

Mimesis Journal

Scritture della performance

1, 1 | 2012 :

Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro

Riflessioni e ricerche

Solomon Michoels e Venjamin Zuskin

Una fratellanza artistica (primo studio)

ANTONIO ATTISANI

p. 30-71

Riassunto

L'articolo deriva da un capitolo del libro *Stelle vagabonde*, di imminente pubblicazione, dedicato agli attori yiddish tra teatro e cinema. Qui si prende in considerazione la vicenda umana e artistica dei due grandi attori ebreo-russi, inquadrata nel più vasto contesto dei fermenti teatrali propri dell'Ottobre sovietico e poi della tragedia stalinista.

Voci dell'indice

Parole chiave : attori, teatro del Novecento

Note dell'autore

Su Solomon Michoels (nome d'arte di Solomon Michailovič Vovsi, 1890-1948), la fonte primaria d'informazione è il libro della figlia Natalia Vovsi-Michoels, pubblicato in russo nel 1983 (*Moi otets Solomon Mikhoels: vospominaniia o žisni i gibeli*) e in francese nel 1990 (*Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, Les Editions Noir sur Blanc, Montricher). Naturalmente altre notizie si trovano nelle numerose pubblicazioni sulla questione ebraica in Urss, la cultura e il teatro sovietici, nonché sui vari siti dedicati, soprattutto Yivo (<http://www.yivoencyclopedia.org>) e All About Jewish Theatre (<http://www.jewish-theatre.com>). Lo stesso vale per Venjamin L'vovič Zuskin, allievo e amico fraterno di Michoels. Su Zuskin è fondamentale il recente libro di memorie della figlia Ala Zuskin-Perelman, *Viaggi di Venjamin: pensieri sulla vita, il destino e l'arte di Venjamin Zuskin attore ebreo*, pubblicato in russo (Gesharim, Jerusalem 2002) in ebraico (Carmel, Jerusalem 2006) e in corso di traduzione in

italiano. Di fondamentale importanza è il volume che raccoglie alcune testimonianze su e vari interventi di Michoels, uscito in russo e in yiddish negli anni Sessanta (ed. russa: *Stat't Besedy. Reči*, pref. di Yuriy Zavatskij, intr. di K. Rudniskij, Iskusstvo, Moskva 1960; ed. in yiddish: *Artiklen, Shmuesen, Redes*, Buenos Aires 1961, anastatica: Steven Spielberg Yiddish Digital Library, Amhesrt, Massachusetts, s.i.d., n. 09497) in preparazione per l'edizione italiana, testo qui utilizzato per le citazioni michoelsiane, quando non diversamente indicato (traduzione di Claudia D'Angelo, che qui si ringrazia) e il volume di Sonia Sarah Lipsyc, *Salomon Mikhoels ou le testament d'un acteur juif*, Les Editions du Cerf, Paris 2002, in cui l'autrice propone una *pièce* sul grande attore e alcuni scritti e documenti dedicati al contesto storico e al teatro ebraico. L'autore ringrazia Ala Zuskin-Perelman per la cortesia, la sollecitudine e la preziosa collaborazione.

