

Vadim Ščerbakov

Note sulla scuola di recitazione di Mejerchol'd*

Tanto tempo fa, quando ancora pareva che il mondo si stesse muovendo verso un'integrazione armonica, in Puglia si svolse un festival teatrale, nel cui ambito a Taranto si tenne una conferenza dedicata allo stato attuale delle arti performative russe. Io vi presi parte e nel corso del mio intervento (non ricordo più a che proposito) mi ritrovai a parlare di alcune delle modalità di presenza scenica dell'attore in diversi spettacoli, il che rese necessarie delle digressioni storiche.

Durante una pausa tra le sessioni, un esponente del mondo teatrale provinciale mi si avvicinò per esprimermi le sue perplessità in merito ai miei ragionamenti. Era rimasto sorpreso dal fatto che avessi parlato proprio della questione della recitazione, quando, dal suo punto di vista, il vero lustro dell'arte teatrale russa è la regia. Che questo signore ignorasse i principi della recitazione di Mejerchol'd non mi sorprendevo, ma dimenticarsi del sistema di Stanislavskij mi sembrava inconcepibile. La cosa ancora più strana di questa conversazione era per me l'evidente assenza di comprensione del rapporto tra recitazione e regia. Eppure era proprio la problematica dell'improvvisazione, della libertà espressiva dell'attore nei limiti di una partitura registica prestabilita, a essere cruciale nel secondo decennio di sviluppo della nuova arte performativa.

Della necessità di uno studio pratico e di una comprensione teorica della questione, negli anni Dieci, erano ben consapevoli entrambi i leader del processo teatrale, Stanislavskij e Mejerchol'd. I loro sforzi hanno dato vita a nuove metodologie di lavoro dell'attore sul suo ruolo nel teatro di regia, a nuove scuole per l'insegnamento della tecnica interiore ed esteriore.

Senza entrare nel merito della storia del sistema Stanislavskij, volgerò l'attenzione allo sviluppo della teoria biomeccanica di Mejerchol'd. È doveroso iniziare la discussione in merito partendo dalla sua esperienza personale come attore.

Nel 1898, dopo aver terminato gli studi presso l'Istituto Filarmonico nel corso di Vladimir Nemirovič-Dančenko, Mejerchol'd fu subito accettato nella compagnia del Teatro d'Arte di Mosca (MChAT), che avrebbe aperto quello stesso autunno. Alle prove degli spettacoli in preparazione per la prima stagione, il giovane attore si rese conto di essere passato dalla scuola

* Traduzione di Ilenia Del Popolo Marchitto, Ph student presso l'Università di Tallinn.

all'accademia delle arti performative. Formato da Nemirovič-Dančenko alla dettagliata analisi psicologica del personaggio, Mejerchol'd è entusiasta del modo in cui lavora Konstantin Stanislavskij. È colpito dalla conoscenza della vita, dall'erudizione e dal volo della fantasia del regista. In linea con la concezione di mostrare la vita 'nelle forme della vita stessa', Stanislavskij trova una molteplicità di modi per costruire un'azione scenica caratterizzata da un fitto avvicinarsi di piccoli e grandi eventi. Insieme all'attore, crea l'ininterrotta melodia dell'esistenza del personaggio, in grado di mantenere costante l'attenzione dello spettatore.

Durante la preparazione della prima stagione del MChAT, Mejerchol'd ottiene svariati ruoli: il buffo principe d'Aragona (*Il mercante di Venezia* di Shakespeare), il grandioso Tiresia (*Antigone* di Sofocle), il gentile e debole zar Fëdor (*Zar Fëdor Ioannovič*, di Aleksej Tolstoj), l'infelice Treplev (*Il gabbiano* di Čechov).

L'attrice Valentina Verigina, diplomata presso la scuola del Teatro d'Arte e poi collaboratrice di Mejerchol'd per molti anni, ha lasciato un resoconto sull'interpretazione di Mejerchol'd nel ruolo del principe d'Aragona. Mi permetto di riportarne una lunga citazione:

Mejerchol'd interpretò per la prima volta questo ruolo nel 1898 al MChAT e, in seguito, al Teatro Aleksandrinskij durante la ripresa de *Il Mercante di Venezia* nel 1909. Io lo vidi nel 1913. Quella del principe d'Aragona mi sembra la migliore interpretazione di Vsevolod Emil'evič ed è un peccato che con essa egli abbia posto fine alla sua attività di attore. L'umorismo, la teatralità, la maestria di prim'ordine, l'originalità e la straordinaria magnificenza dell'interpretazione mandavano in visibilio persino il pubblico più ostile al regista. Non appena il principe d'Aragona, accompagnato dal suo seguito, faceva la sua comparsa sulla scena, e per tutto il tempo in cui camminava lungo il colonnato in fondo alla sala, gli applausi non si interrompevano.

C'era qualcosa di incredibilmente divertente nella singolare grazia, nell'autorevolezza dell'incedere del principe, sebbene Mejerchol'd sembrasse non avere alcuna intenzione di suscitare il riso. Il suo viso era serio, e i suoi occhi fissavano intensamente un qualche punto nel vuoto, come se stessero interrogando il destino. Per ottenere la mano di Porzia, il principe d'Aragona è tenuto a scegliere, fra tre scrigni, proprio quello in cui è custodito il ritratto della fanciulla. E mentre faceva la sua scelta, pensando e filosofeggiando ad alta voce, tutti i suoi movimenti somigliavano a quelli di una marionetta.

L'attore non enfatizzava affatto questo fare da marionetta, era una persona reale. Si trattava di una tecnica del tutto particolare, analoga a quella adottata per il Pierrot ne *La baracca dei saltimbanchi*, ma assai meno convenzionale. Alla vista del buffo cavaliere dall'armatura argentata, con i suoi movimenti spigolosi ma eleganti, veniva da credere che una simile creatura si potesse incontrare anche nella realtà. Nonostante la sua ingenua stupidità, aveva un certo fascino.

Dopo aver scelto il cofanetto sbagliato, trovandovi, al posto del ritratto della fanciulla, quello di un volto orrendo, il suo imbarazzo e la sua delusione venivano espressi con intonazioni e movimenti talmente buffi che il pubblico non riusciva a smettere di ridere. L'uscita magistrale, a testa alta e con dignità, suscitava uno scroscio di applausi.

Il modo migliore per descrivere l'attore Mejerchol'd è usare le parole di Jules Janin, che scrisse di Debureau: 'Trovatemi una persona che abbia così tanta ispirazione farsesca, così tanta originalità e profondità di talento, che sia caratterizzata da un simile fascino della stupidità... Bussate pure alle porte di tutti i teatri e tirate fuori almeno un attore che sia più raffinato, più spiritosamente goffo, più autentico!'¹

Ma torniamo al 1898. Il primo dramma avvenne con il ruolo dello zar Fëdor: nonostante tutto l'entusiasmo di Stanislavskij all'idea di presentare al pubblico Mejerchol'd come il figlio di Ivan il Terribile (assomigliava molto allo zar), Nemirovič-Dančenko riuscì a imporre Ivan Moskvin come suo interprete. Di conseguenza, nello spettacolo che inaugurò il teatro, Mejerchol'd recitò la parte dell'intrigante Vasilij Šujskij. Tuttavia, l'attore riuscì ad assicurarsi il ruolo di Treplev e a trasformarlo in un trionfo.

Il Konstantin Treplev interpretato da Mejerchol'd è una pietra miliare nella storia del teatro. Il ruolo centrale dello spettacolo-manifesto del nuovo teatro di regia fu realmente frutto di sforzi congiunti. Nemirovič-Dančenko, con il suo amore per la pièce di Čechov, fece appassionare Stanislavskij e tutta la compagnia. Stanislavskij creò una straordinaria partitura dello spettacolo, nella quale le persone, le cose e la natura assumevano uno spirito trepidante e si esprimevano con voci inquiete. Durante una delle prove, Čechov ne corresse l'interpretazione, eliminando in gran parte l'eccessivo naturalismo dell'approccio del regista. Mejerchol'd ci mise dentro la sua biografia, il suo sensibile intelletto segnato dallo spirito dei tempi...

