

Vsevolod Mejerchol'd

Sul teatro

scritti (1907-1912)

Traduzione
Leonardo Franchini

Prefazione
Raissa Raskina



Dino Audino
editore

© 2015 Dino Audino

srl unipersonale

via di Monte Brianzo, 91

00186 Roma

www.audinoeditore.it

Titolo originale

Stat'i, pis'ma, reci, besedy. 1891-1917

Moskva, 1968

Cura redazionale

Jusi Loreti

La traduzione della Parte seconda e della Parte terza è di
Giovanni Crino, Irina Malyscev e Liliana Piersanti.
L'editore resta disponibile di fronte agli aventi diritto.

Stampa: Pubblimax – via Leopoldo Ruspoli 101, Roma

Progetto grafico: Duccio Boscoli

Logo di copertina: Pablo Echaurren

Finito di stampare ottobre 2015

È vietata la riproduzione, anche parziale, di questo libro,
effettuata con qualsiasi mezzo compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

Indice

Prefazione di Raissa Raskina	p. 5
Introduzione	17
PARTE PRIMA – A PROPOSITO DELLA STORIA E DELLA TECNICA DEL TEATRO	19
Capitolo primo	
Il Teatro Studio	20
Capitolo secondo	
Il teatro naturalista e il teatro d'atmosfera	30
Capitolo terzo	
I presagi letterari di un nuovo teatro	41
Capitolo quarto	
I primi tentativi di "teatro di convenzione"	46
Capitolo quinto	
Il "teatro di convenzione"	57
PARTE SECONDA – DAL <i>DIARIO</i> (1907-1912)	63
Capitolo sesto	
Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)	64
Capitolo settimo	
Edward Gordon Craig	69
Capitolo ottavo	
1908	72
Capitolo nono	
1909	77
Capitolo decimo	
1910	81
Capitolo undicesimo	
I drammaturghi russi	83
Capitolo dodicesimo	
La messinscena del Don Giovanni di Molière	90
Capitolo tredicesimo	
Dopo la rappresentazione di Tristano e Isotta	96
Capitolo quattordicesimo	
Dai taccuini	100
PARTE TERZA – <i>IL BARACCONO</i>	103

*Anche se mi mangerai fino alla radice,
darò ancora abbastanza frutti per farne un succo da versare sulla tua testa,
quando verrà il momento, caprone, in cui ti porteranno al sacrificio.*
Even di Ascalona

Prefazione

di Raissa Raskina*

IL TEATRO STUDIO: UNA FUCINA INVISIBILE

Il libro che avete tra le mani corrisponde quasi per intero alla raccolta di scritti pubblicata da Vsevolod Mejerchol'd nel 1913, a Pietroburgo, con un titolo tanto generico quanto essenziale: *Sul teatro*. Da una decina di anni il suo autore era alla guida, in Russia, di quel “movimento teatrale rivoluzionario” che ambiva a rinnovare radicalmente l'arte della messinscena. La ricerca di solide basi su cui fondare il nuovo teatro costituisce la trama unitaria di una costellazione di testi che permette di seguire da vicino l'evoluzione del pensiero mejercholdiano sull'essere e il dover essere del teatro.

L'inizio effettivo del percorso teorico e pratico di Mejerchol'd fu l'esperienza del cosiddetto Teatro Studio (detto anche lo Studio in via Povarskaja), inaugurato da Konstantin Stanislavskij nella primavera del 1905 con l'intento di ospitare fuori dalle mura del Teatro d'Arte di Mosca l'attività sperimentale su nuove forme di messa in scena, il cui bisogno egli cominciò ad avvertire dopo i primi, poco soddisfacenti tentativi di rappresentare le pièce di autori come Ibsen e Maeterlinck. Di fatto Stanislavskij affidò il lavoro di regia nello Studio a Mejerchol'd, il ribelle ex-attore del Teatro d'Arte di Mosca che, in seguito ai dissidi con la direzione di quest'ultimo, da tre anni si era rifugiato in provincia a dirigere la Compagnia del nuovo dramma.

