni, Gianlorenzo Bernini e Veit Stoss, i quali praticavano la composizione a tutt'orizzonte, una tradizione che il moderno con l'exasperazione dei linguaggi specialistici ha affossato e che appunto con Kantor e altre figure riaffiora nel Novecento, attestando una nuova e insieme antica concezione dell'operare poetico che finalmente, in piena crisi della modernità, segnala qualcosa di essenziale circa il senso dell'arte nella vicenda umana «dopo Auschwitz».

Quella di Kantor è un'opera di libertà che produce libertà e per renderla ancora più fertile occorre confrontarsi con il "testo" che rimane, ovvero non solo con la testimonianza audiovisiva dei suoi spettacoli, ma anche con il capitolo fondamentale costituito dai suoi scritti. Si dovrebbe tornare a leggerli attentamente, non soltanto per comprendere da dove vengono ma anche dove vanno, o meglio come rispondono a istanze persistenti e profonde. Diversi studiosi in tutto il mondo hanno svolto un grande lavoro preliminare, resta però molto da fare per coniugare l'ermeneutica con una euristica viva, ovvero il passato con il presente e il futuro.

Quando uno dei più importanti testimoni del "secolo breve" teatrale come Ludwik Flaszen descrive una Polonia caratterizzata da una «relazione, senza dubbio complessa, ambigua, paradossale o più semplicemente perversa, fra libertà e costrizione, fra slancio creativo e oscuri recessi della creazione» evoca i diversi elementi di un'antropologia culturale unica al mondo, caratterizzata dall'autoritarismo della chiesa comunista e della chiesa cattolica in concorrenza tra loro per il dominio dei corpi e delle menti, ma ha presenti anche il ruolo fondamentale della peculiare tradizione romantica polacca e l'influenza della sensibilità ebraica e del chassidismo (tratti fisicamente ma non spiritualmente cancellati dal nazismo e poi dal comunismo), dunque la singolarità di un'oppressione per sfuggire alla quale gli intellettuali più dotati e coraggiosi utilizzavano riferimenti poco noti, se non estranei, al resto del

mondo. Solo alla luce di questa contraddizione si spiega come un paese di secondaria importanza nello scacchiere geopolitico contemporaneo abbia potuto generare tante figure di primo piano in ogni settore artistico e del pensiero. E in questo senso soltanto si può comprendere l'emergere di due figure capitali come Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, molto meno lontane tra loro di quanto appariva nel contingente, destinate a restare a lungo attuali in un mondo che con sempre maggiore determinazione sta cercando una terza via tra l'integralismo materialista e l'integralismo spirituale, la cui contrapposizione rischia di precipitare la nozione stessa di umano in un abisso senza fondo.

L'ideale di unità di vita da cui erano orientati confondeva questi estremi ideologici, nel senso che teneva conto di alcuni loro orientamenti ideali e indicava una nuova possibilità anche rispetto alla grande novità della società tardomoderna, vale a dire alla sua trasformazione in società dello spettacolo. Il loro pragmatismo materialista sapiente e integrale ha restaurato la centralità dell'arte e della poesia intesa come *fare*, cioè composizione, che comporta e significa al tempo stesso un viaggio all'inferno e un assalto al cielo. Infatti per entrambi sono centrali alcuni fondamenti allegorici: si pensi all'idea della *prigione*, che l'artista deve saper praticare come proprio luogo di lavoro, e della *povertà* (*realtà povera* per Kantor, *teatro povero* per Grotowski) intesa come riferimento all'essenziale, luogo d'incontro tra autentico e infinito. Sulla base di queste premesse non è importante occuparsi della *querelle* su quale dei due avrebbe inventato alcune formule e quale le avrebbe adottate, ma impegnarsi a proiettare la loro storia su uno sfondo di problemi ancora scottanti. Soltanto in questo modo si possono comprendere anche ulteriori loro tratti fondamentali, per esempio quelli che rimandano a una concezione dell'artista, non solo teatrale, non come colui che rappresenta l'opera altrui, ma come un operatore dell'*informale* (Kantor) o come un creatore dell'opera scenica a trecentosessanta gradi che semmai *risponde* agli autori cui fa ricorso (Grotowski).

Una nuova attenzione verso i loro testi aiuterà a comprendere come il "nuovo testamento" dell'arte scenica che diversamente entrambi si proponevano di realizzare (non di "scrivere") va considerato nell'ambito più generale di una poetica del grottesco – la vita, i corpi e le forme come luogo e tempo di convivenza di opposti irriducibili – che, come tutti i grotteschi, si oppone alle semplificazioni dei realismi e che nel caso polacco conosce, soprattutto per merito dell'influenza chassidica, una particolare inclinazione verso l'estasi e l'ironia, il canto e la danza, insomma la gioia e la vita piena dell'artigiano-creatore. Sempre con la Morte a fianco.

Per verificare ciò che qui si ipotizza è necessario – s'è detto – tornare ai testi, smettendo di arrestarsi ai motivi di polemica contingenti tra i due, accettando le evidenze e trovando una spiegazione razionale del fatto che, per fare un solo esempio, Kantor è molto più incline di Grotowski alla metafisica e alla investigazione ontologica, sempre tuttavia nell'ambito di un potenziamento della composizione e mai in quello di una teoria improduttiva. Il teatro era per entrambi ciò che dice Kantor in *Prigione* (1985): «...la più drammatica manifestazione di / ARTE e LIBERTÀ!». Manifestazione, non rappresentazione, con tutte le implicazioni etiche e politiche del caso.

Questa nota riassume un intervento pronunciato all'Accademia di Belle Arti, Venezia, 2010, e pubblicato in *Omaggio a Kantor/Tribute to Kantor*, Archetipolibri, Bologna 2011.

Claudia D'Angelo
invita a leggere

Mikhail Tchekhov, de Moscou a Hollywood, du théâtre au cinéma, L'Entretemps, Montpellier
2009, pp. 521, € 30.

Tre anni fa, per le edizioni Entretemps è uscito un volume molto importante, che ha portato all'attenzione del pubblico francese ed europeo la singolare vicenda artistica e personale di Michail Čechov (questa la traslitterazione italiana del suo nome dal russo), figura chiave del teatro del Novecento ma poco conosciuto in Europa. Gli scritti che lo riguardano, usciti prima e dopo la sua morte avvenuta nel 1955 sono prevalentemente in lingua russa e inglese; quelli in inglese si concentrano soprattutto sull'ultima fase della sua carriera, quando l'attore, trasferitosi negli Stati Uniti diventò il *coach* di grandi star hollywoodiane.¹

Il volume, curato da Marie-Christine Autant-Mathieu, direttore di ricerca al CNRS e docente alla Sorbonne Nouvelle Paris III, specialista di teatro russo e sovietico, raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Parigi nel settembre 2007 e organizzato da Christine Hamon-Siréjols, docente e direttrice del Dipartimento di formazione e ricerca in studi teatrali della stessa Paris III, e da Marie-Christine Autant-Mathieu.

Il capitolo introduttivo della curatrice presenta brevemente la vicenda esistenziale e artistica di Michail Čechov. Ancora giovane e al culmine della sua carriera, Čechov lasciò l'Unione Sovietica condannandosi all'infamia e all'oblio come "nemico del popolo" per alcuni decenni. Tra i primi nomi che compaiono in riferimento alla sua vicenda artistica vi sono quelli di Marija Knebel' e Viktor Gromov, collaboratori, allievi e ammiratori del maestro russo che ebbero un ruolo imprescindibile nel difficile lavoro che ha portato alla riscoperta delle opere e dell'insegnamento čechoviani. Oltre a loro, Autant-Mathieu ricorda anche gli autori di alcune importanti pubblicazioni dedicate a Čechov in occidente, promosse e curate dai suoi allievi e assistenti Mala Powers, Deirdre Hurst du Prey, Jack Colvin e Joanna Merlin. In queste prime pagine è delineato l'intero quadro delle pubblicazioni čechoviane; le opere raccolte e pubblicate in russo sono ancora lontane dall'essere tradotte e diffuse fuori dalla Russia, mentre quelle che riguardano il *training* proposto da Čechov agli attori occidentali e le conferenze che tenne in lingua inglese sono tuttora inaccessibili per i lettori russi. Nel proporre alcuni buoni motivi per interessarsi a Michail Čechov, Autant-Mathieu sottolinea l'importanza dell'attore russo per moltissimi attori americani, ricordando che negli anni Quaranta e Cinquanta il suo Studio permetteva di sfuggire all'invadente "Metodo" dell'Actors Studio, proponendo, più che un manuale di esercizi, una vera e propria filosofia dell'arte scenica. Fino all'inizio del XXI secolo è stato pressoché impossibile avere una visione globale e scevra di pregiudizi del percorso artistico di Čechov,² era impossibile conciliare le aspirazioni

¹ Un contributo importante dedicato a Michail Čechov è il numero speciale di «The Drama Review». *Michael Chekhov*, XXVII, 3, 1983, a c. di Mel Gordon.

² Due importanti studi recenti dedicati a questa figura sono Antonio Attisani, *L'altro Čechov*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 152-166; la vicenda artistica di Michail Čechov è presentata anche nel secondo volume di *Actoris Studium*, che propone alcuni suoi testi per la prima volta in traduzione italiana e la trascrizione di un documentario a lui dedicato; cfr. Claudia D'Angelo, *Dalla Russia a Hollywood. Michail Čechov e George Shdanoff*, in *Actoris Studium. Album # 2, Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 27-45; Michail Čechov, *Il teatro del futuro*, trad. di Claudia D'Angelo, in *Actoris Studium. Album # 2*, cit. pp. 49-51; Michail Čechov, *Lettera ai colleghi sovietici del film Ivan il Terribile di S. M. Ejzenštejn* (31 maggio 1945), trad. di Claudia D'Angelo, in *Actoris Studium. Album # 2*, cit. pp. 54-63.

e gli ideali dell'artista con il suo modo di lavorare come attore e con gli attori, come scrive Autant-Mathieu: «L'attore-regista con la erre moscia, che aveva difficoltà ad articolare l'inglese, il professore fragile, sorridente e disilluso degli anni hollywoodiani avrebbe eclissato il ricercatore, lo sperimentatore entusiasta del periodo russo ed europeo».³

Confrontandosi oggi con i progetti čechoviani immediatamente successivi all'esilio, accolti con ostilità o indifferenza, si è colpiti dalla loro attualità. La pre-lingua di Čechov, fatta di gesti, di suoni, di energia irradiante, radicata nell'euritmia e in grado di spingere l'attore al di là del quotidiano, in continuità con il suo lavoro in Russia sugli archetipi dei racconti e dei racconti popolari, era qualcosa di eccessivamente nuovo negli anni tra le due guerre. Čechov era controcorrente e dovette rifugiarsi ai margini, negli studi e nelle scuole di teatro. Autant-Mathieu non dimentica di evidenziare che il rifiuto del realismo e la ricerca dell'universalità che caratterizzavano il lavoro di Čechov lo accomunavano alle ricerche condotte all'epoca da Antonin Artaud o Walter Benjamin e con semplicità spiega che l'attore russo può essere considerato un precursore delle ricerche di Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.⁴

Il primo capitolo, di Marina Ivanovna⁵, si concentra sulla vicenda dei fondi Čechov negli archivi russi e sugli ostacoli frapposti dalle autorità per la loro pubblicazione. Le opere di Michail Čechov sono state pubblicate nel 1986 in due volumi, con il titolo *Literaturnoe nasledie* (L'eredità letteraria) dalla casa editrice moscovita Iskustvo sotto la responsabilità scientifica di Marija Knebel'. Ivanovna, che faceva parte di quel comitato di redazione, testimonia del sistema di censura vigente nell'URSS. Il libro di Čechov *Put' aktjora*, noto in occidente come *The path of the actor*,⁶ era uscito in Russia nel 1928. Alla fine degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta i nomi di Vsevolod Mejerchol'd, Aleksandr Tairov, Solomon Michoels, Les' Kurbas cominciarono a riemergere dall'oblio, mentre alla fine degli anni Sessanta in Russia erano uscite l'autobiografia artistica dell'allieva di Čechov Marija Knebel' e le memorie dei suoi colleghi del Secondo Teatro d'Arte Aleksej Dikij e Serafima Birman; dopo la morte di sua moglie Ksenia Karlovna, i fondi Michail Čechov furono depositati presso gli Archivi di Stato di Arte e Letteratura di Mosca (RGALI). L'accordo tra Marija Knebel' e Pavel Markov portò alla pubblicazione di cui s'è detto. I funzionari preferivano vietare tutto piuttosto che rischiare di lasciare passare qualcosa di sospetto. Come s'è detto, la prima edizione in due volumi de *L'eredità letteraria* apparve soltanto nel 1986, quando Marija Knebel', dopo tre anni di lavoro, ne scrisse la prefazione. Ivanovna propone una dettagliata descrizione delle difficoltà affrontate dai curatori dei volumi per la ricostruzione e la riunione dei materiali già pubblicati, come *Vita e incontri*, uscito su «*Novyi Jurnal'*», una rivista dell'emigrazione, negli Stati Uniti tra il 1944 e il 1945. Di questo immenso lavoro di raccolta e ricomposizione dei numerosi testi di Čechov sarebbe uscita una seconda edizione nel 1995, grazie anche alla *perestrojka*, arricchita di duecento pagine rispetto alla prima.