Dal loro lavoro collettivo nacque un nuovo *emploi* [ruolo], quello dell'attore-intellettuale, i cui sentimenti e pensieri sono fortemente interconnessi, le cui emozioni danno vita alla riflessione e viceversa.

Delle interpretazioni di Mejerchol'd la critica ha spesso contestato l'aridità, paragonando a un 'legno marcio' il suono della sua voce, e l'insufficiente fascino scenico. Čechov invece amava Mejerchol'd proprio per questo: un attore magari non affascinante, ma in compenso 'è un piacere ascoltarlo, perché sai che capisce tutto ciò che dice'².

Il teatro, come il resto dell'umanità, ha attraversato diverse fasi ben distinte nell'evoluzione della figura dell'eroe. All'inizio le persone avevano le passioni (tragedie del fato e Shakespeare), poi comparvero i sentimenti (dramma borghese). Verso la fine del XIX secolo le persone scoprirono di avere i nervi, e così nacque l'*emploi* del nevrastenico.

In un primo momento, il teatro ha cercato di usare come chiave interpretativa della drammaturgia di Ibsen, Hauptmann, Strindberg e Čechov il tema dei nervi messi allo scoperto. In questa direzione ci furono

¹ V.P. Verigina, *Vospominanija*, Leningrad, Iskusstvo, 1974, pp. 148-149.

² Cit. in V.I. Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, v 4 tomach, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 2003, t. 4, p. 303.

evidenti successi, ma c'era anche la sensazione che, con questo approccio, la pienezza dei significati del nuovo dramma stesse scivolando via. Lo spirito dei tempi richiedeva dei cambiamenti nella scena drammatica: la persona sul palcoscenico avrebbe dovuto rivelarsi in tutte le sue complesse interconnessioni di nervi, sentimenti e intelletto.

Nella seconda stagione del MChAT, Mejerchol'd interpreterà parti in cui apparirà evidente la continuità del nuovo ruolo rispetto a quello di attore-nevrastenico. Stanislavskij rifiuta in favore di Mejerchol'd il ruolo dello psicotico Ivan il Terribile nella tragedia di Aleksej Tolstoj, all'attore viene affidata l'interpretazione di Malvolio ne *La dodicesima notte* (qui al fascio di emozioni, nervi e mente viene conferita una vena comica) e Johannes Vockerat nell'opera teatrale di Gerhart Hauptmann *Anime solitarie*.

Il primo biografo di Mejerchol'd, Nikolaj Volkov, elencò le particolarità dell'esecuzione: 'il disegno brusco e spigoloso del ruolo, l'amarrezza dei sentimenti mostrati dall'artista e la spietatezza dell'introspezione interna', tutte quelle caratteristiche che non furono apprezzate dalla critica, ma che 'ricevettero un'accoglienza di gran lunga più favorevole da parte del pubblico, soprattutto dei giovani'.³

Gli fa eco Oleg Fel'dman, curatore dei tomi di *Nasledie* [L'eredità]:

Lavorando a questa commedia di Hauptmann, per volontà di Stanislavskij, la passione di Mejerchol'd per le tendenze individualistiche si scontrò con un'analisi dura e severa delle stesse, fu verificata da un sofisticatissimo spirito di osservazione derivante dagli aspetti più potenti della concezione naturalistica dell'arte. Negli anni immediatamente successivi all'abbandono del MChAT, Mejerchol'd interpreterà diversi personaggi nevrastenici, con un'analoga immedesimazione nella loro crescente disperazione e con lo stesso rigore con cui aveva interpretato Johannes nello spettacolo di Stanislavskij.⁴

Aleksander Kugel', talentuosissimo critico che non approvò affatto la riforma del teatro del regista, formulò alla perfezione la caratteristica del talento recitativo di Mejerchol'd, che 'imprimeva [ogni ruolo] nella percezione teatrale con la forza del suo intelletto'.⁵ Era proprio questo sforzo intellettuale al di sopra dei nervi straziati a costituire l'essenza dell'*emploi* creato da Mejerchol'd. Naturalmente, sono ben lungi dall'attribuirne la creazione esclusivamente a Mejerchol'd. Tuttavia, fra i suoi colleghi del MChAT, fu lui a incarnare con la massima chiarezza questa aspirazione a un nuovo modello di recitazione.

La vicenda più significativa per la futura teoria della recitazione di Mejerchol'd riguarda la storia della produzione di *Tre sorelle* di Čechov. Il drammaturgo apprezzava Mejerchol'd. Nel 1899, durante la tournée del

³ N.D. Volkov, *Mejerchol'd*, Moskva-Leningrad, Academia, 1929, t.1, p. 131.

⁴ V. È. Mejerchol'd, *Nasledie*, t.1, Moskva, O.G.I., 1998, p. 312.

⁵ A.P. Kugel', *Profili teatra*, Moskva, Tea-kino-pečat', 1929, p. 66.

MChAT a Jalta, il lungimirante Nemirovič-Dančenko fece alloggiare il giovane attore a casa di Čechov affinché lo convincesse a scrivere una nuova pièce per il loro teatro. Questa pièce era *Tre sorelle*. In essa, ogni ruolo è stato modellato su un interprete specifico: il drammaturgo ha tenuto conto delle capacità psicofisiche degli attori della troupe.

E ciononostante, il barone Tuzenbach si rivelò una sfida ardua per Mejerchol'd. La scelta di Stanislavskij si basava sul fatto che tutti i personaggi della commedia tentassero di superare la malinconia e l'angoscia che regnavano nei loro cuori. Ecco perché erano così esageratamente vivaci e allegri. Questa gioia di vivere, interpretata con sincerità da ogni singolo personaggio, a Mejerchol'd inizialmente non riusciva bene. Nelle lettere di resoconto al drammaturgo risuona costantemente: 'sono tutti bravi, solo Mejerchol'd al momento non se la sta cavando bene'.

Diversi anni a seguire, nel 1936, mentre provava *Boris Godunov* con gli attori del suo teatro, Mejerchol'd si ricordò dell'avvenimento legato alla sua parte in *Tre sorelle*:

Tuzenbach esce, si avvicina al pianoforte, si siede e inizia a parlare (legge)... Ma non appena iniziavo, Stanislavskij mi faceva ricominciare. Io ribollivo. Allora non capivo che Stanislavskij aveva ragione, ma in seguito, quando io stesso diventai regista e al contempo recitavo, mi resi conto che quando il barone Tuzenbach si avvicinava al pianoforte, sembrava che non pronunciasse le parole, ma le leggesse. Affinché il discorso possa dare l'impressione che stiamo dicendo ciò che pensiamo, dobbiamo pronunciare le parole e non leggere. Dopotutto, le parole sono la conseguenza di ciò che abbiamo pensato. Ecco, a quel tempo a me questo mancava e Stanislavskij mi faceva ricominciare ogni volta. E così una decina di volte senza risultati. A quel punto, dalla platea salì sul palco, mi lanciò un pezzo di carta e mi disse: 'Vada verso il pianoforte, dica le prime tre parole e, vedendo all'improvviso questo pezzo di carta, lo raccolga e, mentre cammina verso il posto in cui deve andare a sedersi, apra il pezzo di carta e continui a parlare'. Mi fu di grande aiuto. [...] Mi ritrovai in una situazione in cui erano comparsi degli ostacoli, e, in quel momento, trovai nel mio monologo l'intonazione della verità. È sciocco parlare di sé: 'Ho studiato nel corpo dei cadetti...', ma quando iniziai questo monologo e vidi il pezzo di carta, mi chinai per raccoglierlo: quello fu un gesto vivo. Del resto, viviamo tutti di esperienza, portiamo tutti la nostra esperienza in scena, e il gesto di raccogliere il pezzo di carta è venuto da un riflesso condizionato di cui mi sono ricordato.⁶

Ricordiamoci di questa storia, così come Mejerchol'd l'ha ricordata. Ci servirà in seguito.