Sotto la guida di Mejerchol'd, lo Studio cercò di approntare due messinscene: *La morte di Tintagiles* di Maeterlinck e *Schluck e Jau* di Gerhart Hauptmann. Ma non si andò oltre le prove generali. Il Teatro Studio non aprì mai le porte al pubblico. Certo, le circostanze non fa-

Raissa Raskina

vorivano una nuova istituzione teatrale: proprio nell'ottobre del 1905, al culmine degli avvenimenti rivoluzionari a Mosca, il Teatro d'Arte decise di aderire allo sciopero generale sospendendo le repliche degli spettacoli. Inoltre, per Stanislavskij diventò difficile continuare a finanziare di tasca propria il Teatro Studio. Resta però il fatto che Mejerchol'd non si conformò alle aspettative moderate ed evolucionistiche di Stanislavskij, avendo preparato nei sei mesi di lavoro a porte chiuse la svolta verso il cosiddetto "teatro di convenzione", concepito come l'antitesi più radicale al naturalismo scenico professato dal Teatro d'Arte di Mosca. Scrivendo nel 1907 l'articolo *A proposito della storia e della tecnica del teatro*, Mejerchol'd ci tenne a rendere noto il lavoro di ricerca che aveva avuto luogo nello Studio, proprio perché esso era rimasto fino ad allora poco più che una leggenda metropolitana. Nell'articolo egli arriva a presentare lo Studio come la fucina del modernismo teatrale in Russia, rivendicando il suo ruolo cruciale «per il destino successivo del teatro russo».

Che cosa accadde, dunque, durante quei sei mesi di lavoro semiclandestino? In questo periodo la ricerca mejercholdiana si concentrò principalmente sul problema dell'allestimento scenico. Si trattava di trovare dei corrispettivi tangibili della nuova sensibilità artistica, chiaramente distante dal realismo, un'espressione eclatante della quale era la drammaturgia simbolista di Maurice Maeterlinck. Il primo gesto di rottura con il vecchio modo di fare teatro avvenne non a caso in assenza di attori, con la complicità di due scenografi di grande talento, Sapunov e Sudejkin: al posto dei classici modellini che riproducono la scatola scenica con gli interni borghesi o gli esterni naturalistici, si fece ricorso al disegno e alla pittura. Lo spazio scenico fu ripensato nella sua bidimensionalità, gli si conferì il grado di astrazione insito in ogni quadro degno di questo nome. Niente più salotti con gli attori appiccicati ai divani. Via libera al cromatismo, all'iconografia, all'effetto-bassorilievo, al disegno del movimento. In questa fase l'attore è ancora la parte di un tutto, una linea in movimento, una macchia di colore, il tassello di un mosaico. Quel che più conta è sabotare l'automatismo "naturale" degli atteggiamenti quotidiani, prendere le distanze dagli enunciati dettati dal senso comune. Tutto deve avere un'impronta di artificio. Il teatro è tanto poco "naturale" quanto un discorso in endecasillabi. Non molto tempo dopo Mejerchol'd avrebbe scoperto con meraviglia che le sue intuizioni erano condivise in larga misura dal libro *The Art of the Theatre* di Gordon Craig. Un artista, Craig, che per lui resterà sempre un punto di riferimento irrinunciabile.

Ben presto diventò chiaro che il Teatro Studio non poteva essere considerato una filiale del Teatro d'Arte di Mosca. Di più: per marcare la

distanza del proprio lavoro dal naturalismo scenico, Mejerchol'd si sentì in dovere di dichiarare apertamente guerra al teatro nel quale si era formato. Sebbene la sua immensa ammirazione nei confronti di Stanislavskij – giudicato senz'altro “il regista di maggior talento in Russia” – non sarebbe mai venuta meno, diverse pagine di questo libro contengono una critica tagliente di entrambe le direzioni seguite dal Teatro d'Arte: quella, da Mejerchol'd francamente detestata, che si ispirava al naturalismo museale della compagnia dei Meiningen e quella, considerata potenzialmente più promettente, legata alla drammaturgia di Čechov (ricordiamo che Mejerchol'd interpretò il protagonista Konstantin Treplev nella celebre messinscena stanislavskiana di *Il gabbiano*). Sebbene l'inconfondibile ritmo del dramma čechoviano, captato dai suoi interpreti, abbia inizialmente avuto la meglio sull'inutile dettaglio realistico, essendo il Teatro d'Arte nemico giurato di ogni forma di allusione e di sottinteso, col tempo esso finì per saturare le messinscene čechoviane di minuzie senza alcun rilievo, fino a smarrire la prospettiva d'insieme e a manifestare una stupefacente sordità nei confronti della musicalità del testo. Resta memorabile l'analisi proposta da Mejerchol'd del terzo atto di *Il giardino dei ciliegi* in chiave puramente simbolica (“la danza da incubo delle marionette nel loro teatrino”) e musicale.