Nel mese di giugno del 2011 si è svolto un convegno organizzato dal Dipartimento di spettacolo e musica dell'Università degli Studi di Bologna a cura di Marco De Marinis e Enrica Faccioli, *Percorsi di Michail Čechov. Vita e tecnica*. Intervenivano Ornella Calvarese, Donatella Gavrilovič, Fausto Malcovati, Alessio Bergamo, Enrica Dal Zio, Lenard Petit e Liz Shipman.

³ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Mikhaïl Tchekhov et le «théâtre de l'Avenir»*, in AA. VV., *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou a Hollywood, du théâtre au cinéma* [d'ora in poi MTMH], L'Entretiens, Montpellier 2009, p. 14.

⁴ Eugenio Barba dedica a Michail Čechov alcune pagine nel suo libro *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 2004.

⁵ Per i nomi degli autori dei singoli capitoli si rispetta la grafia francese.

⁶ Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, a c. di Andrei Kirillov e Bella Merlin, Routledge, London and New York 2005.

Il secondo capitolo, di Andrei Kirillov, si concentra sul passaggio dal Sistema di Stanislavskij alla tecnica di Čechov. Ricostruendo brevemente la storia del Sistema, Kirillov ricorda come durante la giovinezza Čechov fosse stato un brillante allievo di Stanislavskij ma le loro posizioni iniziarono a divergere molto presto, e spiega come, a differenza di Stanislavskij, Čechov cercasse di uscire dalla dimensione soggettiva dell'attore e come questa divergenza di principi non impedisse di considerare Čechov un autentico erede di Stanislavskij.

Nel terzo capitolo, Anatoli Smelianski si dedica alla ricostruzione di ciò che accadde tra Stanislavskij e Čechov in occasione della trasformazione del Primo Studio in Secondo Teatro d'Arte di Mosca. L'indipendenza del fratello minore del Teatro d'Arte risale al 1924, Čechov sarebbe emigrato nel 1928; in questi quattro anni i rapporti con la casa madre furono tesi, erano gli anni in cui la politica teatrale imponeva ai teatri di andare nella medesima direzione in cui andava il paese e alla quale i due teatri diedero risposte diverse.

Kirillov ricorda che in quegli anni il Teatro d'Arte di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko proponeva *I giorni dei Turbin* e *Il treno blindato 14-69*, mentre il Secondo Teatro d'Arte metteva in scena *Pietroburgo*, tratto dal romanzo di Andrej Belyj e, nel 1927, *Un affare giudiziario* di Suchovo-Kobylin, in cui Čechov interpretò il suo ultimo ruolo sulle scene sovietiche, un personaggio che amava, un vecchio moribondo, un pittoresco idiota. Fu proprio a causa di questo spettacolo che i rapporti tra i due Teatri d'Arte non furono più amichevoli e Čechov lasciò il paese: avrebbe voluto ottenere il diritto a lavorare nella nuova Russia ma si rifiutò di pagare il prezzo accettato dal Teatro d'Arte, come disse lui stesso, operando «con le mani spezzate e il cervello calpestato».⁷

Sharon Marie Carnicke è autrice di un capitolo molto importante, intitolato *Mikhaïl Tchekhov et Marija Knebel'. Une relation tributaire de l'éloignement politique*, che inizia con una riflessione sull'emigrazione di Čechov, il quale in *Vita e incontri* scrive che contro gli attacchi alla propria spiritualità, alla propria arte e alla propria concezione della vita ogni resistenza era diventata inutile e ricorda la descrizione di Čechov dei due attori apparentemente entusiasti che lo spiavano per conto del Nakrompos e riferivano delle sue lezioni in cui utilizzava, senza nominarlo, i metodi di Rudolf Steiner, messo all'indice nel 1924. La lettera che gli intimava di interrompere questa sua attività divulgativa delle idee steineriane fu decisiva per fargli decidere di sfruttare un visto ottenuto per motivi di salute per lasciare il paese, sebbene con la speranza di poterci tornare. Nei decenni seguenti la comunità teatrale russa dovette subire le conseguenze del suo esilio, al traditore era negato il diritto di esistere, soltanto all'estero era possibile incontrarlo e lavorare con lui. Carnicke titola una parte del saggio *Il debito di Marija Knebel' nei confronti del suo primo maestro di arte drammatica*, in cui cerca di rivelare come Knebel' abbia lottato per mantenere in vita l'insegnamento del suo maestro e per riabilitarne il nome.

Knebel' distingueva tre momenti nel rapporto con Čechov: il primo periodo va dal 1918 al 1921, gli anni in cui l'attore del Teatro d'Arte insegnava ai giovani nella sua casa, in un momento in cui soffriva di depressione nervosa e trovava sollievo soltanto in quel laboratorio. Marija Knebel' si trovò lì quasi per caso e vi riscoprì la propria passione per l'arte teatrale.⁸ Durante le sue lezioni anticonformiste e asistematiche, Čechov la convinse di avere talento e a tentare la carriera di attrice. Le lezioni del suo studio erano centrate soprattutto

⁷ Michail Čechov, *Literaturnoe nasledie*, t. I, Iskusstvo, Moskva 1995, p. 342, cit. da Anatoli Smelianski, *Konstantin Stanislavski, Mikhaïl Tchekhov et les deux Théâtres d'Art de Moscou*, in MTMH, cit., p. 46.

⁸ Per un primo articolo accompagnato dalla traduzione di alcune pagine dell'autobiografia artistica di Marija Knebel' dedicate alle lezioni che Čechov teneva per i giovani allievi e al loro primo incontro vd. Claudia D'Angelo, *L'altro Čechov nelle memorie di Marija Knebel'*, «Il Castello di Elsinore», 60, 2009, pp. 79-118.

sullo sviluppo dell'immaginazione attraverso le più svariate e fantasiose improvvisazioni. Il secondo periodo individuato da Knebel' inizia nel 1923, quando Čechov preparava *Amleto* al Secondo Teatro d'Arte. Allora Knebel' faceva parte di un gruppo di giovani entusiasti che si ritrovavano a casa della moglie di Belyj per sperimentare l'euritmia di Steiner. L'allieva e Čechov si incontrarono un'ultima volta a Berlino nel 1928, poco dopo la partenza dell'esule. A questo incontro in realtà, ricorda Carnicke, seguì una fitta corrispondenza; Knebel' era senza dubbio tra i pochi fidati ai quali Čechov inviava segretamente i propri scritti.

A partire dagli anni Sessanta, Marija Knebel' sarebbe diventata una teorica della recitazione, una insegnante di regia e una direttrice di teatro tra i più influenti del teatro sovietico. Per chi non la conosce, va ricordato che Marija Knebel' ha lavorato anche al fianco di altre figure chiave come Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Carnicke ne propone una breve ma incisiva evocazione, ricordando che Knebel' portava in sé la migliore tradizione del Teatro d'Arte e che gli spettacoli da lei diretti negli anni Cinquanta al Teatro Centrale per l'Infanzia di Mosca resero celebri molti dei suoi allievi, tra cui Anatolij Efros e Oleg Efremov. Nel silenzio censorio sulla figura di Čechov, Marija Knebel' nutrì per lunghi anni il desiderio di restituire alla Russia l'eredità del suo primo maestro, cui riconosceva di dovere non soltanto i primi passi in teatro ma soprattutto *l'état d'esprit* con cui avrebbe affrontato le esperienze successive. Knebel', che avrebbe fatto dell'insegnamento dell'«analisi del testo mediante l'azione - l'ultima fase delle ricerche di Stanislavskij - la missione della propria vita, considerava Čechov un genio dell'improvvisazione e credeva che il fondamento della sua creatività risiedesse nello "spirito di improvvisazione" che l'attore manteneva all'interno della parte.⁹ Carnicke spiega anche che l'insegnamento čechoviano era stato fondamentale nel lavoro svolto al fianco di Stanislavskij, nel quale l'analisi mediante l'azione garantiva la libertà creativa dell'attore nella esecuzione del ruolo. Quelle espresse in questa sede da Carnicke sono considerazioni che arricchiscono notevolmente un panorama europeo e statunitense poverissimo di studi sull'argomento.

Alla fine degli anni Sessanta, Knebel' ebbe finalmente la possibilità di nominare Čechov e gli dedicò un capitolo della propria autobiografia, uscita nel 1967, *Tutta una vita*;¹⁰ nel 1971 avrebbe integrato questo capitolo con un libro, *Ciò che considero importante*,¹¹ e nel 1976, presentando il proprio metodo pedagogico,¹² avrebbe sottolineato che molti dei suoi esercizi provenivano da Čechov.

Infine, Marija Knebel' trascorse gli ultimi dieci anni della propria vita ad assemblare e pubblicare gli scritti del proprio primo maestro: *L'Eredità letteraria* uscì pochi mesi dopo la sua morte. Si trattava della prima raccolta dei libri, dei manoscritti e delle lettere di Čechov in russo. Carnicke spiega i motivi per cui nei libri di Knebel' si possono incontrare affermazioni apparentemente controverse e perché in diverse occasioni l'allieva tentò di avvicinare, anche forzatamente, Čechov a Stanislavskij; in alcuni casi nelle pagine di Knebel' si trova perfino la segnalazione di alcuni errori commessi da Čechov e vi sono alcune affermazioni apparentemente incomprensibili, per esempio la definizione di Čechov "attore realista". Il saggio in questione è importante per comprendere come si trattasse in realtà di tentativi estremi di proteggere la figura di Čechov agli occhi delle autorità e della censura sovietiche. Nel cercare di unire il nome di Čechov a quello di Stanislavskij, quest'ultimo eretto dal regime a manifesto del realismo socialista in teatro, Knebel' non faceva altro che rendere non pericoloso il suo maestro, rassicurando il lettore sovietico. Carnicke spiega come Knebel'

⁹ Cfr. Marija Knebel', *Michail Čechov sull'arte dell'attore*, in Michail Čechov, *Literaturnoe nasledie*, cit., pp. 28 e 17.

¹⁰ Marija Knebel', *Vsja žizn'*, pref. di Pavel A. Markov, VTO, Moskva 1967.

¹¹ Marija Knebel', *O tom, što mne kažetsja osobenno važnym*, Isskustvo, Moskva 1971.

¹² Marija Knebel', *Poezija pedagogiki*, VTO, Moskva 1976.

avesse vissuto il terrore stalinista da ebrea, come fosse stata cacciata dal Teatro d'Arte e come fosse riuscita nonostante tutto a imporsi in quanto regista e donna in numerosi teatri moscoviti. Pagine dedicate alla vicenda artistica di Marija Knebel' e al suo rapporto con Michail Čechov di altrettanto valore sono quelle di Adolf Shapiro nella prefazione a un altro prezioso volume francese, *L'Analyse-Action*,¹³ edito da Actes-Sud Papiers.

Marija Knebel' non aveva frainteso Čechov, è stata un'allieva in grado di seguire, contestare, sviluppare e discutere l'insegnamento del maestro, trovandosi costretta a proteggerlo dal pericolo di essere nuovamente respinto nell'oblio; fece lo stesso con gli insegnamenti di Stanislavskij, in questo caso per salvarli dall'arrivismo e dal conformismo di alcuni suoi allievi.

Carnicke invita il lettore a riflettere sul fatto che nel 1986, quando *Literaturnoe nasledie* finalmente uscì, la censura era ancora molto attiva; per la preparazione della pubblicazione alcuni scritti dovettero essere letti "in segreto". Fino alla caduta dell'Unione Sovietica i ricordi dell'esilio e la lettera di Čechov a Lunačarskij, in cui l'attore criticava con freddezza e onestà le umilianti condizioni del mondo del teatro in Unione Sovietica e chiedeva che gli fosse concesso uno spazio libero dai vincoli imposti in precedenza, non poterono essere resi pubblici. A ciò si sarebbe posto rimedio soltanto nella seconda edizione delle opere complete di Čechov, quella del 1995.