Testo integrale

1. Fine di una vita d'attore

- 1 Nell'Unione Sovietica staliniana la vita e la morte degli artisti, degli intellettuali e dei militanti politici erano regolate da un complesso sistema di segnali che partivano dalle stanze del potere e giungevano al destinatario in una forma al tempo stesso enigmatica e precisa. Quando si riceveva l'annuncio di essere stati ripudiati, la ferita preparatoria, l'unico modo possibile per sottrarsi alla condanna, sempre a morte naturalmente, era la fuga. Pochi lo facevano, sia per la difficoltà di lasciare il paese in brevissimo tempo, e con i propri cari che altrimenti sarebbero stati oggetto di rappresaglie, sia per l'ambiguità di quell'annuncio, che ufficialmente suonava soltanto come un rimprovero più o meno severo, sempre paterno, a un figlio della patria comunista che si era allontanato dalla retta via. Chi riusciva a espatriare, come Michail Čechov,¹ diventava ufficialmente un traditore, il suo nome veniva affogato nel silenzio e nel disprezzo, nessuno poteva dimostrare che l'avesse fatto per salvarsi la vita e non per cercare all'estero i privilegi degli sfruttatori imperialisti.
- 2 Il protocollo normale della punizione prevedeva l'arresto del colpevole, del quale i familiari non avevano più notizie, poi la tortura, la confessione e la sentenza di morte. Alla tortura, cui a quanto pare quasi nessuno ha resistito, seguiva di solito la ritrattazione, ribadita inutilmente nel corso dell'ultima udienza del processo, poco prima dell'esecuzione. A Mejerchol'd, Babel' e molti altri è toccata questa sorte; altri ancora, più numerosi e magari meno importanti, venivano inviati nei campi di concentramento dove per lo più morivano di stenti. Di tutto ciò né l'opinione pubblica né i familiari sapevano. Il caso di Michoels era però diverso, perché il popolare attore e direttore del Teatro Ebraico di Stato (Goset) non aveva mai manifestato un'aperta ostilità al regime, anzi, era troppo noto e amato per essere arrestato e lo stesso Cremlino gli aveva sempre concesso, o meglio imposto, grandi responsabilità, per esempio quella di girare il mondo come rappresentante degli ebrei per raccogliere fondi necessari alla guerra antinazista.
- 3 Michoels, messo alla testa del Goset dopo l'autoesilio del fondatore Aleksandr Granovskij nel 1928 aveva del lavoro teatrale una concezione autonoma e distante da quella di tanti colleghi (era amico di Tairov, ma l'unico uomo di teatro per il quale provava un'ammirazione incondizionata era il discusso Mejerchol'd), sempre però relativamente a questioni poetiche e professionali, sempre cercando di interpretare l'utopia emancipatrice della Rivoluzione d'Ottobre e sollecitando gli ebrei a fornire il proprio peculiare contributo. In effetti nei primi anni dopo l'Ottobre gli ebrei rimasti in patria avevano conosciuto una nuova libertà d'azione, dunque la maggior parte di loro erano tutt'altro che ostili al regime e diversi erano i posti di responsabilità da loro occupati in tutti i settori.² In presenza di spettatori stranieri, Michoels invitava spesso a riflettere su «come è risolta la questione razziale nel nostro paese» e aggiungeva: «Questo è l'unico teatro ebraico del mondo sovvenzionato dallo Stato».³ Le vere difficoltà per il suo teatro cominciarono alla fine degli

anni Venti, anche se la progressione polemica e repressiva conobbe una relativa pausa durante la seconda guerra mondiale, quando serviva l'impegno di tutte le componenti sociali.

4 «Per liquidare la cultura ebraica in Urss bisognava innanzitutto sbarazzarsi di colui che ne era alla testa», così la figlia Natalia definisce il movente sostanziale,⁴ ma la questione si fa più complessa se si considera la natura particolare dei “crimini” commessi da Michoels e il modo conseguente con cui il potere volle sanzionarli. A ben vedere in entrambi i casi (cultura e politica) la motivazione è la stessa e non riguarda tanto i contenuti quanto il “modo di recitare”, lo stile. Può sembrare strano, ma è così: le poetiche e le opzioni estetiche in molti casi assumono un'importanza cruciale proprio perché esprimono qualcosa di molto più incisivo dei contenuti e proprio per questo presentano forti implicazioni politiche. Non solo, ciò che si “afferma” con un gesto poetico non è qualcosa di esplicitamente censurabile, non esiste norma di legge concepibile che possa proibire di esprimere entusiasmo o dolore, incredulità o ironia; dunque il potere che accusa quel colpo è costretto a reagire escogitando altre ragioni, legali o ideologiche. Si potrebbero citare molti episodi significativi in proposito. Dalle memorie della figlia Natalia ne segnaliamo tre.

5 Nel 1928 – agli albori del manifestarsi del virulento antisemitismo sovietico – il Goset compì una tournée in diverse città d'Europa ottenendo un grande successo che però destò l'inquietudine delle autorità sovietiche.⁵ Su «Izvestia» del 6 ottobre uscì un inquietante articolo che parlava di «successo mitigato» dovuto al fatto che la stampa borghese e dell'emigrazione aveva affermato che «in questo teatro non si trova alcuna traccia dell'ideologia sovietica» e che esso era sostanzialmente estraneo al sistema teatrale del paese. L'articolo aggiungeva che i responsabili del Goset non si erano impegnati a fare chiarezza in questo senso e auspicava che le autorità lo richiamassero in patria, negando l'estensione della tournée negli Stati Uniti, come puntualmente avvenne. Com'è noto, Granovskij non ritornò in patria con la compagnia e la sua defezione alimentò il clima di sospetto. Attacchi sempre più virulenti erano rivolti a quasi tutti gli spettacoli realizzati e il regista veniva indicato come il principale colpevole, dal quale l'attuale direzione, ora affidata a Michoels, era invitata a prendere le distanze. Invece Michoels si impegnò senza ipocrisie a difendere l'operato del teatro e i meriti storici del suo fondatore (che definiva con diplomazia «temporaneamente rimasto a Berlino»), accusando i potenti critici di regime di «leggerezza e cinismo irresponsabili». Naturalmente i rari riscontri che ottenne furono molto freddi e confermavano l'inversione di tendenza nei confronti del Teatro Ebraico di Stato.