Quando Mejerchol'd lasciò il MChAT, il ruolo di Tuzenbach fu interpretato per molti anni da Vasilij Kačalov. Mentre con *Il gabbiano* non tentarono nemmeno di sostituire Mejerchol'd e furono costretti a ritirare lo spettacolo

⁶ *Mejerchol'd repetiruet*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 1993, t. 2, p. 274.

dal repertorio, in *Tre sorelle* il sostituto oscurò del tutto il ricordo del primo interprete. Il ruolo rappresentò l'apice dell'arte del primo MChAT. La testimonianza più interessante, che trasmette impressioni dirette e immediate, è quella di Marija Andreeva, la donna più bella della prima compagnia del MChAT, che interpretò la parte di Irina in *Tre sorelle*. Nei successivi anni della sua travagliata vita, l'attrice ha sempre rifiutato con veemenza la regia di Mejerchol'd, evidenziandone invece per contrasto le capacità recitative. Andreeva scriveva:

Io stessa sono una grande ammiratrice del talento drammatico di Mejerchol'd [...] Non conosco un solo ruolo che abbia interpretato male. [...] Il barone Tuzenbach in *Tre sorelle* non poteva essere migliore. In seguito ho recitato con Kačalov e, con il dovuto rispetto, nonostante le sue spiacevoli qualità esteriori (il viso rozzo, la voce stridula), Mejerchol'd recitava meglio di Kačalov.⁷

Il critico V. Posse ha così documentato la sua impressione sulla recitazione dell'attore:

Mejerchol'd ha mantenuto un profilo basso ed è riuscito a sottolineare il grigiore dell'intelligente ma mediocre barone. Non a caso Čebutykin dice: 'Un barone più, un barone meno, non è lo stesso?', e lo spettatore sente che il vecchio dottore ha ragione. Che importa se il barone lavorerà in una fabbrica di mattoni o giacerà al cimitero locale.⁸

Nel 1908 un altro recensore (A. Izmajlov) ha ricordato retrospettivamente il Tuzenbach di Mejerchol'd come 'una persona incapace, goffa e cupa' e ha affermato che in questo ruolo Mejerchol'd 'ha prodotto un'impressione nettamente superiore rispetto a tutti gli altri suoi ruoli'.⁹

In seguito, nelle province di Cherson, Nikolaev, Sebastopoli e Tbilisi, Mejerchol'd mise in scena duecento spettacoli e vi interpretò un sacco di ruoli. Entrando in scena dopo due o tre prove, scoprì una legge immutabile: l'attore deve essere posto in condizioni tali che lo spazio stesso dell'allestimento, la messa in scena, il rapporto tra le masse e i volumi dell'aria e delle cose che lo circondano controllino l'azione. L'attore è circondato da ostacoli su più livelli: il temperamento dei partner, lo scontro di passioni e desideri dei personaggi rappresentati, il conflitto drammatico, l'attenzione o la disattenzione del pubblico.

E, cosa più importante, l'organizzazione dell'ambiente fisico del palcoscenico. Il Mejerchol'd regista lo testerà su sé stesso e imparerà a controllare lo stato d'animo dei suoi attori con l'aiuto di scenografie e decorazioni.

⁷ M.F. Andreeva, *Perpiska. Vospominanija. Stat'i. Dokumenty. Vospominanija o M.F. Andreevoj*, Moskva, Iskusstvo, 1968, pp. 410-411.

⁸ «Žizn'», 1901, № 4, p. 344.

⁹ «Birževye Vedomosti», 1908, 30 novembre.

La passione per il simbolismo porterà a un'ulteriore riduzione della libertà esteriore dell'attore. Alla ricerca di un linguaggio teatrale per la rappresentazione delle opere di Maeterlinck, il regista restringerà al massimo la superficie scenica, avvicinerà gli attori quasi a ridosso del fondale, posto ora in posizione più avanzata. Individuerà nei dipinti degli artisti del Tardo Medioevo dei gesti armoniosi che esprimono tenerezza, afflizione, disperazione e speranza. Mejerchol'd li mostrerà agli attori e chiederà loro di memorizzare tali gesti.

Nasceva così il teatro simbolista 'immobile', nel quale i personaggi si cristallizzavano in gruppi di bassorilievi sullo sfondo di pannelli dipinti. In questo teatro nulla doveva essere lasciato al caso, nemmeno il tremore della voce: il suono doveva cadere 'come gocce in un pozzo profondo'. Qui l'attore 'sperimentava la forma', ottenendo così un supporto emotivo per la trasmissione della 'trepidazione mistica'.¹⁰

Si evidenziò, così, come la morsa estremamente rigida di questa forma, che priva l'interprete di ogni libertà, possa dare agli attori l'incomparabile gioia della creazione.

Tuttavia, molto presto Mejerchol'd sarebbe rimasto deluso dalla drammaturgia simbolista. Maeterlinck e i suoi epigoni sembravano scrivere con titoli diversi la stessa opera teatrale, che aveva come scopo l'impellente necessità di informare l'umanità della sua impotenza di fronte alla morte. Insieme alla rottura con il simbolismo, l'attività creativa di Mejerchol'd rinuncerà anche al teatro immobile. Durante la messa in scena de *La baracca dei saltimbanchi* (1906), si imbatte nelle intramontabili maschere teatrali: Pierrot, Arlecchino e Colombina (che sebbene siano state rappresentate da Aleksandr Blok in chiave simbolista, conservano l'energia delle antiche arlecchinate). Mejerchol'd scoprirà nella storia dell'arte teatrale un tesoro inestinguibile di tecniche e fonti della teatralità.

I segni a carattere simbolico non abbandoneranno l'arsenale creativo del Mejerchol'd regista, ma saranno applicati alla drammaturgia classica, fondando un nuovo modello di teatro convenzionale. Viene proclamato il programma del 'tradizionalismo teatrale', in cui l'attore diventa un 'portatore di maschere'; gli aspetti psicologici del personaggio rappresentato dall'attore si rivelano al pubblico come una successione di volti magistralmente realizzati. Tra le figure ci sono interstizi e contraddizioni; possono entrare in conflitto tra loro. Da questo conflitto nasce l'efficacia del personaggio.

Ha così origine il grottesco scenico di Mejerchol'd, di cui il regista esplora le possibilità espressive negli anni Dieci del Novecento.

Durante la messa in scena di opere contemporanee, Mejerchol'd propone ai suoi attori estratti condensati di vita. Essi si basano su osservazioni della

¹⁰ Cfr. V.È. Mejerchol'd, *Nasledie*, t. 3, Moskva, Novoe izdatel'stvo, 2010.

realtà, ma si presentano al pubblico come generalizzazioni attentamente meditate e realizzate, subordinate all'idea principale del regista.

A questo tipo di creazioni appartiene anche l'ultimo ruolo interpretato da Mejerchol'd nell'ambito della sua attività registica. Si tratta del protagonista dell'opera teatrale di Knut Hamsun *Alle porte del regno*, che Mejerchol'd scelse per il suo debutto sulla scena imperiale nel 1908. Lo spettacolo non fu apprezzato dalla critica e neanche il grande pubblico se ne appassionò. Tuttavia, un'attenta Valentina Verigina ha lasciato la seguente descrizione dell'interpretazione di Mejerchol'd:

Abbiamo tutti ricevuto un grande piacere artistico dall'opera teatrale di Hamsun *Alle porte del regno*. È stata eseguita brillantemente. Mejerchol'd interpretava Kareno. Penso che sia stato un Kareno autentico. Entrambi - sia l'interprete, sia l'eroe del dramma - erano completamente in balia di idee, anche se sostanzialmente diverse. Entrambi dedicavano pochissimo tempo alla vita quotidiana circostante. Naturalmente, Kareno è una figura idealizzata. In lui non troviamo alcun tratto negativo, mentre Mejerchol'd, come qualsiasi altra persona, ne aveva parecchi. Eppure, sono scomparsi tutti non appena l'artista si è innamorato del personaggio, vedendo in lui il riflesso del suo 'io' purificato.