Segue un capitolo di Hélène Henry, intitolato *La voie d'un acteur (Mikha  l Tchekhov autobiographe)*, che concentra la propria attenzione su *Put' aktjora*¹⁴, ossia *Il sentiero dell'attore*, pubblicato per la prima volta nel 1928, mai tradotto in italiano, e su altri testi autobiografici di Michail Čechov. Il primo abbracciava la vicenda di un attore e di un uomo di teatro di soli trentasette anni, allora celebre e ancora animato da grandi speranze. La seconda autobiografia *Vita e incontri*¹⁵ sarebbe stata scritta e pubblicata negli Stati Uniti nel 1942-1943, in concomitanza con la chiusura del teatro di Ridgefield, nel Connecticut. Fu allora che l'esule si trov   costretto a trasferirsi a Hollywood per guadagnarsi da vivere come attore di cinema e soprattutto come *coach*. La costellazione dei testi   choviani testimonia un lavoro di annotazione e di riflessione durato una vita; i fondi Čechov trasferiti presso l'Archivio di Stato di Arte e Letteratura (RGALI) dopo la morte dell'attore nel 1955 rivelano l'intento di realizzare un vasto progetto inedito composto di numerose *Nuove biografie* dedicate allo zio Anton Pavlovi   Čechov, a Stanislavskij, a Nemirovi  -Dan  enko. Si tratta purtroppo di testi frammentari, incompleti. Oltre alle numerose conferenze tenute in inglese negli Stati Uniti, l'autrice del saggio ricorda l'importanza della sua eredit   epistolare e del suo contrappunto grafico, fatto di innumerevoli disegni, caricature a autoritratti; in *Literaturnoe nasledie* si ritrova tutto ci  . Henry si concentra sulla pubblicazione di *Put' aktjora*, uscito quando, con Stanslavskij e Mejerchol'd, Michail Čechov era una delle pi   eminenti personalit   del teatro russo. Nonostante gli attacchi alle sue interpretazioni dei ruoli del Senatore Ableukov, di Amleto e di Muromskij e le sue frequentazioni dei circoli antroposofici e di Andrej Belyj, che lo portarono ad arrendersi ed emigrare, la maggior parte degli attori gli rimase fedele e alcune autorit  , Luna  arkij *in primis*, continuarono a sostenerlo.

Il sentiero dell'attore inizia rispettando la linearit   cronologica e in seguito evolve in una costruzione per scene, come quelle della morte di Vachtangov e della madre. Nel racconto della vita psichica dell'attore a partire dall'infanzia, le figure genitoriali hanno un ruolo

¹³ Marija Knebel', *L'Analyse-Action*, adaptation et introduction d'Anatoli Vassiliev, pref. de Adolf Shapiro, trad. de Nicolas Struve, Sergue   Vladimirov, Stephane Poliakov, Actes Sud-Papiers, Arles 2006.

¹⁴ Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, Routledge, London and New York, 2005.

¹⁵ Michail Čechov, *Žizn' i vstre  i*, «Novyj Jurnal'», t. VII-VIII-IX, New York 1944 e t. X-XI, New York 1945.

determinante; al centro c'è il giovane Miša, la cui anima sdoppiata trova conciliazione soltanto nel lavoro attoriale. Segue il racconto di un periodo di crisi, in cui il teatro è vissuto come una menzogna, cui segue un equilibrio ottenuto soltanto in seguito a un lungo lavoro su di sé di cui l'autobiografia è il resoconto. La guarigione e l'esorcismo, per Čechov, si avverano con il teatro e al suo interno, la guarigione non è riferita a una dottrina, a un sistema o ai maestri, ma a una presa di coscienza interiore, all'approfondimento della relazione con il proprio sé. Malato soprattutto a causa del padre, Čechov guarirà grazie al teatro, al lavoro svolto all'interno del proprio studio e al rapporto con alcuni compagni come Suleržitskij e Vachtangov; guarire se stesso e il teatro erano per lui una cosa sola; l'autobiografia di Čechov è una meditazione sul rapporto tra arte e vita.

Al testo allusivo del 1928 seguirà, nel 1944, un'autobiografia che non è più tale, si tratta di memorie, non più di una scrittura esorcizzante, quella che già una volta aveva permesso di riappropriarsi di sé e che aveva restituito l'attore alla propria arte.

Il sesto saggio è dedicato a un aspetto singolare dell'arte di Čechov, si intitola *Dessin, couleur, figure: la psychologie de l'image de M. Tchekhov*. Stéphane Poliakov, iniziando da una serie di attente considerazioni sulla *mimesis* teatrale come qualcosa che oscilla tra il contenuto temporale propriamente drammatico in cui si svolge l'azione e la rappresentazione spaziale, che chiamiamo immagine o figura, si interroga sul rapporto tra la parte invisibile dell'azione e la traccia visibile dell'immagine. Circoscrivere i tratti figurativi di Čechov, individuati nei suoi scritti e nei suoi disegni, significa, secondo Poliakov, tentare di definire le particolarità di quella che propone di chiamare «psicologia plastica dell'attore čechoviano» e riproporre in modo diverso l'inevitabile questione del rapporto con Stanislavskij.

Poliakov delinea il romanzo familiare: uno dei fratelli del padre di Čechov era pittore, cosa che fa pensare a una immersione nella figurazione realistica, ma nel nipote l'universo plastico era presente sotto forma di disegno umoristico, iscritto nella vena satirica che era un tratto di famiglia. I disegni di Čechov ricordano il gusto della stampa satirica del XIX secolo, sono disegni che rinviano al teatro, alla giocosità parodica praticata da Čechov anche all'interno della famiglia. L'espressione grafica è stata una costante della sua vita, gli appunti, le lettere, i quaderni sono pieni di disegni poi riprodotti nella prima edizione russa delle sue opere. Predominano i ritratti e le caricature, si passa dal grottesco alla rappresentazione psicologica dei personaggi. C'è anche il disegno che ha una funzione genetica per il ruolo, l'esempio migliore è *Dnevnik o Kichote, Il diario di Don Chisciotte*,¹⁶ dove si trova la traccia quotidiana dei diversi tentativi nella ricerca dell'immagine del personaggio. Di questo spettacolo Čechov era attore e regista. Poliakov procede con una attenta e interessante analisi della preparazione, poi passa a descrivere lo stretto rapporto di Čechov con Mstislav Dobužinskij, collaboratore di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko che Čechov ritrovò in Lituania.

Poliakov torna sul rapporto con Stanislavskij e, a partire dall'indicazione data da Čechov nel 1946 in *Vita e incontri*, riprende la questione delle divergenze dell'attore dal maestro. Stanislavskij attribuiva un ruolo centrale ai ricordi personali dell'attore, alla memoria emotiva, mentre il simbolismo o il misticismo di Čechov lo portavano a concepire l'arte teatrale come un possibile accesso a ciò che si trova al di là, per lui la personalità dell'attore era secondaria o addirittura un freno; la facoltà principale dell'attore è l'immaginazione creativa, la fantasia. Il capitolo si chiude sulla nozione di atmosfera, presente in molti testi čechoviani; Poliakov sottolinea come tra allievo e maestro vi fosse un contrasto artistico che

¹⁶ Michail Čechov, *Literaturnoe nasledie*, t. II, Iskusstvo, Moskva 1986, pp. 103-118.

s'incarnava in due concezioni figurative e plastiche dell'immagine, in due registri della visione.

Segue un capitolo dal titolo *Evgueni Vakhtangov et Michail Tchekhov. Le jeu aux limites ou l'épreuve de la transcendance au théâtre*. Vladislav Ivanov propone di considerare il triangolo di spettacoli *Erik XIV* di Strindberg al Primo Studio, il *Dibbuk* di An-Ski con regia di Vachtangov e l'*Amleto* del Secondo Teatro d'Arte con la regia di Valentin Smyšljaev, Vladimir Tatarinov e Aleksandr Čeban e la direzione artistica di Čechov, partendo dalla vocazione apocalittica russa e ebraica e dal catastrofismo dei primi anni Venti. Alla fine degli anni Dieci, quando un critico scriveva che la mortalità della carne di Vachtangov era trascesa dalla potenza della sua creatività¹⁷ Čechov soffriva di una depressione che lo portò a lasciare il teatro. Vachtangov aveva scelto la pièce espressionista di Strindberg, fece della corte un regno dei morti in chiave grottesca e stilizzata. Segue una puntuale e preziosa descrizione dello spettacolo. Non vi era alcun sistema psicologico di allusione o di non detto, alcun secondo o terzo piano, scrive Ivanov, e cita un critico, il quale scrisse che per Michail Čechov il ruolo di Erik fu una tappa nel grande duello dell'uomo con ciò che è umano, troppo umano, quando la sua arte prefigurava un'alternativa alla recitazione tradizionale, all'arte del riflesso. Anche nel *Dibbuk*, andato in scena al Teatro Habima nel 1922, la funzione dell'arte non era quella di rappresentare la realtà, ma di comunicare il divenire universale, il rituale si realizzava come una finestra aperta su un'altra dimensione. Ivanov ricorda che per il *Dibbuk* Markov parlò di un superamento del tragico,¹⁸ nello spettacolo erano annullati i contrari, era creativo anche nell'atto della decostruzione, si negava il mondo visibile in nome del suo divenire, e sottolinea che il grottesco di Vachtangov sintetizzava le tendenze estetiche eterogenee degli anni Venti divenendo emblematico dell'*Art nouveau* del XX secolo. Il capitolo si chiude con una analisi dell'*Amleto* messo in scena al Secondo Teatro d'Arte nel 1924, nel quale Amleto e lo spettro del padre avevano la stessa importanza: la morte e l'illuminazione dell'Amleto čechoviano erano una catarsi poetica.

Il volume contiene anche un capitolo di Béatrice Picon-Vallin dal titolo *Michail Tchekhov e Vsevolod Meyerhold: une relation particulière*. L'autrice inizia dal racconto di uno spettacolo che non ha mai avuto luogo, un *Amleto* a lungo sognato da Mejerchol'd, che avrebbe voluto Michail Čechov nel ruolo di Amleto e Pablo Picasso come scenografo. Mejerchol'd ne parlò con Čechov nel 1930 e con Picasso durante alcuni dei suoi viaggi a Parigi. La situazione politica e la lontananza geografica non permisero mai di realizzarlo. La mancata realizzazione dell'*Amleto* sarà un non avvenimento così capitale da essere riportato, per volontà di Mejerchol'd, sulla sua lapide; in realtà, fucilato dal regime stalinista, le sue spoglie non poterono mai giacere sotto quella lapide, non furono mai ritrovate. I legami tra Čechov e Mejerchol'd, che non hanno mai condotto a collaborazioni vere e proprie, hanno profondamente segnato la loro vita artistica e la loro biografia. L'ammirazione era reciproca, entrambi erano alla ricerca di una recitazione grottesca, basata sui contrasti, sull'arte della composizione, sul movimento, il ritmo e il potere dell'immaginazione. Emigrando, Čechov ebbe la possibilità di salvarsi e di salvare qualcosa del suo immenso talento grazie alla pedagogia, Mejerchol'd perdette la vita e la sua preziosa eredità fu fortemente compromessa. Il saggio procede presentando la stretta connessione tra Čechov e Vachtangov e tra Vachtangov e Mejerchol'd. Picon-Vallin non può evitare di soffermarsi sul Chlestakov di Čechov nel *Revisore* del 1921, che affascinò enormemente Mejerchol'd; nella preparazione

¹⁷ Andrej Sobol', *Molodoy teatr. M. Čechov*, in «Teatr i muzyka», Moskva, 6, 13 febbraio 1923, p. 629, in MTMH, cit., p. 106.

¹⁸ P. Markov, *O teatre v 4 tomach*, t. III, Iskusstvo, Moskva 1976, p. 100, in MTMH, cit., p. 111.

degli attori all'interpretazione di *Le Cocu magnifique* Mejerchold indicava Čechov come un modello. Questo non gli impedì di criticare duramente l'interpretazione čechoviana di Amleto, considerata reazionaria, e poi di tornare a lodarlo per l'interpretazione di Muromskij in *L'Affare giudiziario* del 1927, in cui l'attore trasformava la commedia in una tragedia. A sua volta Čechov fu entusiasta del *Revisore* di Mejerchol'd e ammirò l'interpretazione di Erast Garin nel ruolo di Chlestakov, anche se non aveva niente a che fare con la sua.