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

dire e non le cose dette, superavano ogni barriera ideologica e univano un'intera comunità in un sentimento antiautoritario.

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

8 La questione "estetica" vale anche per quanto riguarda le prese di posizione politiche. Si pensi all'ultimo discorso pubblico di Michoels, la classica goccia che fa traboccare il vaso. Alla fine del 1947 si celebrava l'anniversario di Mendele Moykher-Sforim,⁶ autore della novella *I viaggi di Beniamino III* da cui era stato tratto, nel 1927, uno dei maggiori successi del Goset. I protagonisti, interpretati da Michoels e Zuskin, erano due amici in fuga dalla loro *shtetl* (cittadina) alla ricerca di Eretz Israel, la Terra Promessa, e dopo alcune tragicomiche disavventure scoprivano di essere tornati al loro villaggio. Prima di recitare la scena topica dello spettacolo, a Michoels fu chiesto di tenere un discorso. L'attore improvvisò (quasi mai preparava i propri interventi, se non con pochi appunti) e a un certo punto disse che lo scopo del viaggio intrapreso da Beniamino e Senderl era stato finalmente realizzato dalla storia, poiché l'Unione Sovietica aveva annunciato alle Nazioni Unite di essere favorevole alla costituzione del nuovo stato d'Israele. A questo punto il pubblico esplose in una ovazione di dieci minuti e proprio questo entusiasmo irritò il potere, perché per la nuova superpotenza sovietica si trattava anzitutto di insediare uno Stato tendenzialmente socialista in una regione ideologicamente ostile e poi di una possibile valvola di sfogo della questione ebraica, mentre i presenti, agli occhi della dirigenza stalinista, sembravano festeggiare l'avverarsi del mito sionista, la creazione di uno stato nella Terra Promessa. Il giorno dopo Michoels andò alla radio per ascoltare la registrazione della serata e scoprì che era stata cancellata. Tornato a casa, disse a Natalia che si trattava di un segno nefasto, ma non si poteva reagire in alcun modo. Dopo una settimana arrivò l'ordine di partire per il viaggio fatale.

9 La decisione in alto loco era già presa. Occorreva distruggere il carisma e la rappresentatività di Michoels e mettere in guardia, attraverso la sua liquidazione senza un processo, tutti gli altri sospetti o potenziali sionisti (si pensi a S. M. Ejzenštejn). Finita e vinta la seconda guerra mondiale le cose erano cambiate e l'accusa più grave rivolta soprattutto agli intellettuali e agli ebrei era quella di "cosmopolitismo", vale a dire di avere legami con altri paesi e opzioni culturali e politiche. La soluzione finale della questione ebraica in Urss e negli altri paesi socialisti avvenne attraverso persecuzioni e punizioni esemplari per delitti tanto efferati quanto inesistenti, come il "complotto dei camici bianchi", ossia dei medici, in cui sarà implicato anche il cugino di Michoels, accusati di voler assassinare la dirigenza sovietica (dopo la tortura alcuni di loro ammetteranno persino di avere preso a morsi le loro vittime). I regimi autoritari sostituiscono sempre uno spettacolo alla verità. Michoels combatteva con il teatro, il regime lo ha eliminato con uno spettacolo.