È difficile non notare che Mejerchol'd non parla mai di ciò che l'attore deve provare, ma soltanto delle azioni e dei gesti che deve eseguire. Niente di più sbagliato, secondo il regista, che considerare il volto dell'attore come il principale strumento d'espressione. Non è il trucco a favorire la trasformazione dell'attore in questo o quel personaggio, ma il movimento del suo corpo. Contro il proposito voyeuristico di spiare dal buco della serratura caratteri e situazioni della vita ordinaria, per poi riprodurli fedelmente sulla scena, Mejerchol'd non si stancò mai di invitare gli attori a praticare... molto sport, così da diventare uno strumento ben accordato, capace di evocare quella “musica del movimento plastico” che rende visibile il “dialogo interiore” del dramma. L'innovazione più interessante nella teoria della recitazione consiste, forse, nel disgiungere il piano del discorso da quello del movimento. Anzi-ché illustrare il dialogo cui sono intenti di volta in volta i personaggi, il movimento corporeo deve rendere percepibili le dinamiche più interne del dramma, quelle meno verbalizzabili. Non c'è di che meravigliarsi, quindi, se non di rado il movimento (la postura, i gesti) entra in collisione con le parole pronunciate o, quanto meno, funge da loro contrappunto dissonante. Costruire con una miriade di artifici la *mise en scène*, disponendo sapientemente i corpi degli attori nello spazio teatrale, sarà d'ora in poi il perno del concetto mejercholdiano di regia.

Proprio la carenza di questa “costruzione” fa sì che Mejerchol’d sia deluso dagli allestimenti berlinesi di Max Reinhardt, cui assistette nell’aprile del 1907. In Reinhardt il disegno dei movimenti segue ancora la vecchia logica illustrativa, non essendo correlato con il senso sotterraneo dell’azione drammatica.

ELOGIO DELLA CONVENZIONE

La parola-chiave che campeggia nelle prime due parti del libro è “convenzione” (*uslovnost*¹). Fu il poeta simbolista Valerij Brjusov – che diresse la sezione letteraria del Teatro Studio – a rimettere in circolazione questo termine in un articolo del 1902, intitolato *L’inutile verità*. Brjusov elogia la “convenzione” quando critica il naturalismo del Teatro d’Arte di Mosca in nome dell’antico teatro greco il quale, lungi dal riprodurre in maniera veritiera gli ambienti, faceva consapevolmente affidamento sull’immaginazione dello spettatore. In sostanza Brjusov ricorda che l’arte in generale, e il teatro in special modo, si basa su un implicito patto il cui fulcro sta nell’accettare senza riserve la finzione. Un patto del genere (la “convenzione”, per l’appunto) rende inutile, anzi fastidioso, ogni anelito alla verosimiglianza. Chi mai si meraviglia se le statue greche sono bianche e le foglie di una incisione nere? La convenzionalità, come anche una certa propensione all’ellissi, sono tratti essenziali di un’opera d’arte. L’ossessione realista che nulla tralascia è un dire troppo e, quindi, un dire male: per Brjusov, si tratta del sintomo vistoso di una moderna barbarie¹.

Il “teatro di convenzione” poggia, per Mejerchol’d, su una concezione “decorativa” dello spazio scenico: quest’ultimo è reso quanto più possibile bidimensionale, astratto, simbolico. Nell’allestimento si fa ricorso alla pittura o, quanto meno, a un semplice fondale di tela dal quale si staccano le figure quasi immobili degli attori. Conclusasi l’esperienza del Teatro Studio, Mejerchol’d ebbe la possibilità di proseguire la sua ricerca nel teatro dell’attrice Vera Komissarževskaja, a Pietroburgo, dove nella stagione 1906-1907 si confronta con i testi di Maeterlinck, Ibsen, von Hoffmanstahl, Wedekind, Blok, Andreev e Sologub. Ma quando nell’autunno del 1907, dopo lo scioglimento del contratto con la Komissarževskaja, scrive *A proposito della storia e della tecnica del*