Picon-Vallin ricorda anche che quel 1928 fu l'anno di una crisi violenta nell'ambiente della cultura teatrale sovietica, tre celebrità del teatro si trovavano all'estero e non tornarono in Unione Sovietica: Granovskij, il direttore del Teatro Ebraico di Mosca, decise di restare a Berlino e di abbandonare la direzione del teatro, Čechov si trasferì in Germania e Mejerchol'd trascorse un periodo in Francia. Mejerchol'd fu l'unico a tornare a Mosca; incontrò nuovamente Čechov nel 1930 a Berlino e cercò di persuaderlo a tornare, mentre l'attore cercava di convincerlo a restare nell'Ovest. Mejerchol'd chiedeva a Čechov di lavorare con la sua compagnia e accompagnarlo in una tournée americana.

Il capitolo seguente si intitola *L'art de Michail Tchekhov vu du public. Réflexions sur la réception au théâtre*. Maria Khalizeva si riferisce alla corrispondenza di Čechov; le lettere degli spettatori del periodo sovietico, nota l'autrice, hanno una particolare importanza per gli storici. La loro spontaneità permette di ritrovarvi ciò che non aveva alcuna speranza di passare sulla stampa ufficiale. Molte lettere mostrano il rifiuto della realtà sovietica da parte delle persone che scrivevano sollecitando risposte su questioni esistenziali, cercando una via d'uscita dal disordine che li circondava. Il capitolo si chiude con l'invito a utilizzare questo fondo documentale per elaborare una metodologia nell'ambito delle ricerche teatrali che includa l'analisi dello spettacolo, la sua eco sulla stampa e la sua ricezione.

Laurence Senelick si concentra su una delle grandi interpretazioni di Čechov. Il suo saggio si intitola *La vacuité existentielle du Khlestakov de Mikhaïl Tchekhov*. Delle prove di questo spettacolo si ricorda che il regista Stanislavskij le trasformò in un supplizio, non faceva che esortare Čechov a utilizzare la propria immaginazione e a respingere tutto ciò che gli sembrava banale. Il personaggio creato era il prodotto e la causa di una isteria collettiva. Chlestakov divenne l'incarnazione del grottesco e Čechov continuò a lavorare sul proprio Chlestakov fino alla fine della propria vita; il suo ultimo *Revisore* fu messo in scena nel 1946 a Hollywood, all'Actors' Lab, con Morris Carnovsky che interpretava il sindaco.

Christine Hamon-Siréjols si concentra su una questione molto importante, sul rapporto tra Michail Čechov e Andreij Belyj. Il titolo del saggio è *Michail Tchekhov et Andreï Biely. De la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Petersbourg*. Si tratta di uno studio del progetto artistico che vide Čechov e Andreij Belyj adattare e mettere in scena il grande romanzo di Belyj, *Pietroburgo*. Vicino al movimento teosofico a cui lo scrittore fu iniziato da Madame Blavatsky, Belyj divenne in seguito un discepolo dell'antroposofia di Steiner, che dal 1913 seguì per l'Europa, e fu il divulgatore dell'euritmia in Russia. Fino al 1922 la situazione politica non era avversa a questo movimento e Michail Čechov, in seguito alla crisi che lo aveva colpito tra il 1917 e il 1918 si interessò ai testi di Steiner, sedotto, come scrive Hamon-Siréjols, dall'idea goethiana che l'uomo sia «un microcosmo a immagine del macrocosmo e che la lingua sia il reperto di una unità primitiva».¹⁹ A questo proposito Hamon-Siréjols fa un importante riferimento alle memorie di Marija Knebel', rivelatrici del lavoro che l'attore

¹⁹ Christine Hamon-Siréjols, *Michail Tchekhov et Andreï Biely. De la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Petersbourg*, in MTMH, p. 160.

conduceva nel proprio studio fondato nel 1918, condividendo con gli allievi le proprie convinzioni sul pensiero antroposofico.

Uscito nei primi anni Venti, il romanzo di Belyj ebbe enorme successo, sia Mejerchol'd che Zavadskij invitarono l'autore a scriverne un adattamento per il teatro, ma Belyj decise di affidare il proprio testo a Michail Čechov. In Unione Sovietica gli adepti dell'antroposofia non si dichiaravano più apertamente, nel giugno del 1922 tutte le associazioni e i circoli furono vietati. L'appartenenza di Čechov alla corrente antroposofica era nota. La regia dello spettacolo fu affidata a Aleksandr Čeban, Vladimir Tatarinov e Serafima Birman, in realtà la maggior parte delle prove fu diretta da Čechov e si tennero nella famosa sala rotonda del suo appartamento sulla piazza dell'Arbat. Lo spettacolo fu accolto tiepidamente, l'adattamento oscillava tra la farsa e la tragedia, era incomprensibile per coloro che non conoscevano il romanzo, come avrebbe osservato Lunačarskij. Tutti i critici sottolinearono la straordinaria interpretazione di Čechov nel ruolo del senatore: la sua figura rigida con la testa stretta e calva, le orecchie sporgenti e l'andatura nervosa appariva come l'incarnazione dell'impero, era un personaggio grottesco, odioso, comico e toccante. Dopo una prima delusione, Belyj scrisse a Čechov per ringraziarlo della sua interpretazione e per la grande umanità dello spettacolo. Agli autori furono rimproverate la linea politica ritenuta ambigua e l'estetica simbolista. Dopo dodici repliche fu tolto dal repertorio. Nonostante la prudenza di cui dà prova nelle sue lettere o nell'organizzazione delle prove a porte chiuse, nota Hamon-Siréjols, i legami di Čechov con l'antroposofia erano già troppo evidenti per non inquietare il regime. Era sorvegliato e poco dopo la sua partenza per Berlino un'ondata di arresti travolse i discepoli russi di Steiner, che Čechov aveva fino allora protetto con la propria celebrità.

Marie-Christine Autant-Mathieu propone un capitolo dal titolo *Don Quichotte, le Roi Lear ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible*. L'autrice rammenta che Čechov, attore geniale, era ammirato da tutta Mosca, da Stanislavskij, da Mejerchol'd che lo vedeva come un modello di attore eccentrico e da Tairov, il cui credo estetico era così lontano dal suo, era famoso anche all'estero e ammirato da giganti della scena come Aleksander Moissi e Max Reinhardt. A soli vent'anni aveva interpretato *Zar Fedor Joannovič*, a trenta aveva creato l'incredibile Chlestakov e a trentatré era stato Amleto. Come è già emerso, l'incontro con Belyj e la conversione all'antroposofia furono determinanti. Quando il Primo Studio divenne un teatro indipendente, i ruoli che Čechov sognava di interpretare erano Don Chisciotte, Lear, l'Ebreo errante, Faust. Si tratta di ruoli in cui identificava il suo ideale di difesa dei valori contrari al materialismo nella Russia sovietica, rafforzati dall'esilio e dall'erranza come artista apolide per l'Europa e in America. Autant-Mathieu riassume la vicenda del suo *Don Chisciotte*: la pièce fu autorizzata nel 1925, vietata nel 1927 e ri-autorizzata nel 1928, nella primavera del 1928 ci furono però la scissione all'interno del Secondo Teatro d'Arte e la partenza di Čechov. L'attore scrisse a Lunačarskij lamentandosi dell'assurdità della vita teatrale sovietica politicizzata e invischiata nel realismo del quotidiano mentre secondo lui l'arte nasce dal mistero e l'artista compie qualcosa che supera il realismo. Nel 1926 Čechov scrisse un saggio sulla propria disputa con l'immagine di Don Chisciotte, personaggio che per lui era un'allucinazione, un'apparizione, come lo Spirito nell'*Amleto*; lo aveva scelto per incarnare e difendere le proprie idee. Čechov ha redatto un diario dall'inizio delle prove, ci sono alcune caricature. Generatore di un flusso di energia, Don Chisciotte smuoveva ciò che normalmente era assemblato, coerente e logico. Il lavoro proposto da Čechov non prevedeva la memorizzazione delle battute ma "invio di energia", il passaggio di alcuni palloni avrebbe preso il posto delle parole. L'attore non considerava Don Chisciotte come un ruolo ma come l'inizio di qualcosa di nuovo, un metodo basato sull'euritmia e l'antroposofia steineriane

verificate attraverso il filtro della pratica. Il progetto del *Don Chisciotte* rinacque a Parigi nel 1931, ma fallì per ragioni finanziarie, e nel 1937 si ripresentò a Dartington Hall come materiale di studio.

Čechov considerava *Re Lear* come una variante di *Don Chisciotte*, un personaggio archetipico che, grazie alle prove che deve superare, accede alla conoscenza superiore. Separato dall'Europa dalla guerra mondiale, decise di mettere in scena la *pièce* a Ridgefield, nel 1941 provò per alcune settimane, anche con l'aiuto del suo professore di inglese, ma si rese conto che ci sarebbe voluto troppo tempo, quindi cedette il ruolo di Lear a Ford Rainey. Anche Marilyn Monroe ricordava il Lear di Čechov: durante le sue lezioni con la giovane attrice Čechov si trasformava in Lear senza costume né trucco.

A questo punto Autant-Mathieu invita il lettore a riflettere sul fatto che tra il 1928 e il 1941 Čechov era passato da un sogno a un altro, da un lavoro di attore sui e con i personaggi a una riflessione globale da regista. Per Čechov il teatro era rivelatore di verità, agiva come un amico aiutando gli uomini a combattere per costruire la propria vita e a vedersi con lucidità. L'autrice non trascura di proporre l'idea di una vicinanza tra Čechov e Grotowski; per Čechov *Don Chisciotte* e *Lear* sono archetipi; prima che Grotowski affermasse di considerare il mito come «l'esperienza della verità umana comune», Čechov spiegava che certi racconti contribuiscono a risvegliare il senso della verità artistica.

Segue un capitolo dedicato all'esperienza di insegnamento in Lituania che ebbe luogo dopo l'emigrazione, *Les seize leçons de Tchekhov en Lituanie*. Arrivato a Kaunas nel 1932, Čechov voleva riformare il Teatro di Stato della città, si circondò di un gruppo di studenti e li iniziò all'insegnamento di Stanislavskij, da lui filtrato attraverso l'esperienza condotta al Secondo Teatro d'Arte. Il cuore dell'insegnamento portato a Kaunas da Čechov in modo intuitivo e complesso portava gli studenti al cuore del processo creativo. Faceva svolgere esercizi che diceva potessero suscitare una reazione interiore e sviluppare «l'agilità dell'anima». Le ricerche di Čechov si concentravano sulla potenza nascosta e sui suoi meccanismi di accumulazione e trasfigurazione nell'atto artistico. Il ritmo era centrale, per Čechov tutto accadeva attraverso il ritmo, non attraverso il significato letterale. Il metodo di Čechov sarebbe tornato in Lituania soltanto con Chruščëv, quando il realismo socialista perdette terreno e il Sistema di Stanislavskij cessò di monopolizzare l'arte teatrale; è importante sottolineare che tale ritorno fu dovuto a registi che avevano studiato con Marija Knebel'.

R. Andrew White si concentra su una questione importante e spesso fraintesa, il concetto di irradiazione, il saggio si intitola *La pratique du rayonnement selon Mikhaïl Tchekhov ou comment développer un savoir-faire*. All'inizio della propria carriera Čechov si confrontò con proposte non occidentali riguardanti il corpo umano e ciò che ha luogo nella relazione tra gli attori durante la performance. L'autore del saggio sottolinea che Čechov detestava l'etichetta di mistico che i bolscevichi gli avevano attribuito per distruggere la sua credibilità, per lui infatti non vi era niente di magico nel processo dell'irradiazione. Come lo yogin o l'attore orientale, accettava l'esistenza dell'energia e, come sottolineato da Marija Knebel', l'attore doveva sviluppare e allenare la propria competenza a irradiare questa energia.

Il saggio di Rose Whyman si intitola *L'Acteur comme machine émotionnelle* e parte dalla considerazione che rispetto agli esercizi di Stanislavskij, indiscutibile pioniere della formazione dell'attore, Mejerchol'd e Čechov svilupparono entrambi idee nuove, legando l'emozione al movimento e rifiutando l'importanza attribuita da Stanislavskij alla memoria emotiva per ritrovare la verità dell'emozione.

Čechov cercava qualcosa di più profondo di una verità dell'interpretazione basata sulla propria esperienza umana. Il sentimento del vero era convalidato dall'immaginazione e

Whyman ricorda il consiglio dato dall'ex allievo al maestro Stanislavskij a Berlino, di sostituire la memoria emotiva con l'immaginazione.

Franc Chamberlain è autore del capitolo *Michael Chekhov et la question de la créativité*. L'autore inizia dichiarando la propria stima nei confronti del maestro russo e afferma che nessun attore è riuscito a sviluppare una tecnica altrettanto direttamente utilizzabile. Chamberlain ricorda come Čechov abbia ripreso la critica di Craig agli attori sulla necessità di *imparare a creare*. L'attore russo insisteva sulla necessità per gli attori di diventare creativi e il saggio propone uno studio di questo aspetto centrale del suo lavoro come attore e poi, negli ultimi vent'anni della sua vita, come insegnante e regista.