10 Un breve recente documentario realizzato con materiali d'archivio permette di comprendere molto bene l'atmosfera di cordoglio e terrore creata dall'assassinio dell'attore ebreo Solomon Michoels, la qualità del silenzio che traspira dalle immagini parla più di mille discorsi, e la contraddizione tra l'efferato omicidio e la celebrazione funebre, con la sua scenografia e i discorsi ufficiali, i volti disperati e spenti dei presenti, costituisce l'inappellabile testimonianza di cosa sia una dittatura.⁷

- 11 Ripercorriamo la sequenza dei fatti. Nel riproporla è opportuno però precisare due cose, anzitutto che il libro della figlia di Michoels è del 1983 e alcune testimonianze rivelatrici sono state rese note soltanto dopo quella data, poi che persino il complesso delle informazioni attualmente disponibili non consente un resoconto dettagliato dell'omicidio.
- 12 È ormai accertato che la decisione era stata presa da Stalin in persona, all'insaputa persino di Lavrentij Berjia, capo dei servizi segreti,⁸ forse sospettato di debolezza psicologica verso i sionisti. Berjia, definito affettuosamente e ironicamente dal suo capo «il nostro Himmler», si offenderà per questa esclusione e più avanti si vendicherà a modo suo.⁹
- 13 Il dittatore sovietico incaricò della eliminazione di Michoels il ministro della sicurezza Victor Abamukov, il quale mise a punto il piano e lo affidò a due fidati funzionari, Sergej I. Ogoltsov e Laurentij F. Sanava, un funzionario dei servizi residente a Minsk, il quale però agì all'insaputa del proprio capo Berjia. A Michoels venne impartito l'«ordine di missione» di recarsi a Minsk al fine di visionare alcuni spettacoli per l'eventuale candidatura al Premio Stalin.¹⁰ L'attore, che da tempo viveva nel presagio di una possibile eliminazione (forse pensava più all'arresto e alla deportazione), prima di partire si recò a salutare alcuni amici e tutto il personale del suo teatro, inoltre delegò al suo vice Itzik Fefer l'incarico di sovrintendere alle attività del Comitato Ebraico Antifascista.¹¹ Da Minsk, nel corso della sua ultima telefonata a casa, l'attore riferì alla figlia uno strano episodio: aveva visto Fefer in albergo e questi aveva finto di non riconoscerlo. La sera del 12 gennaio, verso le dieci una telefonata autorevole convocava Michoels e il suo accompagnatore, il critico teatrale (non ebreo) Vladimir I. Golubov-Potapov, segretario della rivista «Teatr» e collaboratore della polizia politica, a una riunione fuori città, per cui sarebbe passata un'auto a prelevarli.¹² A questo punto i due sparirono e i loro cadaveri furono trovati il mattino dopo in un vicolo della città, con il volto affondato nella neve. Il critico non fu risparmiato perché era un testimone scomodo. Resta ancora un mistero il modo in cui sono stati assassinati.¹³
- 14 Qualcuno ha testimoniato che sono stati asfissati e poi i loro corpi travolti da un veicolo, altri sostengono che i due furono percossi a morte, altri che prima li abbiano avvelenati («Michoels fu invitato nella dacia di Sanava, gli fecero un'iniezione mortale e fu gettato sotto le ruote di un camion» riferì P. A. Sudoplatov).¹⁴ Di sicuro non li torturarono, era inutile estorcere loro una presunta confessione.
- 15 Si diceva di Berjia, il quale aspettò la morte di Stalin (marzo 1953) e in un rapporto inviato a Malenkov¹⁵ dichiarò di avere fatto arrestare Ogoltsov e Sanava, riportando alcuni estratti delle loro confessioni, secondo le quali Viktor Abakumov, agente dei servizi a sua volta poi arrestato, sosteneva di avere ricevuto da Stalin l'ordine di una «veloce liquidazione di Michoels» e di avere ricevuto l'approvazione per la soluzione dell'incidente d'auto. Ogoltsov, incaricato di sovrintendere all'esecuzione, aggiunse che l'incidente d'auto poteva essere pericoloso per gli agenti o persino non riuscire come si deve; propose dunque una «variazione», ovvero di investirlo con un camion in una strada poco frequentata, ma anche questa ipotesi non convinse la squadra. Allora si deliberò di invitarlo nella casa di campagna di Sanava, di ucciderlo lì, quindi abbandonare il corpo in una strada poco frequentata e vicina all'hotel dopo essergli passati sopra con un camion. «E così è stato fatto» verbalizza Ogoltsov. Berjia aggiungeva a conferma la confessione di Sanava, il quale affermava però che la squadra era arrivata a Minsk alcuni giorni prima di Michoels, che dopo le 22 della fatidica notte i due arrivarono nel cortile della sua casa, furono subito tirati fuori dall'auto e investiti dal camion, quindi verso mezzanotte i loro corpi furono scaricati dove sono stati trovati il mattino dopo da alcuni lavoratori.¹⁶
- 16 Come si vede le due versioni non combaciano perfettamente. E c'è un'altra stranezza: quando la moglie e la figlia di Michoels ricevettero la valigia con i suoi effetti personali,¹⁷ scoprirono che l'orologio dell'attore era fermo sulle otto e quaranta (del mattino dopo, è logico presumere). Il significato di questo fatto è di difficile decifrazione, ma il primo ovvio pensiero è che l'orologio segni il momento in cui il corpo è stato investito (può essere che lo schiacciamento dell'orologio ne abbia spostato le lancette?). Insomma, le cose