¹ A differenza dell’aggettivo russo “uslovnj”, il termine italiano “convenzionale”, riferito all’arte, fa pensare all’accezione “privo di originalità”, “che si conforme in maniera acritica a una consuetudine”, cioè l’esatto contrario del teatro praticato e teorizzato da Mejerchol’d. Abbiamo pertanto evitato il più possibile l’uso dell’aggettivo “convenzionale”, ricorrendo alla locuzione “di convenzione”, laddove “convenzione” è sinonimo di “accordo”, “patto”.

teatro, il regista sembra prendere le distanze dal suo vecchio modo di intendere il “teatro di convenzione”: le messinscene realizzate fino ad allora sono degradate a “primi tentativi”, ancora inadeguati, di un teatro a venire. L’insoddisfazione riguarda innanzi tutto la scelta di privilegiare il carattere “pittorico” della scena. Quel poco di utile che questa scelta poteva dare, è ormai esaurito. Il fastidio nei confronti del facile ricorso alla pittura modernista nel teatro emerge anche nella critica a Reinhardt. Mejerchol’d, in preda a un accesso di autocritica, se per un verso teorizza la necessità di farla finita con la scena bidimensionale e decorativa, per l’altro parla di un attore liberato dalla prigionia delle quinte. Il corpo dell’interprete, anziché conformarsi alla piattezza di un fondale dipinto, deve piuttosto far valere il suo carattere scultoreo. La scena va ripensata in termini *architettonici*. Si potrebbe anche dire che questa fase dell’itinerario di Mejerchol’d è segnata in lungo e in largo dall’assimilazione della lezione di Georg Fuchs e di Adolphe Appia.

Ora, nell’idea del futuro “teatro di convenzione”, predomina il richiamo a un’arcaica semplicità: niente di più e niente di meno del corpo dell’attore che agisce in piazza o nell’orchestra di un anfiteatro. Acquistano un’importanza crescente la danza e il coinvolgimento attivo dello spettatore. È prospettato un cortocircuito tra il teatro prossimo venturo e quello antico: il primo deve essere un recupero selettivo, e un restauro più o meno dissimulato, del secondo. Come spiega lo stesso Mejerchol’d, queste e molte altre suggestioni gli derivano dalle teorie sul teatro elaborate in quegli anni dal caposcuola del simbolismo russo, il poeta e filosofo Vjačeslav Ivanov.

IL SALOTTO BUONO DEL SIMBOLISMO

È bene non dimenticare che l’esordio di Vsevolod Mejerchol’d nelle vesti di regista e di teorico avviene a stretto contatto con il movimento simbolista che, ben radicato nelle due capitali (Mosca e Pietroburgo), ha giocato un ruolo di primo piano nel ricchissimo panorama culturale del primo Novecento russo. All’inizio del 1906, il regista frequenta a Pietroburgo la celebre Torre di Vjačeslav Ivanov, il salotto buono del simbolismo, a mezza strada tra setta mistica e cenacolo d’avanguardia, dove ogni mercoledì si riuniscono letterati, filosofi e artisti. Mejerchol’d vi è accolto come il regista impegnato a tradurre in pratica il rinnovamento radicale dell’arte teatrale già delineato nelle sue grandi linee proprio da Ivanov.

Vale la pena di soffermarsi brevemente sulle tesi di quest’ultimo. Classicista di formazione, poeta e filosofo, Ivanov attribuiva al teatro una netta preminenza rispetto alle altre arti a causa della sua funzione re-

ligiosa. Egli aderì alla concezione nietzscheana, secondo la quale il teatro aveva tratto origine dall'antico culto di Dioniso. Grazie alle proprie competenze filologiche, Ivanov ricostruì la storia di questo culto dalle più remote pratiche rituali fino alla sua trasformazione in dramma. Luogo per eccellenza dell'esperienza religiosa, intesa come oltrepasamento estatico dei confini individuali verso una fusione corale, il teatro ha diluito, e poi smarrito del tutto, la sua indole sacrale. Il dramma si è cristallizzato nella rappresentazione del destino individuale dell'eroe, alla quale assisteva un pubblico passivo e distaccato, fisicamente separato dal luogo dell'azione.