La terza sezione del volume, *Parcours, errances*, si apre con un testo di Liisa Byckling, *Mikhaïl Tchekhov ou la synthèse du créateur (Prospero) et de l'interprète (Ariel)*, la cui prima pagina è illustrata da una fotografia di Čechov che danza con Beatrice Straight a Dartington Hall nel 1937. L'autrice propone una analisi finalizzata a mostrare la continuità del lavoro e la logica che sottende le idee di Čechov e le sue attività ricorrendo ad Ariel e Prospero, i due personaggi della *Tempesta* shakespeariana. Il suo lavoro si basa sulle memorie dell'attore Morris Carnovsky, che ha recitato con Čechov ne *Il revisore* andato in scena a Los Angeles nel 1946. La Byckling parte dall'assunto che Prospero sia l'arte e Ariel l'artista. Attore tragicomico, Čechov riuniva leggerezza e humor come Ariel, era una figura eterea, a volte faceva pensare a Puck, alle sue canzoni, alla sua buffoneria. Byckling ci fa anche riflettere sul fatto che Stanislavskij e Čechov appartenessero a due generazioni diverse, il primo a quella dei padri del teatro realista russo mentre il secondo incarnava lo spirito della cultura russa alla svolta del secolo, appassionato di poesia simbolista e promotore di un teatro antinaturalista. Si è già detto del suo rapporto con l'antroposofia e qui l'autrice fa notare come gli insegnamenti di Steiner avessero fornito a Čechov nuovi impulsi che gli permisero di affinare la dimensione non verbale della recitazione e di sviluppare l'armonia del corpo. L'attore dichiarava di essere arrivato ai quattro angoli dell'Europa per consegnare agli attori la chiave della magia teatrale. Ricostruendo la vicenda dell'esilio, la Byckling si sofferma sul periodo americano e sottolinea come il maestro russo avesse il dono di rivelare una potenza creativa inattesa nei suoi allievi e la capacità di risvegliare in loro forze sopite. Intraprendendo un'analisi dei libri di Čechov/Prospero e citando i ricordi di un allievo di Čechov a Riga, il saggio spiega che il metodo dell'attore russo era una sintesi complessa derivata dal contesto culturale russo nel suo insieme, della tecnica teatrale del Teatro d'Arte e dello spiritualismo čechoviano. Il sapere di prima mano che Čechov ha trasmesso ai suoi allievi oltre oceano avrebbe infatti permesso anche di colmare alcune lacune nella conoscenza della scuola teatrale russa negli Stati Uniti.

Marielle Silhouette intitola il proprio saggio *Un russe à Berlin: Mikhaïl Tchekhov, comédien chez Max Reinhardt (1928-1930)*. Il saggio si concentra su una particolare fase della vita di Čechov e ricorda che quando l'attore arrivò a Berlino, a Mosca Max Reinhardt era considerato il più grande regista tedesco e che i molti teatri della città tedesca e i grandi registi e drammaturghi come Piscator e Brecht avevano determinato la scelta della città tedesca come prima meta dell'esilio. A Berlino viveva anche la prima moglie di Čechov, Olga Čechova, diventata una nota attrice di cinema e teatro. La barriera linguistica rappresentò per Čechov un ostacolo e un apprendimento difficile, richiedendo prove supplementari, ma fu anche uno stimolo alla riflessione sulla sua arte di attore e per la definizione di due livelli di coscienza. Tra il 1928 e il 1930 Čechov trovò a Berlino una società fragile, segnata da una crisi economica acuita dal crollo della borsa del 1929 e una forte radicalizzazione della vita politica. Alle elezioni legislative del settembre 1930 il partito nazionalsocialista divenne il

secondo partito tedesco. I teatri risentivano di questa crisi economica e politica e della concorrenza dei varietà, del cinema e dei divertimenti più corrivi. Čechov dovette confrontarsi con le dure leggi del capitalismo in un clima di crisi senza precedenti. Berlino fu il luogo in cui per la prima volta dovette confrontarsi con la questione dell'artista e dell'arte nella società capitalistica. L'autrice del saggio si sofferma sulla descrizione del contesto in cui Čechov si trovò a Berlino e ricorda che era arrivato con il desiderio di interpretare Amleto, come era già accaduto con Aleksander Moissi nel 1925 al Teatro d'Arte. Purtroppo l'impresario berlinese di Čechov gli propose l'interpretazione di un clown da varietà o da cabaret. La scoperta del sistema capitalista e la pressione economica dell'industria del divertimento portarono alla cancellazione del suo progetto di fare Amleto. L'analisi del periodo e delle condizioni in cui lo stesso Reinhardt si trovava a operare è molto dettagliata; Čechov dovette accettare di interpretare Skid nella pièce *Artisti* di Watters e Opkins e le quarantaquattro repliche gli valsero un successo notevole.

Silhouette chiude il saggio ricordando al lettore lo spettacolo *La dodicesima notte*, realizzato da Čechov come regista con la compagnia del Teatro Habima, che nel 1930 si trovava a Berlino. Lo spettacolo in russo e in ebraico fu un successo, non l'unico paradosso dei suoi anni di esilio a Berlino, dove avrebbe conosciuto anche altri grandi artisti, che il nazismo avrebbe presto cercato di mettere a tacere.

Gerard Abensour è l'autore del saggio "*Le château s'éveille*" à Paris: un drame initiatique trahi par ses concepteurs. A Parigi lo spettacolo fu accolto duramente dalla critica e dai compatrioti, restò in cartellone soltanto per dieci giorni e dopo questa delusione Čechov accettò la proposta che arrivava dal Teatro Nazionale di Riga. Čechov era andato a Parigi tre anni dopo avere lasciato Mosca, invitato da Georgette Boner, l'ereditiera svizzera il cui aiuto gli permise di creare uno studio con il quale diffondere il proprio metodo di formazione. Con *Il risveglio del castello* avrebbe realizzato uno spettacolo che si sarebbe iscritto nella linea dell'Illuminismo, della massoneria e dell'antroposofia. Si trattava di un dramma iniziatico basato su astrazioni che rappresentavano il Bene e il Male. Segue un'articolata descrizione dello spettacolo i cui artefici furono Čechov e Georgette Boner. A Parigi Čechov ebbe finalmente la possibilità di dirigere un teatro senza pressioni esterne. I ruoli principali in questo spettacolo erano interpretati da Čechov e da attori provenienti dagli studi moscoviti. Il Théâtre de l'Avenue, vicino agli Champs-Élysées, era però un teatro senz'anima per compagnie di passaggio, troppo grande per lo spettacolo intimista di Čechov; i tecnici del teatro non erano all'altezza della situazione e le critiche più dure mosse allo spettacolo erano dovute al fatto che l'azione avesse luogo quasi sempre nell'oscurità, inoltre il giorno della prima l'orchestra, alla cui musica Čechov aveva attribuito un ruolo centrale, non suonò. Abensour scrive che Čechov aveva confidato troppo nella propria aura di attore e nell'ispirazione esoterica dell'antroposofia e che il tentativo non fu all'altezza delle sue ambizioni. Il racconto dalla vocazione universale soffriva di una contraddizione interna, era una dimostrazione dal carattere didattico che voleva avvicinare il pubblico a una visione del mondo spiritualista e universalista. C'era da un lato la progressione razionale di un'azione che conduce alla vittoria del Bene sul Male e dall'altro il ricorso alla seduzione dei sensi mirata a sospendere la credenza nel razionale e nel verosimile. Questa sconfitta avrebbe pesato molto sulla carriera teatrale di Čechov, che decise di concentrarsi sul lavoro d'attore e sulla trasmissione alle giovani generazioni.

Il saggio di Ina Pukelte ci riporta all'esperienza di Čechov nell'est Europa, in Lituania, uno dei periodi meno noti dell'attività teatrale da esule. Il saggio *Tchekhov et Žilinskas dans le contexte nationaliste de la Lituanie des années trente* si apre con una presentazione delle condizioni in

cui nel 1932 l'attore russo esule arrivò al Teatro drammatico di Kaunas. Il terreno era stato preparato da due figure chiave, da Balys Sruoga, tra i principali critici teatrali del teatro lituano, che aveva studiato anche a Mosca, e da Andrius Oleka-Žilinskas, che aveva fatto parte del Primo Studio del Teatro d'Arte ed era poi entrato nella compagnia del Secondo Teatro d'Arte di Mosca, che dal 1929 si trovava a Kaunas, dove lavorava come attore e regista. Anche in Lituania, paese che aveva recuperato la propria indipendenza negli anni Venti, era spesso necessario ricorrere alla carta della cultura nazionale, e Čechov cercò di muoversi il più diplomaticamente possibile. Nel *Diluvio* interpretava Frazer in russo mentre i suoi colleghi recitavano in lituano: la forza della sua interpretazione lo fece accettare, ma i nazionalisti vedevano sempre meno di buon occhio il fatto che un attore russo lavorasse a Kaunas. L'ostilità sarebbe emersa dopo *l'Amleto*, apprezzato da Žilinskas e dagli estimatori dell'arte di Čechov, mentre i giornalisti cominciarono a muovergli le accuse più insensate, perfino di avere sottratto del denaro per uno spettacolo fallito. L'attore non si fece scoraggiare e mise in scena *La dodicesima notte* nel 1933. Qui Čechov insisteva sulla dimensione comica, esigendo dagli attori l'espressione del carattere grottesco dei vari personaggi, in contrasto con la loro abitudine a una recitazione realistica, alla declamazione e a una gestualità patetica. Il problema di mettere in scena commedie a Kaunas si ripresentò quando Čechov diresse *Il revisore*. Di nuovo emerse la difficoltà di far passare gli attori da una recitazione realistica al grottesco, e alcune critiche furono dovute alla scelta della versione russa. La stampa lituana organizzò una campagna denigratoria contro Čechov e nel 1934 l'attore lasciò definitivamente le province baltiche. Anche Žilinskas lasciò la Lituania e si trasferì a New York, dove creò la propria scuola di arte drammatica.

Nel suo *Mikhail Tchekhov a Riga (1932-1934)* Silvija Radzobe si concentra sulla permanenza di Čechov nella città lettone. Come per il capitolo precedente, le informazioni dettagliate sull'attività dell'attore sono assai preziose, questo genere di ricostruzioni mancava nei testi a disposizione degli studiosi. Persino *Vita e incontri* presenta alcune lacune su questo periodo. Dal 1932 al 1934 Čechov fu al centro della vita teatrale lettone. L'attore arrivò a Riga, al Teatro Nazionale, in un momento di forte crisi economica, la stessa che in quegli anni toccò tutto il mondo occidentale; in questo contesto Čechov fu invitato con un repertorio di tragedie, *Amleto*, *Erik XIV*, *La morte di Ivan il Terribile* e *Il villaggio Stepančikovo* di Dostoevskij. Nonostante la difficile situazione sociale, a Riga Čechov fu ricevuto come un profeta, poiché la sua attività ridava dignità alla vita scenica proprio perché evitava il repertorio abituale e il modo di recitare degli attori locali. Gli spettacoli di Čechov riempivano le sale e la stampa parlava dei suoi spettacoli in modo molto positivo. L'autrice però sostiene che dalle recensioni emerge anche la minore abilità di Čechov come regista rispetto alle sue eccezionali doti di attore e sostiene che tali descrizioni degli spettacoli permettono di individuare nei suoi lavori un'estetica espressionista. L'incompatibilità dei personaggi (*Amleto*, *Erik XIV* e *Ivan il Terribile*) con il mondo, il loro senso di estraneità, la loro rivolta, secondo Radzobe, caratterizzò gli spettacoli di Čechov al Teatro Nazionale. L'estraneità era espressa per mezzo della lingua, Čechov recitava in russo, gli altri in lettone; nello stile, Čechov ricorreva a un grottesco tragico, gli altri a un realismo pittoresco.

Nel maggio 1934 un articolo anonimo spinse Čechov a lasciare il paese. Gli autori volevano sbarazzarsi di un concorrente nel lavoro pedagogico con i giovani attori; Čechov era descritto come pericoloso per la gioventù teatrale, lui e il suo stretto collaboratore Viktor Gromov erano definiti russi, stranieri, in un paese il cui governo autoritario incoraggiava il nazionalismo anche in campo artistico.