potrebbero essere andate diversamente. Il cadavere mostrava un braccio rotto, una forte contusione sulla tempia destra e un livido sotto l'occhio. Il fatto che i due siano stati trovati in un vicolo dove un'auto nemmeno sarebbe riuscita a entrare non è dovuto all'imperizia degli assassini, ma alla loro noncuranza per particolari che nessuna indagine avrebbe preso in considerazione (infatti non c'è stata nemmeno un'autopsia per accertare l'ora e le cause del decesso).

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

18 La notizia arrivò a Mosca nel primo pomeriggio dello stesso 13 gennaio 1948, i feretri il mattino del 15, ma la salma fu esposta nel tardo pomeriggio, dopo un'accurata preparazione. Tre furono le persone che videro il cadavere di Michoels: Zuskin, Miron Vovsi e il prof. Boris Zbarki, incaricato di eliminare i segni della morte violenta, soprattutto dal volto. Tutti e tre saranno arrestati nel giro di alcuni mesi e fatti scomparire.¹⁸

19 Una coda chilometrica di persone si formò nel silenzio per rendere omaggio alla salma, fino alla mezzanotte del 15 e poi dall'alba del giorno seguente. Sul tetto di una piccola casa di fronte al teatro e poi durante la cerimonia di cremazione, un violinista, incurante del freddo glaciale, suonò ininterrottamente il *Kol Nidre*.¹⁹

20 Poiché si trattava ufficialmente di un incidente, si allestì lo spettacolo di un cordoglio unanime, il cui scopo principale era fare capire a chi di dovere qual fosse il destino riservato dal potere sovietico a coloro che considerava propri nemici. Nel corso della lunga cerimonia funebre del giorno 16, nel teatro, soltanto Fefer, tra gli oratori, ebbe il coraggio di sostenere la tesi del «triste incidente», evitata persino dal diplomatico, per non dire ambiguo e opportunisto, Ilya Erenburg, uno dei pochi intellettuali ebrei che riusciranno a morire nel proprio letto.²⁰ Zuskin era sconvolto e restò tutto il tempo accanto al feretro. Quando toccò a lui fare un breve discorso, disse: «Cercate di capirmi. Mi è molto difficile parlare». L'attore cercava di fingere di credere all'incidente, ma palesemente non ci riusciva.²¹ Alla fine della cerimonia civile il feretro, accompagnato da un corteo, fu condotto, nel silenzio, e con il solo violino, al crematorio.

21 Alla morte di Michoels il suo "doppio" Venjamin Zuskin fu costretto ad assumere la direzione di un teatro che si trovava in una situazione disperata, non ricevendo più fondi pubblici e al quale nessuno più si abbonava per non essere schedato come sospetto sionista.²² La sua fine fu crudelmente classica: ricoverato in ospedale per un grave esaurimento, verrà prelevato da agenti dei servizi nel dicembre 1948, contro il parere dei dottori; da quel momento sparì per tutti e il teatro venne definitivamente chiuso. Le accuse erano le stesse rivolte a Michoels e agli altri. Le sue fotografie dopo l'arresto e i primi duri interrogatori sono eloquenti. La sua fine annunciata fu lunghissima, straziante, soffocata nel silenzio e nel terrore, avvelenata da una speranza irrazionale di giustizia o di clemenza che fino all'ultimo a intermittenza affiorava e lo rendeva incoerente. Le torture lo portarono a sottoscrivere confessioni senza capo né coda, anche contro Michoels, che poi tentò invano di ritirare.²³ Le udienze del processo con i soli giudici, senza procuratore e senza avvocato, durante il quale si dichiarò "parzialmente colpevole" con queste parole: «Sono un attore. Sono colpevole di essermi concentrato esclusivamente sul mio lavoro di attore», si protrassero nel suo caso fino all'agosto 1952, quando venne fucilato. La famiglia seppe della sua fine soltanto nel 1955.