La via d'uscita dalla crisi del teatro contemporaneo, secondo Ivanov, passava per una rinnovata adesione al modello arcaico, basato su azioni sovrapersonali, salvifiche e liberatorie rispetto alla propopopea vanitosa delle vicende individuali. Percorrendo a ritroso le sue tappe evolutive, il teatro doveva tornare alla radice da cui era scaturito: il rito collettivo sull'altare del "dio sofferente" (Dioniso/Cristo). L'"azione dionisiaca", il "mistero" erano destinati a rimpiazzare il dramma. L'orchestra sarebbe tornata a essere il luogo dell'azione, riportando all'iniziale unità due mondi diventati estranei: quello degli attori e quello degli spettatori. «La scena deve travalicare la ribalta e annettersi la comunità, o quest'ultima inghiottire la scena», scrisse Ivanov².

Spiegando che cos'è il "teatro di convenzione", Mejerchol'd si richiama apertamente alle proposte del filosofo: accoglie le sue indicazioni per il nuovo repertorio, auspica la rinascita della danza e dell'orchestra, rifiuta l'illusione scenica a favore di un'attiva partecipazione del pubblico «fuso in un'unica moltitudine festosa». In realtà, sulla stagione dell'egemonia culturale del movimento simbolista sta per calare il sipario. Il 1910 è considerato l'anno della crisi, quello in cui comincia il suo irreversibile tramonto. Contrariamente a quanto teorizzato nel capitolo dedicato al "teatro di convenzione", Mejerchol'd seguirà vie ben diverse, allontanandosi dall'ipotesi – che, come un Leitmotiv, riaffiorerà a più riprese nel corso del Novecento – di un uso "religioso" dell'esperienza teatrale. Eppure, a dispetto di ogni evidente divaricazione, bisogna riconoscere che il pensiero di Ivanov non cessò mai del tutto di influenzare Mejerchol'd. Questo libro documenta, tra le altre cose, quanto tenace e duratura fu l'aspirazione mejercholdiana a un teatro che ponesse rimedio al solipsismo della moderna società di classe, opponendo una platea "fusa in un'unica moltitudine" alla folla solitaria di spettatori tra loro irrelati. E poi, e soprattutto, fu proprio Ivanov a in-

² Vjačeslav Ivanov, *Rodnoe i vselenskoe*, Mosca 1994, p. 45.

segnare a Mejerchol'd a pensare il nuovo teatro come riscoperta di forme di rappresentazione scenica arcaiche oppure marginali, comunque premoderne, appartenenti alla cultura popolare (si pensi agli spettacoli da fiera). L'origine è la meta: ecco, in sintesi, il *refrain* che Mejerchol'd ricavò da Ivanov. Bisogna essere assolutamente moderni: il motto di Rimbaud avrebbe potuto essere sottoscritto senza esitazioni dal regista russo, salvo aggiungere la precisazione "simbolista" che in taluni casi cruciali la modernità prende, o dovrebbe prendere, le sembianze di un ritorno, di un "c'era una volta".

DEL BUON USO DEI CONSERVATORI DA PARTE DI UN RIVOLUZIONARIO

Se il Teatro Studio non aveva mai aperto le sue porte al pubblico, il lavoro di Mejerchol'd nel teatro di Vera Komissarževskaja durò soltanto una stagione. Sede degli esperimenti scenici d'impronta simbolista, si rivelò, a sua volta, intriso di contraddizioni. «Voleva – scrive il regista – far coesistere l'incompatibile: essere un teatro sperimentale e contemporaneamente rivolgersi a un grande pubblico». Ancora una volta l'esperienza gli insegna che nessun teatro esistente, nemmeno il più attento alle tendenze riformatrici, è in grado di ospitare la rivoluzione nel proprio grembo. Un rinnovamento radicale esige un temporaneo abbandono del teatro in quanto istituzione a sé stante. Niente terra promessa senza attraversata del deserto.

A questa conclusione estrema Mejerchol'd giunge nel momento in cui accetta l'incarico di regista stabile presso una struttura che brilla per cocciuto conservatorismo nella Russia pre-rivoluzionaria: i teatri imperiali di Pietroburgo. Tra il 1908 e il 1917, il più audace e discusso sperimentatore mette le tende nella roccaforte delle "solide tradizioni" del secolo precedente, dove la figura del regista è ancora subordinata al potere assoluto dei grandi attori. Di fronte a questa situazione, con l'intelligenza pratica che l'ha sempre contraddistinto, Mejerchol'd adoterà una doppia strategia, dimostratasi a lungo andare non poco efficace.