Katarzyna Osińska e Zbigniew Osiński sono gli autori di *Diffusion différée de la méthode de Tchekhov en Pologne*. Čechov arrivò in Polonia nell'aprile del 1933 per una tournée durante la quale presentò alcuni adattamenti scenici dei testi dello zio Anton Pavlovič. È una tournée dimenticata, di cui non si è conservato alcun cartellone né il programma degli spettacoli. I comunicati stampa e le critiche indicano però che gli spettacoli si tennero soprattutto a Varsavia, fatta eccezione per due serate a Łódź. Čechov dimostra di non avere dimenticato questa tournée nella prefazione russa a *O technike aktjora (La tecnica dell'attore)*²⁰. Gli autori citano alcuni articoli usciti in questa occasione, i cui autori rivelano di conoscere l'autobiografia di Čechov pubblicata a Leningrado nel 1928, *Put' aktjora*, la sua vicenda artistica in Russia e di ammirare il suo talento di attore metamorfico. Gli Osiński sottopongono al lettore lunghe citazioni di una intervista rilasciata dall'attore, apparsa su una rivista ebraica in lingua polacca, nella quale gli fu chiesto della sua esperienza berlinese con l'Habima e del suo lavoro sulla lingua ebraica.

Inoltre gli autori propongono una riflessione sulla ricezione del metodo di Čechov in Polonia nel dopoguerra; negli anni Sessanta e Settanta le informazioni su Čechov giunsero nel paese attraverso Leonidas Ossetyński, attore e regista americano di origine polacca che aveva conosciuto Čechov a Hollywood. Gli autori ricordano al lettore che in occasione di una delle lezioni che tenne a Parigi tra il 1997 e il 1998, Grotowski dichiarò di avere alcune informazioni su Čechov non presenti nei libri ma ottenute per mezzo di alcune conversazioni con allievi e collaboratori dell'attore russo. Non esistono però prove del fatto che Grotowski si sia interessato in modo approfondito a Čechov. Individuano un nesso tra Čechov e Grotowski in una comune visione dell'arte come missione e come possibilità di sviluppo interiore e conoscenza di sé, nella ricerca di un metodo, di regole che governino l'arte dell'attore e nella comune volontà di vincere l'opposizione tra ciò che nell'attore è psichico e ciò che è corporeo. Gli Osiński non possono fare a meno di ricordare però che per Čechov l'obiettivo delle ricerche era il teatro, mentre Grotowski era concentrato sull'«Arte come veicolo». La tournée di Čechov in Polonia è stata rimossa, il suo lavoro come attore non vi ha creato una leggenda come altrove, i suoi scritti sono stati pubblicati dopo quelli di Grotowski e Kantor, ma sull'attualità del suo insegnamento e della sua ricerca, secondo i due, non vi è alcun dubbio.

Il capitolo di Yana Meerzon *De l'utopia à la communitas. Les expériences de Michael Chekhov et les exilés de Dartington Hall* si concentra sull'esperienza anglosassone dell'esule. La comunità di Dartington Hall, fondata nel 1925 da Leonard e Dorothy Elmhirst voleva creare una società rurale britannica ispirata a Thomas More e alle esperienze educative di inizio secolo. Tra gli artisti residenti a Dartington Hall, ci ricorda Meerzon, c'erano Kurt Joos, Čechov e Rudolf Laban, vi tenevano corsi sulle belle arti, sulla voce e il movimento destinate a un pubblico di danzatori, attori, musicisti e ceramisti. Il Chekhov Theatre Studio divenne un paradigma della comunità educativa, ma l'autrice del saggio vuole far riflettere sul fatto che il gruppo dello studio di Čechov, istituito per portare a una esperienza culturale di educazione del grande pubblico, si fosse trasformato in un'isola protetta, in un luogo in cui alcuni privilegiati artisti-rifugiati facevano speciali esperienze artistiche. L'autrice riconosce il valore e l'utilità dei vantaggi offerti dagli Elmhirst a Čechov, la sicurezza e la serenità di cui beneficiò furono inestimabili. I tre anni che Čechov trascorse nella campagna inglese furono l'occasione per ricapitolare e rivalutare le proprie convinzioni, ordinare e formulare i metodi

²⁰ Michail Čechov, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio. Lezioni ed esercizi del grande allievo di Stanislavskij*, a c. di Mala Powers, trad. di Roberto Cruciani, Dino Audino Editore, Roma 2006.

di educazione e sperimentarli. L'autrice del saggio si interroga su quale possa essere stata per i giovani attori l'utilità dell'attaccamento emotivo, spirituale e fisico che l'insegnante esigeva dagli studenti nei confronti dell'arte teatrale, e del periodo di studio che imponeva loro senza alcun contatto reale con il pubblico dei non iniziati e con i critici una volta lasciata Dartington Hall, quando il loro maestro attraversò l'oceano per trasferirsi negli Stati Uniti.

Negli anni Trenta la comunità di Dartington Hall divenne un asilo politico per numerosi artisti europei, la comunità era malvista dall'esterno e per il Chekhov Theatre Studio la mancanza di un contatto libero e regolare con il pubblico fu un presagio del futuro oscuro del gruppo. L'autrice chiarisce infatti che le difficoltà degli allievi a svilupparsi professionalmente al di fuori della scuola dimostra come una impresa idealista di utopia sociale, artistica e educativa si fosse trasformata nel contrario di ciò che voleva essere.

Meerzon ricorda anche che quando Beatrice Straight, la figlia di Dorothy Elmhirst, andò alla ricerca di un professore di teatro in grado di dirigere lo studio di arte drammatica britannico e incontrò Čechov, che si trovava a New York per una tournée con un gruppo di attori emigrati del Teatro d'Arte di Mosca, l'attore russo stava per accettare l'invito ricevuto dal Group Theatre a lavorare con loro in America.

A Dartington Hall, sostiene la Meerzon, l'imposizione da parte di Čechov di una atmosfera comunitaria, di una posizione isolata, di obiettivi idealistici tradirono la sua sensibilità di esiliato e tutto ciò contribuì a rinforzare la sua marginalità artistica. A questo punto al lettore è proposto un lungo paragrafo di confronto tra la scuola di cui aveva fatto parte lo stesso Čechov in Russia, il Primo Studio del Teatro d'Arte e la sua scuola a Dartington Hall. L'attore formato secondo il metodo di Čechov doveva essere regista, scenografo e drammaturgo, l'esperienza allo Studio doveva migliorare l'individualità di ogni partecipante per farne un essere umano armonioso e un cittadino responsabile e infine condurre gli allievi a considerare lo spettacolo come una sinfonia, una composizione musicale.

Come luogo di educazione d'avanguardia Dartington Hall fu tra i più ricchi e invidiati d'Inghilterra, ma negli studenti fu coltivata una dipendenza dal luogo e un sentimento di insicurezza e ripugnanza nei confronti del mondo esterno. Quando Čechov trasferì il Chekhov Theatre Studio a Ridgefield, per i suoi allievi fu il momento di affrontare il mondo della concorrenza commerciale e artistica e gestire gli effetti della loro formazione. Čechov si sarebbe reso conto dei rischi insiti nel presentare il proprio gruppo al pubblico di Broadway ma, deciso a portare a termine il lavoro iniziato in Inghilterra, rifiutò di adeguarsi ai metodi di esecuzione artistica tipici di Broadway e alla prima presentazione dei *Demoni*, il 25 ottobre 1939 al Lyceum Theatre, i suoi timori si realizzarono. Lo spettacolo rivelò le falle del lavoro collettivo degli allievi e del lavoro drammaturgico di George Shdanoff, della pedagogia e dei metodi di Čechov. Broadway trovò la *pièce* pesante e troppo russa, mentre i critici disapprovarono le scelte registiche di Čechov e Shdanoff. L'autrice cita anche alcune critiche positive riguardanti l'azione e la dizione degli attori dei Chekhov Players. La stagione successiva i membri della compagnia di Čechov incontrarono finalmente un grande successo con *La dodicesima notte* e *Il grillo del focolare*. Nonostante questo successo, dopo i *Demoni* Čechov rinunciò all'idea di un proprio teatro. Non era tempo per un teatro-laboratorio, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale il teatro europeo e americano non era in grado di accettare nuove sperimentazioni.

L'ultima sezione del volume si intitola *L'écran et ses mirages*, si apre con un saggio di Valérie Pozner, *Tchekhov en gros plan. Le garçon de restaurant et la question du jeu cinématographique*. È impossibile trattare della presenza di Čechov nel cinema prima della sua emigrazione a causa delle lacune di documentazione, ma è possibile vedere l'ultimo film

cui ha partecipato, *L'uomo del ristorante* (*Čelovek iz restorana*) di Jakov Protazanov del 1927, uscito nelle sale russe poco dopo la sua fuoriuscita. Pozner definisce i film sovietici a cui l'attore aveva preso parte ripetizioni degli spettacoli del Teatro d'Arte e ripercorre le ragioni per cui Čechov avrebbe accettato di lavorare nel modo del cinema, per il quale, soprattutto in quegli anni, non nutriva alcun interesse. L'autore del film *L'uomo del ristorante*, il più noto dello studio Mejarbrom, era vicino al Teatro d'Arte e aveva convinto gli attori della compagnia a recitare. Pozner ricorda il caso di Igor Il'inskij, l'attore del Teatro di Mejerchol'd che collaborò con la Mejarbrom per film come *Aelita* e *Il processo da tre milioni*. Il protagonista della sceneggiatura del film di Protazanov, tratta da un racconto di Ivan Chmel'ov, ricorda gli anziani interpretati da Čechov, il Caleb del *Grillo del focolare* ma soprattutto Muromskij dell'*Affare giudiziario*. Il racconto non era adatto al cinema, il monologo di cui è composto non ha continuità narrativa e manca di una vera e propria storia. Il saggio ricostruisce la storia della sceneggiatura, rifiutata dal Comitato principale per il repertorio che impose modifiche soprattutto in merito all'evocazione del movimento rivoluzionario. Secondo la Pozner, a vederlo oggi il film non risulta molto riuscito, le tensioni tra melodramma, satira sociale e film d'avventura non si risolvono e si passa da un genere all'altro senza soluzione di continuità. Il personaggio di Čechov è un servitore rispettoso delle gerarchie sociali, degli usi della professione che esercita meticolosamente, alternando ossequiosità e timore. Le scene migliori sono quelle in cui i suoi gesti sono tremolanti, quando si abbottona e sbottona meccanicamente la giacca, ruota gli occhi, sbalordito della propria goffaggine, mostrando la capacità alternare espressioni opposte. Senza disporre di sequenze lunghe, l'attore vi sviluppa un interessante lavoro con gli oggetti, soprattutto con l'asciugamano bianco poggiato al braccio. Le scene nell'appartamento sono più deboli. Per quanto riguarda la ricezione del film, presentato alla prima in pompa magna, la stampa fu divisa e la maggior parte delle recensioni si concentrarono sull'interpretazione di Čechov, i critici erano divisi tra quelli convinti che l'attore del Secondo Teatro d'Arte non possedesse la tecnica necessaria per la recitazione cinematografica e alcuni che osservarono come il film permettesse di guardare al lavoro dell'artista, ai suoi gesti e alla sua mimica come attraverso una lente d'ingrandimento. Il film è muto, per alcuni l'impossibilità di ascoltare le inflessioni vocali di Čechov riduce molto la sua interpretazione, per altri la gestualità, il lavoro con gli oggetti, la mimica e la diversità dei suoi sguardi rimpiazzavano vantaggiosamente la voce. L'autrice riconosce che in certi momenti l'attore riesce a rendere il personaggio toccante e buffo, intrecciando umanità e humor e trascendendo la trama melodrammatica. L'analisi del film e delle critiche è dettagliata e interessante.

Oksana Bulgakova è l'autrice di *Mikhaïl Tchekhov dans le cinéma allemand: le charisme relève-t-il du particularisme?*, dedicato a una fase del lavoro attoriale di Čechov poco nota anche tra gli studiosi. Dopo alcune riflessioni sull'utilità e sul valore del documento filmico per studiare un attore che ha primeggiato in teatro, l'autrice osserva che le interpretazioni cinematografiche di Čechov lasciano in chi guarda un vuoto inesplicabile. Questo secondo Bulgakova spiegherebbe in parte la scomparsa sullo schermo del carisma e di quell'aura che era così evidente sulla scena.