Mi piaceva che non avesse ceduto alla tentazione di enfatizzare la sventatezza di Kareno, non ne aveva bisogno. Era evidente che il suo Kareno fosse costantemente alle prese con la dura realtà che lo stava trascinando giù con la forza, e si sforzava di fuggire nel regno delle sue idee. Agli occhi della gente comune sembrava stravagante, perché viveva in un mondo completamente diverso. Il modo in cui Mejerchol'd si librava al di sopra della terra risultava incredibilmente sincero. Ogni volta che Mejerchol'd-Kareno rispondeva alle domande della moglie, sembrava che le stesse dicendo le prime parole che gli venivano in mente, ma in quel momento i suoi pensieri erano occupati da tutt'altro.

La scena con il tassidermista è stata incredibile, molto breve, ma sembrava lunga. Mejerchol'd, appoggiandosi al tavolo con entrambe le mani, si alzava e scrutava a lungo il viso di quella strana figura. [...] Nel finale, dopo l'addio della moglie, quando venivano a pignorare i beni, Mejerchol'd faceva un inchino profondo e silenzioso e poi, come tra sé e sé, diceva: 'Adesso non ha più importanza'. L'ultima scena faceva commuovere sia gli spettatori, sia noi attori. [...]

Le prove generali andarono incredibilmente bene.

Tuttavia, durante la prima esibizione, andò tutto diversamente. L'attore Apollonskij, che interpretava Bondesen e che non aveva una buona considerazione di Mejerchol'd come regista, dopo le prove generali manifestò il suo dissenso: 'Come?! Mejerchol'd ci ha stilizzati senza che ce ne rendessimo conto! Neanche per sogno!' E si è messo a recitare in maniera ridicola, facendo ridere il pubblico ininterrottamente. Anche l'attrice Potockaja, che interpretava la moglie di Kareno durante il primo spettacolo, ha ignorato le osservazioni di Mejerchol'd. Vedendo andare in fumo il suo spettacolo, Mejerchol'd ha trovato a malapena la forza di pronunciare le sue battute. Per non parlare del suo spirito creativo. I giornali furono ben lieti di criticare aspramente sia la produzione, che l'interpretazione del ruolo di Kareno. La seconda esibizione non si è tenuta a causa della malattia di Potockaja. Si sparse la voce che lo spettacolo fosse stato ritirato dal repertorio.

Alle successive rappresentazioni, il teatro non era gremito, ma lo spettacolo ebbe molto successo. Chi era presente alla terza o quarta messa in scena mi ha raccontato che alcuni spettatori, mentre applaudivano Mejerchol'd, dicevano perplessi: 'Ma è bello! Meraviglioso! Perché mai i giornali lo hanno stroncato?!'¹¹

Nel 1913 viene fondato a San Pietroburgo lo Studio di V.È. Mejerchol'd. Avendo l'autorizzazione ufficiale per condurre lezioni private di drammaturgia musicale, Mejerchol'd, ovviamente, programmava le attività dello Studio secondo le categorie scolastiche. Dal punto di vista strutturale era suddiviso in corsi, i più importanti dei quali erano il corso di Tecnica dei movimenti scenici sotto la guida del regista stesso, quello di Storia e tecnica della Commedia dell'Arte (Vladimir Solov'ev) e quello di Lettura musicale nell'opera teatrale (Michail Gnesin). Oltre a questi, venivano continuamente organizzati dei corsi di breve durata: Allestimento dello spettacolo teatrale (tenuto da Jurij Bondi), Metrica poetica (Konstantin Vogak), Dizione teatrale (tenuto da Ekaterina Munt-Golubeva).

Nei suoi discorsi pubblici, Mejerchol'd tentò più di una volta di unificare l'attività dei vari corsi attraverso il concetto di ritmo. Comprendendo perfettamente le ricchissime potenzialità espressive del ritmo come uno dei principali strumenti dell'arte registica, Mejerchol'd sperimentò consapevolmente in questa direzione. Gli esercizi biomeccanici che ci sono pervenuti, che sono nati dagli studi e dalle pantomime delle scuole teatrali, possono fungere da eccellente guida sull'organizzazione ritmica del movimento nel teatro. La loro distribuzione sulla scala temporale induce lo spettatore a percepire la mutevole tensione drammatica dell'azione, solamente utilizzando degli effetti di rallentamento e accelerazione del movimento, della sua discontinuità e continuità.

Poco tempo prima, nel 1912, era stato fondato a Mosca il Primo Studio del MChAT. È difficile immaginare due laboratori teatrali così dissimili tra loro come gli studi di Stanislavskij e Mejerchol'd.

Da una parte, l'idea che tutto ciò che è superficiale e sfarzoso sia insopportabilmente innaturale, il rito dell'immedesimazione con il personaggio, la totale identificazione di sé con la persona rappresentata, l'eliminazione del palcoscenico stesso e la rigorosissima osservanza del requisito della 'solitudine pubblica'. Nell'altro, il culto del movimento espressivo, dell'istrionismo giocoso e della rappresentazione, i costumi vivaci da commediante, la presa in giro della psicologia, la ricerca del contatto con il pubblico, il costante coinvolgimento degli spettatori nello spazio scenico dello spettacolo teatrale...

¹¹ V.P. Verigina, *Vospominanija*, cit., pp. 146-148.

Eppure, c'era anche qualcosa che accomunava questi studi. L'unità a cui mi riferisco consisteva non solo nella loro comune estraneità alla realtà socio-politica contemporanea. Di gran lunga più significativo è il fatto che entrambi siano stati creati con il medesimo obiettivo: educare l'attore del nuovo teatro di regia allo scopo di comprendere in cosa consista la sua libertà creativa e come questa libertà possa essere combinata con una partitura prestrutturata dello spettacolo. In definitiva, allo scopo di determinare il rapporto ottimale tra compito e improvvisazione nella nuova arte scenica.

Nel Primo Studio del MChAT questo problema veniva risolto 'giustificando' dall'interno le circostanze proposte dal drammaturgo e dal regista, con la trasformazione della realtà oggettiva in una necessità soggettiva che formalizza in maniera molto chiara il processo di immedesimazione, il processo con cui l'attore vive il suo ruolo 'ex novo ogni volta'. Per Mejerchol'd, una decisione del genere era assolutamente inaccettabile.

Ispirato dal meraviglioso mito della Commedia dell'Arte, egli ricerca nel suo Studio l'improvvisazione nei rapporti dell'attore con la maschera e con il pubblico. Mejerchol'd punta sulla maestria del mostrare i sentimenti umani, sulla passione per la recitazione. Nell'esperienza degli antichi commedianti, scopre la massima dell'anima allegra'.

Gli attori della Commedia dell'Arte credevano che solo chi, nel far propria l'arte della recitazione, avesse acquisito un'anima aperta all'ispirazione divina', sarebbe potuto essere un improvvisatore. Vladimir Solov'ev affermava: 'Un attore deve avere un'anima allegra - è questo il consiglio rituale che gli attori italiani davano alle generazioni future'.

Il concetto di anima allegra denota uno stato di eccitabilità emotiva, di costante prontezza a rispondere alle azioni del partner e all'umore del pubblico.

Nella dottrina di Mejerchol'd, l'anima allegra' permetteva all'attore di provare un'eccitazione contagiosa per il pubblico, derivante dalla propria maestria, dalla libertà illimitata di accostarsi al personaggio e di giocarci, dalla capacità virtuosistica di eseguire il disegno registico. Essa induceva l'attore a tener conto della reazione del pubblico, inventando ogni volta nuovi adattamenti plastici per incarnare il significato della figura interpretata.

Recitare con le tecniche della creatività ingenua è una delle scoperte formative più importanti dell'avanguardia. Molti riformatori della pittura, della musica, della letteratura e del teatro hanno reso omaggio al fascino delle soluzioni 'infantili', genuine, audaci e al tempo stesso sorprendentemente pregnanti dell'arte d'avanguardia. Per Mejerchol'd, la caratteristica più importante del teatro antico era la schietta

convenzionalità delle sue forme. Utilizzando consapevolmente le loro stilizzazioni libere, il regista creava i suoi insoliti spettacoli, apertamente privi di quell'illusorietà scenica che era usuale all'inizio del XX secolo.

Il teatro di Mejerchol'd è una situazione di rappresentazione appositamente organizzata. Lo spazio scenico non è suddiviso in palcoscenico e sala, ma è unico. Non è necessario convincere lo spettatore che ci si trova in una foresta o in riva al mare con l'ausilio di ingegnosi apparati e dispositivi di pittura teatrale. È venuto a teatro e gli viene mostrato né più né meno che il teatro.