2. Riconoscersi attori

22 Nelle società moderne il teatro non è più un'attività intrapresa fin da bambini, come dovrebbe essere e come avviene ancora per altre arti, eppure quasi tutte le biografie degli

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

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

24 Perciò occorre innanzitutto guardare all'infanzia. Solomon Michoels, ovvero Shlemka (questo il diminutivo affettuoso del suo nome) Vovsi crebbe in una famiglia che praticava con fervore il chassidismo lituano Habad, basato sull'emozionalismo, il calore, la gioia e il piacere della conoscenza.²⁴ La sua vocazione teatrale si manifestò appieno quando aveva nove anni e per la festa del Purim scrisse, mise in scena e recitò per la propria famiglia una *pièce* intitolata *I peccati della giovinezza*. Non ci sono documenti in proposito, solo la descrizione della figlia basata sulla memoria del gemello di Shlemka, Haïm, ma già si può intravedere il tipo di temperamento teatrale del nostro: per lui si trattava di fare il teatro in tutti i suoi aspetti, tenendo al centro un attore che non fosse un puro e semplice declamatore ma anche un mimo e un acrobata, un intrattenitore e un cantante; il suo era un temperamento tragico, o meglio, secondo il linguaggio di allora, melodrammatico, intrecciato però a forti venature comiche. Nel raccontare la propria vita Michoels diceva:

Mi interessa soprattutto il tema dell'uomo che affronta il mondo, il suo comportamento ispirato dalla sete di conoscenza. L'uomo osserva il mondo animato da un forte desiderio di conoscere e di spiegare. Il bisogno di sapere è il più forte perché, a dire il vero, persino l'amore non è che una trasposizione di questa sete di conoscenza. E quando si vede come si attenda in modo disgustoso alla più elementare giustizia, quando si assiste ai crimini spaventosi che si commettono nel mondo, tu devi spiegare, sapere, prendere posizione rispetto a ciò che accade. Ecco perché l'immagine tragica dell'uomo, sempre curioso, ribelle, maltrattato, eppure sempre pronto a pagare con la propria vita per una minuscola verità, costituisce l'argomento che più mi attira.²⁵

25 La chiave della visione michoelsiana è in pratica il grottesco e non è un caso che l'attore senta la maggiore affinità con Mejerchol'd, e tra i due, nonostante una frequentazione non assidua, vi sia una forte stima reciproca. Un teatro conseguente, per Michoels, doveva essere fatto in yiddish, non in ebraico secondo i canoni della scuola romantica, come invece facevano diversi suoi coetanei. Per lui tutto ciò si definì nel quadro della frequentazione della scuola ebraica (*hederj*),²⁶ con lo studio delle tradizioni, la Bibbia innanzitutto, ma anche nel confronto serrato con l'attualità, le utopie e le tensioni politiche del tempo, che lo portò a fondare con alcuni ragazzi della stessa *beder* una organizzazione di giovani sionisti. Sempre all'insegna di un esplicito messianismo e con tripudi finali di

«gioia, felicità e canti» sia nelle sue composizioni poetiche che negli spettacoli.²⁷ Soltanto a tredici anni Michoels cominciò a studiare il russo – la lingua e i suoi autori maggiori – e le “materie profane”, convinto com’era che «la lingua rappresenta la creazione più nobile della mente umana», ma una lingua intesa come un’attività che «accompagna la nostra respirazione, che riguarda i nostri polmoni e la nostra gola».²⁸