Da un lato, egli inaugura all'interno del teatro Aleksandrinskij una stagione di ricerca sulle tradizioni sceniche del passato che chiama "écho du temps passé" e, in seguito, "tradizionalismo teatrale". La sua tattica consiste nel non turbare più di tanto i conservatori con cui era a contatto di gomito, ossia i veterani della scena «educati su Ostrovskij, sulle tragedie classiche e sulle commedie di carattere. [...] Nessuno – assicura il regista – auspica che questi vecchi attori cambino le loro maschere, inclinate dal tempo, con maschere nuove». Si continui pure ad attingere al repertorio classico, che comprende opere di Ostrovskij,

Griboedov, Gogol' e Molière, purché ci si apra alle analisi di quei testi che provengono dall'ambito modernista (basti citare la famosa lettura di Merežkovskij di *Il revisore* dall'eloquente titolo *Gogol' e il diavolo*). È l'ora che le false certezze del realismo siano soppiantate dalla poetica del perturbante – uno stato d'animo studiato da lì a poco da Freud nel suo celebre scritto *Das Unheimliche* (1919) – che dà il massimo rilievo alle voragini che si aprono all'improvviso nella routine tranquilla e rassicurante del quotidiano, che fa segno al lato insondabile e inquietante del reale, alla sua "essenza mistica". Sul piano formale occorre riproporre, attraverso una accentuata stilizzazione, i procedimenti teatrali dell'epoca di Molière o di Griboedov, in modo da restituire il più possibile il senso originario dei loro testi. Tra i procedimenti di una volta sono da prediligere quegli "effetti di straniamento" ante-litteram che mettevano in primo piano la natura artefatta della realtà scenica: maschere, inservienti di scena, gli "a parte" che rompono la quarta parete ecc.

Per altro verso, Mejerchol'd teorizza lo "studio", concepito come spazio separato e protetto, delegato alla ricerca teatrale e alla formazione del "nuovo attore". Accettato l'incarico ai teatri imperiali, si affretta dunque a rassicurare nelle interviste che la sperimentazione più radicale sarà allontanata dai "grandi teatri". Proprio gli studi sono destinati a diventare i luoghi di vera innovazione che passa – sia chiaro – per la riappropriazione delle migliori tradizioni teatrali del passato. Mejerchol'd tenterà a più riprese di organizzare un suo studio: la prima volta, nella stagione 1908-1909, a casa propria (il cosiddetto "studio di via Žukovskaja"), dove lavorerà a fianco del compositore Michail Gnesin sulla tecnica di "lettura musicale", da utilizzare per i cori delle tragedie greche. Poi, nel 1913, inaugurerà il celebre Studio di via Borodinskaja, dove andrà più a fondo nella ricerca sulle tecniche di recitazione. Riprendendo la collaborazione con Gnesin, rifletterà sul movimento scenico, la pantomima, l'arte circense, ponendo di fatto le basi per la futura "biomeccanica". Includerà nel programma di formazione degli attori anche l'apprendimento della versificazione, ma soprattutto avvierà, assieme a Vladimir Solov'ëv, una interessantissima sperimentazione che prende spunto dalla lunga e variegata parabola della Commedia dell'Arte. Lo studio chiuderà nel 1917, poco dopo la Rivoluzione d'ottobre.

A SCUOLA DAI SALTIMBANCHI

Nella seconda e terza parte del libro il progetto del "tradizionalismo teatrale" si dilata e si approfondisce. Il repertorio simbolista non è più considerato la guida del futuro rinnovamento del teatro. Si tratta

spesso di testi destinati alla sola lettura. Già Georg Fuchs, uno dei *maîtres à penser* della rivoluzione teatrale del primo Novecento, aveva lanciato nel 1909 il celebre appello a “riteatralizzare il teatro!”, esortando a contrastare l’occupazione illegittima del cartellone da parte di letterati ignari delle leggi dell’arte drammatica, per colpa dei quali il teatro aveva perso dinamismo, capacità di stupire e presa sullo spettatore. Secondo Mejerchol’d, chi oggi vuole scrivere per la scena, deve ispirarsi ai modelli di “autentica teatralità”: tragedia e commedia greca, drammi inglesi dell’età elisabettiana, gli autori del Siglo de oro, Molière e la Commedia dell’Arte. Nel saggio *I drammaturghi russi* l’autore sostiene che i picchi della drammaturgia russa, legati ai nomi di Puškin, Lermontov, Gogol’ e Ostrovskij, «si sono verificati ogni volta che i drammaturghi consideravano il ritorno agli elementi del passato come condizione imprescindibile di qualsiasi progresso». Puškin impara da Shakespeare, nelle commedie di Gogol’ si avverte il legame con il teatro di Molière, mentre Lermontov e Ostrovskij prendono a modello i drammaturghi spagnoli: gli autori delle “epoche autenticamente teatrali” hanno sempre dettato le regole giuste relative alla costruzione dell’intreccio, alla creazione del pathos tragico o del grottesco tragicomico.