L'autrice ricorda anche che diversi grandi attori di teatro, figure carismatiche nel loro paese, non ottenevano questo riconoscimento all'estero. Si tratterebbe secondo lei di un carisma che appare come particolarismo legato a una certa tradizione nazionale, che cessa di essere "visibile" in un altro contesto culturale. Nel caso di Čechov, i suoi allievi diretti e i colleghi di Germania, Austria, Francia, Lettonia, Inghilterra e Stati Uniti hanno testimoniato del suo grande potere di seduzione, dunque nel suo caso il problema non è stato il passaggio a un

altro contesto culturale, ma il cambiamento nel modo di esprimersi, l'emigrazione dal teatro al cinema. Gli aspetti attoriali di questa seconda emigrazione sono facilmente visibili studiando le sue interpretazioni nel cinema tedesco, poco note e studiate. I film in cui lavorò furono *Idiota per amore*, *Il fantasma della felicità*, entrambi del 1929, e *Troika*, del 1930. Anche in questo caso, Bulgakowa sottolinea come nel cinema muto l'espressività corporale dell'attore fosse privata del potente strumento della voce e che quando la sua recitazione è inserita nella cornice del film, che non ha niente a che vedere con lo spazio scenico, l'attore non riesce a trovare il tempo-ritmo dei propri ruoli; e il mancato riconoscimento da parte del pubblico era dovuto al fatto che le attese degli spettatori tedeschi erano diverse da quelle dei critici e degli spettatori russi. I biografi di Čechov trascurano le sue interpretazioni nel cinema tedesco perché i film sono inaccessibili e lo stesso Čechov vi attribuiva poca importanza.

Come già detto, in Germania Čechov sperava di interpretare Amleto e Lear per misurarsi con Alexander Moissi, ma dovette accontentarsi di interpretare diversi clown. *Idiota per amore* era prodotto dall'ex moglie Olga e dopo le riprese scoppiò anche uno scandalo finanziario che coinvolgeva la donna e i direttori della produzione. L'analisi del ruolo di Čechov, che interpretava un uomo anziano follemente innamorato della bella parigina che decide di lasciarlo, è descritto come vicino a Caleb, a Chlestakov quando è ubriaco, a Malvolio per il suo amore romantico, eccentrico e stupido, a Muromskij quando è umiliato e a Erik per la sua devozione tragica. L'autrice avvicina il ruolo di Čechov alle interpretazioni di Chaplin per la combinazione di nostalgia e grottesco, mentre la fatale sconfitta a cui il personaggio è condannato ricorda, secondo l'autrice, l'attore inglese. Quello di *Idiota per amore* fu il secondo grande ruolo di Čechov dopo *L'uomo del ristorante*. Il film era montato come un vaudeville leggero, privo di grottesco, quindi dell'esagerazione, della stilizzazione, delle accelerazioni e dei rallentamenti tipici dei film di Chaplin. Privato dello spazio scenico, in cui avrebbe trovato il ritmo dei propri movimenti, Čechov non poteva dominare neanche il ritmo generale, dato dal montaggio. Bulgakowa si dedica poi a descrivere la ricezione del film *L'uomo del ristorante* in Germania, dove fu accolto bene dalla critica, che lo considerava il film della rivoluzione senza violenza, un tentativo di conciliare il film russo rivoluzionario e le convenzioni del film da *divertissement*. Nel film *Il fantasma della felicità*, realizzato dal tedesco Rinhold Shünzel, specializzato nelle commedie, la critica trovò che Čechov era troppo raffinato per un film in cui dominavano le scene da varietà. Čechov colpiva per la sua diversità rispetto agli altri attori del Teatro d'Arte noti in Germania per la sua capacità di essere Malvolio e subito dopo Muromskij, di passare dall'umiliazione alla fierezza, dalla gioia alla malinconia, dal clown all'innamorato.

Jaqueline Nacache è autrice di *Michael Chekhov, acteur à Hollywood*. Čechov trascorse gli ultimi dodici anni della propria vita in California, periodo che ha notevolmente contribuito all'immagine leggendaria che l'attore ha oggi negli Stati Uniti. Il suo insegnamento e l'enorme influenza che ha esercitato su molti attori e attrici hollywoodiani ha contribuito alla sua fama, mentre il suo lavoro come attore di cinema è il lato meno noto del periodo americano. Dal suo arrivo negli Stati Uniti fino al secondo infarto che lo colpì nel 1954, Čechov lavorò in dieci lungometraggi e, fatta eccezione per *Spellbound* del 1945, si tratta di produzioni discrete e dal budget modesto, che conobbero una diffusione limitata. L'autrice fa notare che paradossalmente, grazie al potere di conservazione del cinema, proprio quei personaggi a cui teneva così poco, creati nella cornice limitata e costringente della produzione hollywoodiana, sono quelli di cui oggi resta la traccia più fedele. Nacache segnala che su questa parte della vita dell'attore il testo più fedele è quello di Liisa Byckling, che si basa sulla corrispondenza di

Čechov con l'amico pittore Mstislav Dobužinskij, mentre non esiste uno studio che raccolga e analizzi le performance e i personaggi di Čechov in tutti i film oggi visibili. Il saggio di Jaqueline Nacache risponde a questa mancanza e intende mostrare l'utilità di una interazione tra studi cinematografici e studi teatrali.²¹ L'autrice definisce Čechov un esempio atipico di emigrato europeo a Hollywood. In un primo tempo conobbe il destino comune agli attori che arrivavano dall'Europa all'inizio degli anni Quaranta, accettando piccoli lavori proposti dagli amici e prendendo parte a riprese che facevano largo uso degli emigrati. La sua reputazione, l'inizio dell'attività di insegnante e i contatti con il mondo del cinema gli permisero di rinforzare la propria immagine di grande artista, nei limiti imposti dalla sua età, dal suo fisico e dal suo accento. Furono proprio tali limiti a renderlo un *supporting actor* in poche produzioni con grandi budget e a permettergli di partecipare soprattutto a imprese cinematografiche un po' marginali, emblematiche la partecipazione a *Spellbound* e quella a *Spectre of the Rose*.

All'inizio degli anni Cinquanta la sua attività come *coach* divenne sempre più importante e diversi attori famosi furono suoi allievi, come Jennifer Jones, Jack Palance, Gregory Peck e Marilyn Monroe.

La gamma dei ruoli che il cinema poteva offrirgli restò però limitata all'immagine creata dalla sua interpretazione in *Spellbound*. Di *Song of Russia*, film di Gregory Ratoff del 1943, l'autrice scrive che si trattò del primo confronto di Čechov con l'industria di Hollywood e che fu il film a proposito del quale l'attore si espresse più negativamente, citando la propria esperienza come un supplizio, amareggiato della gerarchia hollywoodiana delle star. Il film faceva parte di una serie di produzioni filosovietiche girate durante la guerra per creare un'immagine positiva del paese alleato; Čechov detestò essere complice di quello che considerava un ritratto grottesco del proprio paese. All'età di cinquantaquattro anni era "invecchiato" in tutti i film, fatta eccezione per *Spectre of the Rose*. *In Our Time* è un altro film patriottico di Vincent Sherman, uscito nel 1944 e ambientato nella Polonia del 1939. Anche in questo caso le persone che collaboravano con lui e il regista furono molto colpiti dal suo raffinato modo di lavorare, competente e attento, pratica insolita durante le riprese di un film hollywoodiano negli anni Quaranta. L'attore affrontò il problema della lingua, il proprio inglese, dando vita a un vecchio poeta alcolizzato e filosofo amante della declamazione, considerato un povero pazzo dai famigliari. Come in altri film, Čechov è il solo a recitare davvero, circondato da attori costretti a una certa passività. Il suo lavoro attoriale era infatti considerato, come riferisce lo stesso Čechov in una delle sue lettere, «a bit too laborious».²²

Il saggio procede con l'analisi di *Spellbound*. Il personaggio di Alexander Brulov, l'anziano psicoanalista che offre rifugio e consiglio alla coppia formata dalla sua allieva (Ingrid Bergman) e dal compagno colpito da amnesia (Gregory Peck), fu il ruolo più consistente di Čechov in una grande produzione. La critica apprezzò molto lo humor che Čechov apportava al film dalla pesante atmosfera psicoanalitica. Harold Clurman osservò che si trattava di una ennesima prestazione di routine da parte di un attore che non permetteva agli spettatori di vedere le scintille della propria arte anche se tutto ciò che faceva, anche soltanto entrare e uscire di scena, attraversare una stanza con un bicchiere in mano, diventava concreto e vivo. Un'attenta analisi della sua interpretazione in *Spellbound* sottolinea che per l'attore fu

²¹ Tale prospettiva è proposta dal recente studio italiano, Antonio Attisani, *L'altro Čechov*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, cit., pp. 152-166.

²² Dalla lettera a Mstislav Dobužinskij del 12 aprile 1945, in Liisa Byckling, *Pis'ma Michaila Čechova Mstislavu Dobužinskomu (godi emigracii, 1938-1951)*, cit. pp. 81-82, in Jaqueline Nacache, *Michael Chekhov, acteur à Hollywood*, in MTMH, cit. p. 411.

un'occasione per realizzare una composizione studiata minuziosamente, mentre accanto a lui le star si trovarono a dover scegliere tra una gamma molto limitata di espressioni; durante l'interpretazione del sogno del giovane John, per esempio, il suo lavoro di stilizzazione è particolarmente pronunciato e ritmato dalle varie pose dell'analista. L'autrice ricorda che l'interpretazione di Čechov in *Spellbound* è considerata da Charles Marowitz come una buona dimostrazione di recitazione realista le cui astuzie risalivano alla sua formazione al Teatro d'Arte e alle quali aveva rinunciato da tempo. Secondo la Nacache vi è un doppio livello nella recitazione, quello della forte stilizzazione e quello costituito dal gioco dei dettagli; l'autrice vi legge però un desiderio di adattamento a un contesto nuovo, non una regressione. Dopo questo ruolo, con il quale Čechov ottenne una nomination agli Oscar, la sua carriera proseguì ai margini delle grandi produzioni. Seguirono due film oggi perduti, *Abie's Irish Rose* di A. Edward Sutherland del 1946 e *Cross my Heart* di John Berry dello stesso anno. *Spectre of the Rose* di Ben Hecht del 1946 fu l'unico film in cui Čechov ottenne un ruolo da protagonista e il film è da considerare tra i più sperimentali che si potessero produrre in quegli anni, Nacache fa notare che il film era una sorta di laboratorio artistico, la regola sembra essere stata quella di non seguire nessuno dei limiti di solito imposti dai produttori. L'azione era ridotta al minimo e per la prima volta in un film Čechov ebbe la possibilità di creare un personaggio in tutta libertà. *Spectre of the Rose* conferma la capacità dell'attore di conferire al set l'atmosfera della scena di un teatro e soprattutto, questa è la cosa più importante, è la dimostrazione della sua resistenza alla pigrizia della recitazione cosiddetta "naturale".

Dopo di allora i suoi ruoli furono soltanto alcuni camei: in *Texas, Brooklyn and Heaven* di William Castle del 1948, in *Holiday for Sinners* di Gerald Mayer del 1952 e infine in *Invitation* dello stesso anno di Gottfried Reinhardt. La sua ultima interpretazione cinematografica è in *Rhapsody*, di Charles Vidor del 1954, in cui secondo Nacache il suo personaggio, il dottor Shumann, direttore di un prestigioso conservatorio svizzero, riprende in forma semplificata le caratteristiche del dottor Brulov.

L'ultima sezione del volume è *La méthode Tchekhov/Chekhov aujourd'hui*.

Il primo saggio è di Joanna Merlin, *Être l'élève de Michael Chekhov*. Allieva di Čechov per gli ultimi cinque anni della sua vita, la Merlin delinea la situazione dell'insegnamento di Čechov negli anni che seguirono la sua morte. Fino al momento della creazione del Chekhov Studio a New York da parte di Beatrice Straight vi fu un periodo buio per la sua tecnica e anche lo studio newyorkese in verità non assunse mai la dovuta importanza, essendo gestito da tre sue allieve di Dartington Hall che però non erano attrici professioniste, né la loro formazione né il loro percorso rispondeva alle esigenze della scena newyorkese. Lo Studio chiuse nel 1990. Nel 1992 due attori tedeschi formarono un gruppo interessato al lavoro di Čechov e organizzarono alcuni atelier, ma il loro tentativo di creare una organizzazione internazionale fallì, mentre il Michel Chekhov Centre UK, fondato nel 1995 da Sarah Kane, Graham Dixon e Martin Sharp, è descritto come ancora in funzione. Una serie di atelier organizzati dall'O'Neill Theater Center in Connecticut dal 1997 hanno condotto alla creazione della Michael Chekhov Association (MICHA), riconosciuta nel 1999. La Merlin lavora al MICHA e parla del funzionamento della scuola.