Questa tendenza a una convenzionalità esplicita e persino enfatizzata rendeva il teatro di Mejerchol'd un'arte magica. Vi era una completa padronanza della capacità di far rivivere la materia morta. Il fuoco del Bengala su una lunga canna di bambù si trasformava in una stella cadente, che toccando terra mostrava al mondo la Sconosciuta nella messa in scena dell'opera teatrale di Aleksander Blok (1914). L'illusione della trasformazione (di sostanze, spazio e tempo) derivava esclusivamente dalla recitazione dell'attore. Tutto ciò che serviva per accendere l'immaginazione dello spettatore erano gli oggetti di scena più semplici e una metafora plastica.

L'esperienza degli attori della commedia all'improvviso italiana è stata una fonte di soluzioni estremamente moderne per lo Studio di Mejerchol'd. È stato sperimentato nella pratica il concetto di organizzazione semplificata dello spazio scenico, libero da dettagli superflui, ed è stata creata una nuova tecnica di recitazione.

Si può a buon diritto affermare che lo Studio si è prevalentemente concentrato sulle questioni formali, sull'esame delle modalità di recitazione. Lavorando con i suoi allievi, Mejerchol'd ha postulato i principi del mestiere artistico e ha acquisito una chiara comprensione di come e cosa bisognerebbe insegnare a un attore affinché egli possa padroneggiare tale mestiere.

Il suo corso era strettamente collegato a quello di Solov'ev. Entrambi i maestri, infatti, tenevano delle esercitazioni pratiche sull'acquisizione della tecnica della Commedia dell'Arte. Le conoscenze di Solov'ev nel campo della poetica della commedia all'improvviso spesso non sono esenti da critiche se esaminate alla luce dell'esperienza oggi maturata nello studio della questione. Basandosi su informazioni provenienti da varie fonti italiane e francesi, Solov'ev si formò una propria visione del passato. Comunque, per Mejerchol'd era più che sufficiente. Egli cercava di arricchire l'arte scenica del futuro per mezzo della conoscenza storica. La sua energia creativa era alimentata dal mito del teatro, che racchiude in sé ogni inizio e ogni fine.

Ciononostante Mejerchol'd, che come uomo di teatro dava al suo lavoro un taglio eminentemente pratico, fu ben felice di mettere in opera i materiali

degli studi storici di Solov'ev, dai quali si potevano estrarre alcuni elementi concreti. Il giovane studioso sosteneva che le compagnie della Commedia dell'Arte osservassero scrupolosamente la legge dell'alternanza di un numero pari e dispari di personaggi in scena. Affermava che ogni maschera aveva la sua andatura, che la loro disposizione sul palco ricreava determinate forme geometriche. E Mejerchol'd metteva in atto queste istruzioni con entusiasmo, rendendosi conto della possibilità, data dal movimento astratto delle figure nello spazio, di creare uno spettacolo dal quale il pubblico non avrebbe potuto staccarsi.

Alla fine, entrambi sono giunti a una conclusione fondamentale: la celebre improvvisazione delle antiche maschere italiane altro non è che una sapiente combinazione di elementi affinati da ripetute prove. Sul palcoscenico, l'attore deve essere sempre impegnato a risolvere determinati compiti pratici. Essi possono essere evidenti o misteriosi per lo spettatore, ma la loro presenza deve necessariamente essere percepita. In altre parole, l'improvvisazione è la recitazione spontanea di un commediante, fatta di trovate d'effetto capaci di catturare l'attenzione del pubblico.

Dopo le rivoluzioni del 1917 (la prima delle quali portò all'abolizione della monarchia e la seconda alla costituzione di una nuova società senza precedenti sotto la guida del Partito bolscevico) Mejerchol'd si allontana dall'attività teatrale. Anche l'esperienza del suo Studio, il cui uso era destinato a un regime di vita totalmente diverso, volge al termine. Al posto dello Studio, Mejerchol'd dà vita ai Corsi di arte della messa in scena (KURMASCEP - come si usava chiamarli allora, quando gli acronimi erano molto in voga).

La pedagogia di Mejerchol'd è un fenomeno straordinario, per niente simile all'insegnamento tradizionale dei registi praticanti che, parallelamente al loro lavoro nei teatri, insegnano. Tra gli anni Dieci e Venti del Novecento, Mejerchol'd protestò con veemenza proprio contro questo stato delle cose nelle scuole di teatro, progettate per riprodurre modelli già consolidati dell'arte teatrale. I suoi progetti pedagogici sono invece legati alla piena consapevolezza della necessità di cambiamenti decisivi nel teatro.

Se si esclude lo Studio di via Borodinskaja (cosa che andrebbe fatta, in quanto non si trattava di una scuola, ma di un laboratorio del regista), Mejerchol'd ha intrapreso per due volte delle iniziative pedagogiche sperimentali. La prima volta a Pietrogrado (1918-1919). Mejerchol'd lascia gli ex-Teatri Imperiali per dedicare le sue energie esclusivamente all'insegnamento. I Corsi di arte della messa in scena da lui creati in quel periodo avevano lo scopo di tirare le somme sullo sviluppo del teatro del primo Novecento, che Mejerchol'd percepiva come concluso, e proclamare l'inizio dell'era della messa in scena semplificata e realizzata al di là dell'arcoscenico. Era per questo tipo di teatro convenzionale, che rompeva

con l'illusionismo della scatola scenica 'all'italiana', che i KURMASCEP avrebbero dovuto addestrare un drappello di registi e artisti.

Il secondo tentativo di creare una nuova scuola di teatro è intrapreso da Mejerchol'd nel 1921-1922, a Mosca. Il governo sovietico, da lui ardentemente sostenuto, priva il regista del suo palcoscenico. Mejerchol'd interpreta la decisione della chiusura del Teatro RSFSR-I come un chiaro segnale: la nuova società non ha bisogno della moderna arte scenica professionistica.

Per questo motivo, i suoi Laboratori teatrali furono dedicati a due obiettivi quasi antitetici: educare gli istruttori per l'attività creativa dilettantistica delle masse proletarie ed elaborare il sistema biomeccanico di recitazione. Affascinato dalle teorie 'produttivistiche' volte a plasmare artisticamente la vita, Mejerchol'd trova il punto di convergenza di entrambi gli obiettivi dei Laboratori nell'utopia di creare un uomo nuovo - una macchina biologica ideale per il lavoro artistico creativo, controllata da una personalità consapevole e artisticamente sviluppata. In questa concezione, l'attore avrebbe dovuto diventare un 'tribuno del popolo' che non nasconde il viso dietro alla maschera del personaggio interpretato. Quando recita, ha il diritto e il dovere di inserire dei momenti in cui si rivolge direttamente al pubblico per esprimere il suo atteggiamento nei confronti del personaggio mostrato, dando così prova di una coscienza civica carica di energia creativa contagiosa.

I Laboratori teatrali furono istituiti nell'ottobre del 1921 con il nome 'ruggente' - come scrisse il loro rettore, il poeta costruttivista Ivan Aksenov - di GVYRM (Gosudarstvennye vyssšie režisserskie masterskie [Laboratori superiori statali di regia]). Il plurale nel nome della nuova scuola è dovuto al fatto che comprendeva il primo e il quarto anno. Quest'ultimo era costituito da attori professionisti riqualificati secondo il programma di biomeccanica e portava il suo nome: VMVM (Vol'naja masterskaja Vsevoloda Mejerchol'da [Laboratorio indipendente di Vsevolod Mejerchol'd]). Dal gennaio 1922 la scuola prese il nome di GVYTM (Gosudarstvennye vyssšie teatral'nye masterskie [Laboratori statali sperimentali di teatro]).

Già nella prima metà del 1922, quasi contemporaneamente a questa ridenominazione, il Commissariato del popolo per l'istruzione aveva iniziato a parlare della necessità di sostenere numerosi studi e scuole del 'Fronte di Sinistra'. Le autorità preferirono la strada dell'"ampliamento" e della loro unificazione in un'unica struttura organizzativa sotto la guida di Mejerchol'd. Fu stabilito che il rettore della nuova struttura educativa, l'Istituto statale di arte teatrale (GITIS), sarebbe stato Aksenov, e che i programmi di formazione sarebbero stati adeguati ai principi pedagogici delle GVYTM.