Lo stesso vale per la recitazione. Buona parte del programma mejercholdiano è già contenuto in queste parole di Fuchs: «I buffoni del teatro di Shakespeare non erano affatto quei noiosi clown filosofeggianti che sono diventati sotto il *dictat* della letteratura. Erano fratelli dell’odierno attore eccentrico con l’aggiunta di un’enorme dose di capacità acrobatica, intesa nel senso più nobile del termine, come lo si intendeva presso i popoli antichi o presso i giapponesi»³. Il ripristino dell’elemento propriamente teatrale passa per la rivalutazione del sostrato extraverbale dello spettacolo: arte mimica, danza, acrobazia. La potenza di questi elementi è tutta da riscoprire in un teatro che ha da tempo estromesso il suo vero artefice: l’istrione.

L’ultima parte del libro, l’articolo *Il baraccone* (1912), ha la risolutezza e l’intransigenza di un manifesto. Cenni e spunti già affiorati in testi precedenti maturano, qui, fino a diventare temi programmatici. Anzi-ché indulgere ancora alla presunta centralità della recente produzione letteraria, Mejerchol’d rivendica apertamente l’autonomia e l’autosufficienza del linguaggio teatrale. Al posto del teatro-tempio, evocato nel periodo simbolista, subentra il teatro-baraccone, che spazza definitivamente via la scena pittorica bidimensionale e l’attore votato all’im-

³ Georg Fuchs, *Revoljucija teatra*, San Pietroburgo 1911, pp. 109-10.

mobilità (prediletti da Mejerchol'd nelle sue prime regie), soppiantandoli con la figura del saltimbanco che si aggira sulle tavole malferme di un teatrino da fiera.

Il baraccone è un'appassionata apologia dell'*artificio* come tratto distintivo del teatro professionale. «L'arte è solo ciò che obbedisce a delle leggi». L'accezione dispregiativa che ricevono nella cultura russa, dominata dalla tradizione del realismo psicologico, parole come *cabotinage*, artificio, finzione, è per Mejerchol'd la prova più eclatante di quanto nella moderna società il teatro si sia allontanato dalla sua matrice originaria. A testimoniarlo è il mutamento subito dalla figura dell'interprete teatrale: al commediante si è sostituito il «lettore intellettuale [...] che non *recita*, ma *vive* sulla scena». Nulla è più distante da Mejerchol'd della recitazione concepita in termini di *autentica* esperienza psicofisica. Il termine *pereživanie* (reviviscenza) non era ancora diffuso nel gergo teatrale, come sarebbe accaduto di lì a poco, ma in *Il baraccone* è già pienamente presente una critica preventiva a qualsiasi forma di immedesimazione, o imitazione della vita così com'è. All'«attore d'interiorità» che «respinge ogni tecnica, sostenendo che essa ostacola la libertà della creazione», è contrapposta la figura del *cabotin*, «un commediante girovago, un parente dei mimi, degli istrioni, degli *jongleurs*, il possessore di una miracolosa tecnica d'attore».

«Il vero teatro non è uscito dal grembo della letteratura – spiegherà Mejerchol'd ai suoi allievi nel 1918 – bensì dal baraccone da fiera. Il teatro dell'antica Grecia nasce su base religiosa, eppure, a ben vedere, le stesse *dionisie* presentano tutti i segni di una festa popolare di piazza e contengono gli elementi della comicità da fiera»⁴. La tradizione teatrale che affonda le radici nella piazza popolare è definita da Mejerchol'd con il termine “balagan” (baraccone, teatro di fiera) che dà il titolo a tutto l'articolo-manifesto. Ben riconoscibile nelle opere di Aristofane e nelle farse atellane, il “baraccone” riemerge nei carnevali medioevali, prende forma nella Commedia dell'Arte, si diffonde nei teatri francese, spagnolo e inglese del Seicento, il secolo d'oro della cultura teatrale europea. In questa ottica, la storia del teatro moderno si presenta a Mejerchol'd come una graduale emarginazione dell'elemento “baraccone” a opera della cultura ufficiale. L'immagine del *balagan*, associata a un palco improvvisato, circondato dalla folla, rappresenta già di per sé l'opposto dell'edificio teatrale all'italiana, espressione di una cultura di corte e borghese. Dopo il Seicento, il “baraccone” sopravvive