Il capitolo seguente, *«Essayons d'évoquer Michael Chekhov tel que nous l'avons connu...»*, ha come autori Joanna Merlin, Jack Colvin e Mala Powers; è la trascrizione di alcuni estratti di un incontro tenutosi all'università di New York nel 2004 in occasione di un atelier della Michael Chekhov Association.

Graham Dixon propone *Une disciple de Steiner à Dartington Hall: Alice Crowther*. Dixon è stato un allievo della Crowther, che entrò in contatto con Čechov probabilmente grazie alla Società

antroposofica di Londra. La Crowther fu scelta per insegnare dizione anglofona allo studio poiché era diplomata come specialista in euritmia. L'autore ci ricorda quanto l'insegnamento di Čechov fosse rivoluzionario all'epoca.

Lambit Peterson è autore di *L'ébauche d'un théâtre du futur* (L'abbozzo di un teatro del futuro), capitolo dedicato a un caso di ricezione a distanza degli insegnamenti čechoviani, giunti all'autore attraverso i testi, pubblicati nel suo paese, l'Estonia, in *samizdat*, diffusi da Marija Knebel' e attraverso gli insegnamenti di un allievo di Knebel', Voldemar Panso. Peterson racconta del proprio apprendimento di giovane attore alla scoperta degli esercizi vocali di Grotowski e degli esercizi di Michail Čechov. Il capitolo è interessante come testimonianza del valore dell'insegnamento di Čechov e di Marija Knebel', la quale si profuse nella trasmissione di un sapere complesso, e che è da considerarsi una figura primaria tra i divulgatori più attendibili dell'insegnamento di Čechov e di Stanislavskij.

Segue un breve e interessante saggio di Anatoli Vassiliev dal titolo *Vers un nouveau testament du théâtre*. Vassiliev ripercorre la propria scoperta degli insegnamenti di Michail Čechov, le cui teorie gli giunsero grazie ai suoi maestri, che avevano studiato con lui: Andreij Popov, Michail Gudkevič e Marija Knebel'. Ripensando agli insegnamenti di Knebel', Vassiliev ricorda che l'insegnante distingueva tra ciò che veniva da Stanislavskij e ciò che invece era opera di Čechov, e conferma che anche all'epoca in cui lui studiava non era ancora possibile parlare apertamente di Čechov, perciò la sua teoria e la sua pratica erano trasmesse attraverso gli esercizi di improvvisazione e gli *etjud*.

Vassiliev sostiene che nel 1928 Čechov vedeva chiaramente la via di un teatro metafisico, cosa che lo portò a essere definito "mistico", e poi che, con Vachtangov, Čechov ha fatto, partendo dalla tecnica di Stanislavskij, un passo nella direzione di quello che chiama «un nuovo testamento del teatro», un teatro spirituale, un teatro metafisico. In questo Vassiliev individua la ragione principale dell'emigrazione dell'attore. Le testimonianze di Čechov, i suoi testi, le scuole che ha cercato di aprire, tutto ciò rappresenta secondo Vassiliev una minima parte di ciò che Čechov avrebbe potuto realizzare se fosse rimasto in Russia. L'autore del saggio propone infine di riflettere su una presunta maledizione che perseguirebbe le grandi personalità della cultura russa: quando si allontanavano dal realismo (si pensi a Block, Čechov, Lermontov o Puškin) incorrevano nell'ira del regime.

Lisa Dalton è autrice del penultimo saggio della raccolta, *Le don ultime de Michael Chekhov*. Allieva di Jack Colvin, a sua volta allievo del Michail Čechov degli ultimi anni, la Dalton fu introdotta dal proprio insegnante ai concetti di Caduta, Equilibrio e Ondeggiamento (*Falling, Balancing and Floating*). Membro della International Michael Chekhov Association, la Dalton introduce a questo insieme di strumenti, soprannominato *The Three Sisters Sensations*. Nel mondo tridimensionale, spiega la Dalton, è possibile identificare ogni oggetto come inscritto in un movimento di caduta, di ondeggiamento o di equilibrio che include il corpo, il soffio e gli occhi, ma anche i sentimenti, i desideri, la mente. I centri e le atmosfere individuali hanno i loro gradi di stabilità e possono essere descritte come un susseguirsi di movimenti di caduta, di ondeggiamento e di ricerca di equilibrio. Dalton spiega che, dominando queste tre sensazioni, quando si è capaci di passare dall'una all'altra liberamente, ci si può abbandonare alle immagini che risvegliano per trarne ispirazione.

L'ultimo saggio è di Patrick Pezin, *Propos recuillis lors du séminaire d'Oleg Koudrachov: les techniques de base de Michail Tchekhov*. L'autore inizia spiegando che al GITIS, l'Istituto di Stato di Arte Teatrale di Mosca, oggi RATI, Accademia Russa di Arte Teatrale, dove insegna, si studiano il Sistema di Stanislavskij e quello di Michail Čechov. Gli insegnanti, chiarisce Pezin, cercano di trovare un'armonia tra i due sistemi. Ripercorrendo la vicenda del rapporto tra

maestro e allievo, Pezin si concentra sul contrasto principale tra i due pedagoghi. Ancora una volta il volume porta a riflettere sul fatto che per Stanislavskij la creazione del personaggio faceva riferimento alle emozioni personali, che la connessione tra il vissuto emozionale dell'attore, la sua natura e il personaggio era alla base del Sistema. Per Čechov invece l'attore è l'imitatore di un'immagine (*obraz*) che si crea all'interno della sua immaginazione e che sta al di fuori di sé; l'attore imita qualcosa che arriva dall'alto. L'imitazione dell'immagine creata tramite l'immaginazione e legata al cosmo circostante è un aspetto fondamentale della vita dell'attore. La natura dell'uomo si consuma facilmente e questo è causa della comparsa di cliché e ripetizioni. L'individualità permette il lavoro dell'attore mentre la personalità può ostacolarlo.

Pezin dichiara di iniziare il processo di formazione delle proprie classi dalle nozioni di attenzione e di *ensemble* e descrive alcuni esercizi proponendoli come un primo approccio ai principi di Michail Čechov. L'importanza attribuita all'*ensemble* accomunava Stanislavskij e Čechov e costituisce la base del lavoro teatrale come concepito in Russia. Sempre presentando alcuni esercizi, Pezin descrive sinteticamente le azioni fisiche di Stanislavskij, l'altra via per raggiungere lo stato emotivo necessario e ricorda che Čechov proponeva di «colorare l'azione», che non è il sentimento ma il tentativo di avvicinarsi a un sentimento e risvegliarlo.

Per quanto riguarda l'attenzione, Pezin ricorda che per Čechov si trattava di un processo dinamico e della sensazione di un certo ritmo all'interno del quale ci si trova. Seguono alcuni brevi paragrafi dedicati alla percezione dello spazio, alla disposizione dell'attore nello spazio e alla sua percezione dello spazio, tra le principali preoccupazioni di Čechov, e infine al contatto non verbale. Pezin evoca brevemente l'approccio al corpo immaginario, inventato, al quale l'attore dovrà sottomettere il proprio corpo.

Mikhaïl Tchekhov, de Moscou a Hollywood, du théâtre au cinéma è un testo prezioso e imprescindibile per chiunque voglia confrontarsi con questa figura chiave del teatro del ventesimo secolo. Si tratta della prima opera che, come si è visto, raccoglie scritti di ricercatori, professori universitari, pedagoghi e professionisti del teatro provenienti da tutti i paesi in cui Čechov ha operato.

aa
posted this
Reminder on Tadeusz Kantor

The work of Tadeusz Kantor has left an indelible mark on the lives of all those who met him and it continues to produce a “lightning bolt” effect on the young artists and students who are rediscovering him today thanks to the great conservation and communications work being done by various institutions and his long-time admirers. These admirers manage to meet up from time to time and are always discovering new things, not just about the Kantor that was, but also about what he is: a source of stimulation and constant referral in the most diverse ways all over the world. Sometimes, those “marked”, now on in years, meet other explorers of the arts, as is happening here at the Academy in Venice, and the memory of emotions intermingle with new and surprising considerations. But the power of his work is still waiting for the proper “placement” along the horizon of the 20th Century. For example, confronted with the evidence of a total artist, capable of availing himself of painting, theatre, sculpture, writing, performance and pedagogy, creativity and social sensibility, both separately and together and making them converge, one usually stops in one’s tracks to consider his titanic exceptionalness. Instead, what is not highlighted, is his belonging to the tradition of “plastic art”, a lineage going back centuries and boasting names like Guido Mazzoni, Gianlorenzo Bernini, and Veit Stoss, who practiced composition in “full relief”, a tradition that the modern artist, exasperated by specialized language, has shelved. A tradition that with Kantor and other 20th Century figures has surfaced, attesting to a new and at the same time ancient conception of poetic work that finally, in modernity’s total crisis, signals something essential about the meaning of art and humanism “after Auschwitz”.

Kantor’s is a work of freedom that produces freedom, and to render it even more fertile it must confront itself with the “text” that remains, that is to say, not only with the audiovisual testimony of his plays but also with the fundamental chapter that his writings provide. They should be reread very closely, not only to understand from whence they come but also where they are going, or better still, how they respond to a persistent and profound petition. Various scholars all over the world have undertaken a great quantity of groundwork, but there is still much to do to marry the hermeneutic with a live heuristic, that is to say, the past with the present and the future.

When one of the most important witnesses of theatre’s “short century” like Ludwik Flaszen describes a Poland characterized by «a relationship, without a doubt complex, ambiguous, paradoxical, or more simply perverse, between freedom and constraint, between creative energy and the obscure recesses of creation itself», he evokes the diverse elements of a cultural anthropology unique in the world, characterized by authoritarianism of the Communist church and the Catholic church in competition with each other for the dominion of bodies and minds. But, he also has in mind the fundamental role of the peculiar Polish romantic tradition and the influence of the Jewish and Hassidic sensibility (physical though not spiritual traces erased by Nazism and then by Communism). Thus, the singularity of an oppression from which to escape, the most gifted and courageous intellectuals used what were little-known, if not foreign, references to the rest of the world. Only in light of this contradiction can we understand how a country of secondary importance on the

contemporary geo-political chessboard was able to generate so many major players in every artistic and philosophical sector. And only in this sense can we understand the emergence of two cardinal figures like Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski, much less far apart than it seemed at the outset, destined to remain relevant for a long time in a world that is looking with ever-greater determination for a third route between materialistic and spiritual fundamentalisms, whose opposition risks hastening the notion of human into a bottomless pit.

The unity of life ideal by which they were oriented, confused these ideological extremes, that is, it kept in mind some of their idealistic orientations and showed a new possibility even in terms of the great novelty of the Late Modern society, that is to say, to its transformation into a society of spectacle (see G. Debord). Their knowing and fundamental materialistic pragmatism restored the centrality of art and poetry, intended as “making”, i.e. *composition*, that includes and means a trip to hell and an attack on heaven at the same time. In fact, certain allegorical foundations are central to both: think of the idea of a prison, that the artist must know his way around like his own place of work, and of poverty (poor reality for Kantor, and poor theatre for Grotowski) intended as a reference to the essential, a meeting place between authentic and infinite. On the basis of these premises, it is not important to be concerned by the controversy regarding which of the two had invented certain formulas and which one had adopted them, but rather to commit oneself to project their history on a background of still-burning problems. Only in this way can we understand their fundamental traits even further, like those that take us back to a conception of the artist that is not solely for theatre, not he who represents the work of someone else, but as an operator of the informal (Kantor) or as a creator of a stage production at 360 degrees that responds to the authors he seeks help from (Grotowski).

A new attention toward their texts will help to understand how the “new testament” of performance that both proposed -- in different ways -- to realize (and not to “write”) will be considered in a more general context of a grotesque poetic -- life, bodies, and shapes as a place and time of cohabitation of indomitable opposites -- that, like all grotesque, opposes the simplification of realisms, something the Polish situation well understands, especially thanks to the influence of Hassidism, a particular inclination towards ecstasy and irony, song and dance, on the whole, joy and a full life of the creator-craftsman. Always with Death aside.

In order to verify that which is here hypothesized requires, or so it is said, returning to the texts, and refusing to stop for incidental reasons of dispute between them, accepting the evidence and finding a rational explanation of the fact that -- and this is just one example -- Kantor is much more inclined towards metaphysics and to ontological exploration than Grotowski, always however in the context of a strengthening of composition and never in that of an unproductive theory. For both of them, theatre was, as Kantor said in *Prison* (1985): «the most dramatic manifestation of / ART and FREEDOM!». Manifestation, not representation, with all the ethical and political implications therein.

This note resumes a speech given at the Accademia di Belle Arti, Venice, 2010, actually published in *Omaggio a Kantor/Tribute to Kantor*, Archetipolibri, Bologna 2011.