Il GITIS fu inaugurato il 17 settembre 1922. E fu tutt'altro che una versione ampliata della scuola di Mejerchol'd.

Fin dall'inizio della sua attività accademica, il nuovo istituto fu lacerato dai conflitti, primo fra tutti quello tra il Laboratorio di Mejerchol'd e l'Istituto statale di drammaturgia musicale (GIMDR) che era stato annesso al GITIS. Necessitando di una formazione teorica iniziale, la folla di cantanti provenienti dal GIMDR assorbiva la maggior parte dei fondi stanziati dal Commissariato del popolo e occupava con le sue lezioni quasi tutti i locali. 'I cantanti condussero una lotta disperata per la loro esistenza', ha scritto M.M. Korenev, 'e ciò portò a una scissione che causò continue controversie e litigi, sfociò nell'effettiva cessazione dell'attività e, conseguentemente, nell'allontanamento dal GITIS da parte del gruppo di studenti di Vs. Mejerchol'd'.¹²

A.V. Fevral'skij, che nel 1922 si era iscritto al primo anno del dipartimento di recitazione, ha ricordato:

La composizione degli studenti e degli insegnanti del GITIS si rivelò molto eterogenea: oltre all'affiatato gruppo di mejerchol'disti e ai seguaci di altri movimenti artistici, c'erano molte persone che erano in preda a meschine idee borghesi sull'arte. [...] E nell'istituto, fin dai primi giorni dell'anno accademico, si scatenò una lotta tra sostenitori e oppositori di Mejerchol'd, che coinvolse studenti e docenti, la presidenza, l'organizzazione del partito. Le lezioni erano interrotte da continue discussioni e tra i membri del personale dirigente avvenivano interminabili scontri. La rottura era inevitabile. [...] Mejerchol'd lasciò il GITIS e, a seguire, fecero lo stesso il rettore Aksenov, i docenti che avevano collaborato con Mejerchol'd nelle GVRM e GVTM, il Laboratorio di Mejerchol'd, tutto il secondo anno del dipartimento di regia e della facoltà di recitazione drammatica.¹³

Dopo essere riuscito a mettere in scena lo spettacolo *Smert' Tarelkina* [*La morte di Tarelkin*] con il marchio del 'Teatro del GITIS', Mejerchol'd lascia la prima università teatrale della Terra dei Soviet. Fino alla fine dell'anno scolastico, il suo Laboratorio rimane indipendente. Nell'autunno del 1923 fu riorganizzato nelle GĖKTEMAS (Gosudarstvennye ěksperimental'nye teatral'nye masterskie [Laboratori statali sperimentali di teatro]). La partecipazione pedagogica di Mejerchol'd alle loro attività diminuisce gradualmente e perde il suo carattere eccezionale. I Laboratori diventano parte dell'intensa attività del Teatro Mejerchol'd.

All'inizio del 2022 la casa editrice 'Artist. Režisser. Teatr' pubblica un libro dal titolo *Vs. Mejerchol'd. Loskuty dlja kostjuma Arlekina* [*Vs. Mejerchol'd. Toppe per il costume di Arlecchino*]. Il suo autore, Oleg Fel'dman, raccolse tutti i documenti pervenuti sull'attività pedagogica di Mejerchol'd tra il 1921 e il 1929. Ne risultò un'enorme tela cucita da diversi pezzi: trascrizioni

¹² RGALI (Archivio russo di stato per la letteratura e le arti), f. 963, op. 1, inv. 24, fol. 12-12v.

¹³ A.V. Fevral'skij, *Zapiski rovesnika veka*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1976, pp. 224-226.

e appunti di conferenze scritti da vari ascoltatori, resoconti dei giornali su interventi e discussioni pubbliche, lettere e prospetti di progetti scientifici. La natura del materiale del libro è espressa in modo molto accurato nel titolo, che è tratto dalla trascrizione di una conversazione tra Mejerchol'd e i suoi studenti, in cui il Maestro affermava: 'Il mio sistema di insegnamento consiste nel tracciare toppe per il costume di Arlecchino, e poi cucirlo'.¹⁴

Il libro presenta, per la prima volta nella massima completezza possibile, la storia del lavoro sulla creazione del metodo biomeccanico di formazione dell'attore. Mejerchol'd pensava che la sua formalizzazione teorica dovesse essere il risultato degli sforzi congiunti del Maestro e degli studenti, i quali avrebbero fatto del loro meglio per svolgere i suoi compiti. La frenetica vita artistica di Mejerchol'd e dei suoi apprendisti non ha permesso che questi piani si realizzassero e la teoria è stata lasciata a brandelli. Tanto più interessante e importante è provare a cucirli ora.

Sfortunatamente, Oleg Fel'dman è passato a miglior vita prima che potesse completare il lavoro sul libro. Ho dovuto portarlo a termine da solo, riempiendo alcuni buchi e colmando le lacune nei commenti e nei testi introduttivi. L'essere coinvolto in un lavoro quasi ultimato ha prodotto in me un atteggiamento particolare e inconsueto nei confronti del testo. Ci sono dentro e, al contempo, essendo uno degli attenti lettori del libro, fuori.

Provo a sfruttare questa circostanza per condividere con il lettore una selezione di frammenti dei documenti che riguardano una delle questioni principali della recitazione biomeccanica. Nei primi anni Venti, parlare di anima in uno stato che proclamava il materialismo come sua ideologia e che perseguitava apertamente la Chiesa, era del tutto anacronistico. Mejerchol'd sostituisce l'impianto teorico dell'antico concetto di anima allegra con l'espressione *reflektornaja vozбудimost'* [eccitabilità riflessa].

Il programma delle GVYTM prevedeva la pubblicazione di un'intera serie di libri, ma tali propositi non si concretizzarono. Mejerchol'd pubblicò insieme ai suoi collaboratori V.M. Bebutov e I.A. Aksenov solo lo straordinario opuscolo *Amplua aktera* [L'emploi dell'attore] (Moskva, GVYRM, 1922), in cui il concetto di eccitabilità è espresso in affinate formulazioni:

La capacità di eccitabilità riflessa è una caratteristica imprescindibile per l'attore. Chi ne è privo non può essere un attore. [...]

L'eccitabilità è la capacità di riprodurre in sentimenti, movimenti e parole un compito ricevuto dall'esterno. [...]

Proprio le manifestazioni coordinate di eccitabilità costituiscono la recitazione di un attore.

Proprio le singole manifestazioni di eccitabilità costituiscono gli elementi della recitazione di un attore.

¹⁴ V.È. Mejerchol'd. *Loskuty dlja kostjuma Arlekina*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 2022, p. 121.

Ciascun elemento della recitazione si compone immancabilmente di tre momenti obbligatori:

- 1) Intenzione.
- 2) Realizzazione.
- 3) Reazione.

L'intenzione è la percezione intellettuale di un compito ricevuto dall'esterno (autore, drammaturgo, regista, iniziativa dell'attore).

La realizzazione è il ciclo di riflessi volitivi*, mimetici e vocali**.

* Il termine 'sentimento' è qui impiegato nel suo significato tecnico-scientifico, privo di qualsiasi connotazione grezza o sentimentalista. Lo stesso dicasi per il termine 'volitivo'. Si adotta una simile modalità di esposizione al fine di distanziarsi, da un lato, dal sistema di recitazione 'd'istinto' (da un narcotismo privo di metodo), e dall'altro, analogamente, dal metodo della 'reviviscenza' (dall'allenamento ipnotico dell'immaginazione).

** 'Riflessi ... mimetici': questo termine indica tutti quei movimenti che insorgono nella periferia del corpo dell'attore, ma anche i movimenti che l'attore compie nello spazio.

La reazione è l'attenuazione del riflesso volitivo che segue la realizzazione dei riflessi mimetici e vocalici e prepara la ricezione di una nuova intenzione (passaggio a un nuovo elemento della recitazione).