⁴ Vsevolod Mejerchol'd, *Lekcii 1918-1919*, O.G.I., Mosca 2001, p. 42.

negli interstizi della cultura ufficiale, in ambiti non canonici, come appunto i *théâtres de la foire* parigini, riscoperti dai romantici francesi della generazione di Gauthier e de Musset. Ora si assiste all'ultimo capitolo di questa storia d'emarginazione: «I principi del Baraccone, respinti dal teatro moderno, hanno trovato rifugio nei *cabaret* francesi, negli *Überbrettl* tedeschi, nei *music-ball* inglesi e nelle *variétés* di tutto il mondo».

L'inizio di quello che, per Mejerchol'd, è un inarrestabile degrado della cultura teatrale europea risalirebbe all'epoca in cui la riforma di Goldoni prese di mira la Commedia dell'Arte (cioè la poetica dell'irrazionale, la maschera grottesca, l'improvvisazione) per avvicinare il teatro alla vita quotidiana, al verosimile, così da assegnargli una funzione didattico-morale. La battaglia di Carlo Gozzi contro la riforma goldoniana diventa, per il regista russo e i suoi seguaci, il vessillo delle loro stesse battaglie, il modello di una possibile resistenza all'establishment culturale. Non a caso *L'amore delle tre melarance*, la fiaba teatrale più esplicitamente polemica di Gozzi, suggerirà il titolo della celebre rivista edita presso lo Studio di via Borodinskaja, nella quale troveranno approfondimento molti argomenti trattati in *Il baraccone*.

Tra le antiche tradizioni cui si richiama Mejerchol'd, la Commedia dell'Arte occupa un posto del tutto speciale. La plurisecolare storia della drammaturgia e dell'arte scenica europea sembra condensarsi in quell'esperienza: meccanismi compositivi perfetti, infallibili effetti comici e virtuosistiche tecniche recitative. Lo studio della Commedia dell'Arte – considerata come una sorta di matrice del teatro europeo – diventa la disciplina centrale nella formazione del “nuovo attore”.

Nel teatro all'italiana è il proscenio che conserva e tramanda la memoria dell'originario luogo d'azione dell'attore il quale, con l'avvento della scena prospettica, venne ricollocato dentro la “scatola ottica”. Il proscenio è ciò che resta, nel teatro moderno, dell'orchestra. Nelle regie di *L baracca dei saltimbanchi* di Blok (1906), della *Sciarpa di Colombina* tratta da Schnitzler (1910) e soprattutto del *Don Giovanni* di Molière (1910) Mejerchol'd fece ricorso al proscenio, luogo propizio al contatto ravvicinato tra il pubblico e l'attore. «Da quando ho messo in scena queste tre opere – scrive il regista – la mia preoccupazione principale è stata quella di risolvere i problemi teatrali connessi al *proscenio*», che rappresenta il tema verso il quale «convergono le fila dei vari argomenti affrontati nel mio libro».

Ecco, in due parole, la straordinaria sfida di Mejerchol'd: rifondare il teatro su una base umile (basti pensare alla maschera o alla pantomima), priva del prestigio culturale di cui godeva invece la letteratura drammatica dell'epoca; congedarsi una volta per sempre dalle messe

in scena in cui la borghesia, dopo aver molto peccato, cercava il sollievo di una indolore purificazione morale.

Questa raccolta di scritti aiuta dunque a farsi un'idea non superficiale del percorso di Mejerchol'd, che da un teatro intriso di simbolismo visivo, passando per il teatro antico e la Commedia dell'Arte, conduce verso i prodromi della "biomeccanica" sviluppata negli anni Venti. Le tre questioni essenziali che Mejerchol'd, al pari di altri grandi registi del primo Novecento, dovette affrontare – lo spazio scenico, il repertorio e la tecnica della recitazione – ricevono qui le risposte che nella loro essenza resteranno valide per il regista fino alla fine della sua lunga parabola creativa, tragicamente interrotta nel 1940.