L'attore deve essere dotato della capacità di eccitabilità riflessa. L'eccitabilità riflessa consiste nel ridurre al minimo il processo di presa di coscienza del compito ('tempo della reazione semplice').

Una persona che scopre di avere una predisposizione all'eccitabilità può essere o diventare attore e, a seconda delle sue innate caratteristiche fisiche, assumere a teatro un determinato *emploi*, ossia un ruolo definito in base alle funzioni sceniche ad esso attribuite.¹⁵

Si noti come in queste formulazioni venga chiaramente espressa la certezza che chiunque aspiri a lavorare come attore debba necessariamente avere una predisposizione all'eccitabilità. Gli autori dell'opuscolo considerano un'elevata prontezza emotiva quale condizione necessaria per selezionare i candidati idonei per questo lavoro.

Tuttavia, negli appunti delle lezioni di Mejerchol'd compilati dai suoi allievi, è possibile constatare la crescente convinzione del Maestro che praticamente chiunque possa essere formato a diventare attore.

Appunti di Sergej Ėjsenštejn:

Vs. Mejerchol'd. 1/IV-1922.

L'inventiva e la composizione sono ciò che 'scalda' la tecnica, ciò che la ravviva.

L'eccitabilità è il risultato di un materiale adeguatamente utilizzato e addestrato. È il concetto opposto al temperamento ('comincio a emozionarmi e tutto verrà da sé').

¹⁵ V.Ė. Mejerchol'd. *Loskutj dlja kostjuma Arlekina*, cit., pp. 38-40.

Il sudore è l'indicatore del 'qualcosa non va', di una costruzione tecnica scadente.

Il 'piacere', della propria buona tecnica.¹⁶

Poco tempo dopo, il 18 maggio 1922, Mejerchol'd parla di come allenare l'eccitabilità. Chrisanf Chersonskij annota nei suoi appunti:

Innanzitutto, l'attore deve definire la cosiddetta immagine del proprio ruolo. Il concetto di immagine coincide approssimativamente con la definizione letteraria di tipo.

Ci baseremo sulla definizione convenzionale: il tipo è un personaggio che possiede l'insieme dei tratti più caratteristici che definiscono un particolare e caratteristico gruppo di personalità nella sua interezza.

Come fa un attore ad assemblare questo insieme di tratti? Attraverso lo spirito di osservazione!

Ma questa via è instabile e spesso insufficiente, giacché l'attore non può osservare tutta la varietà dei compiti e dei materiali legati al suo ruolo nell'ambiente quotidiano che lo circonda; sarebbe soggetto alle casualità, alla soggettività e alle trascurabili e irrilevanti condizioni della fotografia naturalistica.

Cosa aiuta l'attore a definire il personaggio?

L'*emploi*: uno schema degli *emploi*, in cui vengono sviluppate e distribuite tutte le possibili categorie di materiale personale dell'attore, le funzioni sceniche e le modalità di recitazione caratteristiche di ogni singola circostanza.

Per un corretto utilizzo dell'*emploi* è necessario assimilare alla perfezione i sistemi principali della recitazione.

Sono solo due.

Analogamente ai due sistemi principali in psicologia:

- il vitalismo: la psiche esiste indipendentemente dal corpo,
- il meccanicismo: la psiche dipende esclusivamente dal corpo.

Mejerchol'd imposta il suo sistema sulla base del meccanicismo. Solo da una corretta costruzione della struttura fisica deriva e si determina una corretta costruzione psichica.

In questo modo, la base - la corretta costruzione della struttura - conduce alla necessità della seconda condizione.

Lo studio formale e l'acquisizione della partitura drammatica e registica.

In questo caso a venire in soccorso dell'attore sono il drammaturgo e, soprattutto, il regista.

Il regista deve conoscere la scienza della drammaturgia. Tener conto con precisione di ogni momento, a seconda della partitura formale complessiva dello spettacolo (momenti di 'superbia', 'castigo', 'riconoscimento', 'catastrofe' etc.).

Trovare la corretta distribuzione dei tempi scenici dell'azione generale e di ciascun momento - la musicalità.

Trovare la corretta distribuzione e gestione dello spazio, costruire una corretta partitura dei movimenti.

Quando il regista fa tutto questo, dà all'attore il giusto sostegno, limitandolo nel tempo e nello spazio.

¹⁶ Ivi, p. 376.

Con tali limitazioni, l'attore inizia a orientarsi (sul suo posto all'interno della pièce, sul corso generale dell'azione e sul palcoscenico), e inizia a costruire correttamente la propria struttura fisica e psichica.

Se, sulla base della composizione formale, la costruzione è eseguita correttamente dal punto di vista fisico-materiale, anche tutte le emozioni e le intonazioni saranno corrette.

Mejerchol'd, a differenza della vecchia scuola, non dà consigli del tipo 'più ardente', 'più lirico' etc., ma inventa per l'attore delle scene, dei comportamenti esteriori, affinché queste posizioni e questi movimenti possano esprimere lo stato mentale di cui l'attore necessita. Quindi, assimilando tale ossatura, l'attore fornisce l'immagine adeguata.

Solo quando il corpo dell'attore sarà fisicamente posizionato nello spazio in maniera corretta e sarà mantenuto in ogni momento il corretto legame nei movimenti (angolazione) con tutte le persone e gli oggetti circostanti, qualunque monologo risuonerà correttamente in termini di intonazione e qualunque eccitabilità si manifesterà correttamente.

Tutte le basi di natura psichica risultano parecchio discutibili, poiché si avvalgono sempre di opinioni e impressioni puramente soggettive e ammettono nel lavoro vaghe incongruenze ed esitazioni. A ogni persona corrisponderebbe una diversa percezione psichica, se queste ultime non fossero organizzate in un'ossatura materiale corretta.¹⁷

Al termine del secondo semestre di lezioni, gli apprendisti di Mejerchol'd furono incaricati di redigere degli appunti riepilogativi che compendiassero i punti principali della teoria della recitazione biomeccanica. Ci sono pervenuti tre documenti di questo tipo: il primo appartiene a Èjsenštejn, il secondo è anonimo e il terzo è stato scritto da A.A. Kasatkin. Riporterò alcuni estratti che chiariscono il significato del concetto di 'eccitabilità'.

Dagli appunti riepilogativi di Èjsenštejn:

Osservazioni. Da esse bisogna estrapolare il proprio materiale di riserva (da letture, viaggi, cose viste etc.), da cui inconsciamente si attinge ciò di cui si ha bisogno al momento giusto e senza esser costretti a correre ogni volta con la 'Kodak'.

E senza mai rompere con la vita (sulla fantasia).

L'attore è un uccello, che con un'ala lascia una traccia sulla terra e con l'altra nel cielo. Ne sono un esempio tutta la vita e l'attività di Picasso.

La rottura con la vita sancisce il passaggio dal movimento drammatico alle 'astratte' acrobazie circensi.

Un ballo di Sada Yakko (in Giappone il dramma si basa interamente sulla danza) non è sufficiente. E neanche l'estremo salto mortale di un attore cinese. In mezzo a tutto questo deve risaltare qualcosa di familiare, di conosciuto: la vita.

La caratteristica fondamentale di un attore è l'eccitabilità.

L'immaginazione dovrebbe essere impiegata solo durante il lavoro preparatorio, non nel corso dello spettacolo.

¹⁷ Ivi, pp. 399-401.

Il sistema Stanislavskij è uno sviluppo morboso dell'immaginazione. L'obiettivo è lo stesso della recitazione 'd'istinto', delle droghe: supplire alla mancanza di eccitabilità, aumentarla.¹⁸

Dagli appunti di riepilogo di cui non si conosce la paternità:

Bisogna cancellare una volta per tutte dal lessico teatrale le parole reincarnazione, reviviscenza, indole.

La creazione di un ruolo consiste nella realizzazione del personaggio attraverso la materia (corpo).

L'attore racchiude in sé due individui: il primo è quello che lavora, e il secondo è quello che controlla il lavoro.

L'attore saprà cosa vuole recitare solo quando comprenderà:

- 1) il drammaturgo
- 2) il regista-artista.

Un attore, due personalità. La prima è materiale, la seconda è pensiero, sa. La prima deve lavorare sul palco, la seconda deve vedere il lavoro della prima.

Non è possibile considerare l'attore al di fuori dello spazio scenico. L'attore deve sentirsi come un pittore, uno scultore o un architetto (disporre i propri volumi in un determinato spazio).

L'attore deve considerare il suo corpo nel suo insieme.

Cosa occorre: la prima personalità mette, lascia cadere, piega, e la seconda deve vedere. Ecco da dove bisogna iniziare il lavoro da attore.

I principali aspetti della prima personalità (individuo) consistono nel lavoro creativo del regista-artista sul palco.

Se il materiale dell'attore non viene preparato, non saranno d'aiuto 'sentimenti' e 'riviviscenze' di alcun tipo, l'attore rimarrà a zero.

Non è possibile prendere in considerazione le singole parti del corpo di un attore, come ad esempio un gesto, la mimica etc.

Cosa significa: 'l'attore recita?' Costruisce (organizza in modo creativo). Ha iniziato a interpretare il Principe Rinaldo: un mantello sulle spalle, una posa, un movimento, una parola-grido. Al suo interno una sorta di eccitazione speciale, l'eccitabilità.

L'attore crea una recitazione in movimento (dinamica) attraverso l'eccitazione.¹⁹

Il legame diretto tra il movimento dell'attore, la corretta organizzazione del suo corpo e la sfumatura emotiva delle parole pronunciate è chiaramente espresso. Anche negli appunti riepilogativi di Kasatkina se ne parla:

Coordinazione di corpo e spazio scenico. Si tiene rigorosamente conto del palcoscenico. Quando recita, l'attore disegna sul palco figure geometriche (giullare). Bisogna saper usare il palco nel modo più vantaggioso possibile, affinché l'attore possa svolgere i suoi compiti. Prendere in debita considerazione tutti gli spazi vuoti, se necessari, e organizzare di conseguenza i movimenti degli attori. Nel caso di un'errata coordinazione tra il corpo dell'attore e il palcoscenico, l'eccitabilità non può venir fuori.²⁰

¹⁸ Ivi, p. 408.

¹⁹ Ivi, pp. 416-417.

²⁰ Ivi, p. 422.

Si ricordi il pezzo di carta che Stanislavskij lanciò a Mejerchol'd durante le prove di *Tre sorelle*. L'azione fisica come prerequisito per una corretta intonazione è ugualmente ammissibile in scuole teatrali diverse, contrapposte in qualche modo dal punto di vista metodologico. Anche se, per Mejerchol'd, una perfetta tecnica esteriore viene prima di tutto. Dopo circa un anno dall'inaugurazione dei suoi Laboratori di Mosca, egli giunge alla conclusione che chiunque la possa apprendere, a prescindere dalle proprie capacità. Durante una conferenza tenutasi allo Studio Kul'tur-Liga l'8 maggio 1922, dice:

Mejerchol'd: La base della biomeccanica è il delstismo.

In biomeccanica, si parte dallo sviluppo del corpo, del torso, non degli arti.

All'inizio si impara solo a posizionarsi correttamente, a trovare il baricentro.

Il gesto deve essere l'effetto dell'equilibrio raggiunto. Al Teatro Malyj si esibiscono corpi morti che gesticolano. Lo stesso avviene a livello di parola. Bisogna sempre ricordarsi dell'equilibrio. Il gesto è un dettaglio, un particolare.

Solo se il corpo è posizionato correttamente, il gesto acquisisce espressività. Per prima cosa bisogna far salpare la nave. Il gesto è l'ultima onda che colpisce la riva.

Persino una persona con scarse abilità può ottenere risultati sorprendenti attraverso l'allenamento.

Domanda di Šapiro: Con l'allenamento si può ottenere tutto, ma c'è qualcosa di impossibile da ottenere con l'allenamento (per un attore)?

Mejerchol'd: Secondo me, non c'è nulla che non si possa ottenere.

Šapiro: Ciò significa che tutti possono essere attori?

Mejerchol'd: Sì, ma non tutti hanno l'inclinazione per il medesimo settore del lavoro produttivo. Selezione professionale.

Skrjabin! Mi invitava ai suoi concerti ed era afflitto per la condizione del suo mignolo, poiché questo mignolo avrebbe dovuto... raccontare... il suo elemento interiore.

Il ruolo è un pretesto per rivelare che tipo di attore è una persona.

La recitazione è l'unione di fisico e intellettuale.

L'attore, a differenza di scultori, intagliatori e pittori, ha dentro di sé sia il creatore sia la materia.

Il fascino dell'arte risiede nell'autolimitazione.

Gli esercizi di biomeccanica sviluppano l'eccitabilità riflessa.²¹

Ciò significa che l'esperienza dell'insegnamento e delle prove (e a questo punto era già stato rappresentato *Velikodušnyj rogonosec* [Il magnifico cornuto], che aveva dato prova dei risultati dell'allenamento di Mejerchol'd) dimostra che la costante assimilazione degli esercizi biomeccanici disciplina non solo il corpo. L'esecuzione reiterata di movimenti appositamente strutturati sviluppa l'apparato emotivo dell'attore.

²¹ Ivi, p. 426.

Mejerchol'd parlerà del legame tra corpo ed emozioni nel corso del suo intervento pubblico *Akter buduščego i biomechanika* [L'attore del futuro e la biomeccanica], tenutosi il 12 giugno 1922 nella Sala Piccola del Conservatorio di Mosca. I resoconti sull'intervento furono pubblicati su diversi periodici. Vasilij Fedorov, studente presso i Laboratori teatrali, lo riassunse per la rivista «Ėrmitaž», popolare tra gli esponenti del teatro 'di sinistra'. Vi si legge:

Qualsiasi condizione psicologica è condizionata da determinati processi fisiologici. Una volta trovata la giusta soluzione della propria condizione fisica, nell'attore si manifesta una 'eccitabilità' che contagia il pubblico, lo coinvolge nell'interpretazione dell'attore (ciò che prima chiamavamo 'zachvat' [presa]) e che costituisce l'essenza della sua recitazione. Da tutta una serie di posizioni e stati fisici nascono quei 'punti di eccitabilità', che poi si colorano di un dato sentimento. Con questo sistema di induzione del sentimento, l'attore conserva sempre un fondamento ben solido: la premessa fisica.²²

* * *

La questione dell'insegnamento delle professioni creative è sempre avvolta da un certo grado di scetticismo. Qualcuno ritiene che sia impossibile insegnare l'arte, altri credono nella capacità dei maestri di condividere importanti segreti con i principianti, altri insistono su un addestramento meccanico che, quasi con la forza, imprime nella memoria la tecnica. Mejerchol'd ha fondato una scuola gioiosa, e ha creato insieme ai suoi allievi spettacoli allegri e terribili. L'attore-mimo formatosi con lui era in grado di fare molto nell'arte scenica della recitazione convenzionale. A metà degli anni '30, il giovane attore Leonid Agranovič giunse al Teatro Mejerchol'd. In seguito, divenne un famoso cineasta sovietico, visse una lunga vita, scrisse delle memorie²³. In esse, Agranovič ha ricordato che all'interno del teatro, che allora operava in un passaggio angusto e scomodo in via Tverskaja, c'erano solo due camerini: quello maschile e quello femminile. Gli attori sedevano lì in attesa dell'entrata in scena e parlavano di come interpretare al meglio i loro ruoli. Non c'erano altri argomenti. Ogni sera discutevano di vari meccanismi, approcci e tecniche di recitazione. E ogni conversazione si concludeva con una triste constatazione: recitare bene è quasi impossibile. Non si trattava di una manifestazione di pessimismo, non si arrendevano. Tutt'altro. Gli attori di

²² Ivi, p. 436.

²³ Cfr. L.D. Agranovič, *Stop-kadr: Mejerchol'd, Vorkuta i drugoe kino*, Moskva, Sovpadenie, 2004.

Mejerchol'd miravano a un ideale irraggiungibile, rendendosi conto che la loro vita professionale consisteva proprio in quest'aspirazione.