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

27 Il fallimento delle attività commerciali di famiglia impose il trasferimento a Riga, dove frequentò il liceo e il professore di lettere, in lacrime, gli predisse un grande avvenire come attore, allorché recitò in classe l’ultimo monologo di *Re Lear*. Ma in famiglia lo avrebbero voluto medico o avvocato. Nel solo scritto autobiografico di Michoels che ci resta, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* (1936), l’attore racconta dell’interesse per il teatro coltivato segretamente e ostacolato anche dalla sfiducia nelle proprie capacità. Da ciò la decisione di studiare come avvocato e addestrarsi lateralmente all’«arte della dizione».²⁹ In realtà il giovane prendeva segretamente lezioni di teatro da un attore professionista, il quale però sentenziò che non sarebbe mai potuto diventare un attore, non possedendo le qualità richieste, la più vistosa delle quali era la statura: lui era piuttosto basso, oltre ad avere un aspetto molto lontano dai canoni del bello. La prospettiva di fare l’avvocato, tuttavia, appassì definitivamente in lui verso la fine del 1918, quando giungevano notizie agghiaccianti sui tribunali rivoluzionari e lo strame del diritto che lì si consumava. Così, avendo inoltre nel contempo messo su famiglia e lavorando per mantenerla, cercò di passare alle meno compromesse scienze matematiche.

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

29 Il riconoscersi attore di Zuskin, anch’egli ebreo lituano, è in parte simile. Il lavoro dei due attori verterà sempre sulle connotazioni e il *gestus* del mondo ebraico in via di sparizione, con un’attenzione e una cura volte alla comprensione e al recupero di quei caratteri che una giusta evoluzione sociale e politica avrebbe dovuto tenere in considerazione.³⁰

30 Il padre di Zuskin era stato costretto dalla propria famiglia a fare il sarto, ma per passione aveva studiato medicina e sulla base di questa competenza era «uno dei dirigenti della comunità locale per la beneficenza in aiuto agli ebrei poveri e malati».³¹ Quello che segue è il ricordo dell’attore sulle sue prime manifestazioni di interesse per il teatro:

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

riservate alla popolazione ebraica. Le impressioni della mia infanzia mi hanno aiutato (e mi aiutano tuttora) nella mia vita di attore.

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

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

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

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

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

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

Amavo molto diversi tipi di spettacoli. Quando in città arrivava il circo ero solito andare a vederlo.

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

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

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

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

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

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

nel ghetto della città durante l'occupazione nazista).

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

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

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

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

- 33 Questa svolta merita di essere considerata più in dettaglio. Anche Zuskin al momento di compiere il passo fatidico verso la professione teatrale lavorava e aveva già una famiglia, e faceva studi che potevano assicurargli un futuro. Ecco dunque che un giorno di marzo del 1921 assistette a una prova di Michoels. In proposito avrebbe poi detto ai suoi giudici: «Ho visto un attore colossale, ho capito che là si stava creando un teatro ebraico sovietico molto interessante in condizioni nuove». La figlia Ala, molto attenta a non mitizzare gli eventi e le persone, nel delineare il rapporto tra i due non tralascia le ombre, precisando che «la loro assoluta comprensione reciproca» andava di pari passo con «i loro conflitti al limite dell'odio e la loro lealtà al limite dell'amore».32 Sui primi passi nel teatro restano agli atti alcune dichiarazioni dello stesso Zuskin:

Michoels mi disse che insieme a Granovskij stava organizzando il Teatro Ebraico [a Mosca]. Allora gli ho chiesto di ascoltarmi, forse avrebbe potuto dirmi se avevo ragione a prepararmi per l'esame [di ammissione allo Studio di Vachtangov] e darmi qualche indicazione. Gli ho letto un racconto di Čechov, poi gli ho mostrato alcune scene di melodrammi e altro. Mi ha chiesto di ripetere una scena più volte. Poi ha detto: «Vada, sarà sicuramente accettato, non ha nulla da temere, in questa scena ha mostrato di possedere il dono dell'attore».

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

Si presentò alla commissione di ammissione. Mentalmente pregava: «Nonno, aiutami!», andò in mezzo alla stanza, si chinò sopra un tavolo immaginario, strizzò l'occhio sinistro, sussurrò, si sfregò le mani, estrasse un paio di occhiali immaginari dalla tasca, li mise sul naso, li tolse e li pulì con le falde del vestito, li mise nuovamente sul naso, posandoli sulla punta, e immediatamente si trasformò in un attempato vecchietto. Passò le mani sul tavolo come per lisciare un pezzo di stoffa, prese un metro inesistente e canticchiando iniziò a misurare la lunghezza e la larghezza del pezzo. Poi tirò fuori dalla tasca laterale un gesso e iniziò a fare dei segni sulla stoffa. Infine arrivò alla parte principale, il taglio. Ma dov'erano le forbici? Non c'erano! La melodia che ora canticchiava risuonava come se chiedesse: «Sapete dove sono le mie forbici?». Le cercava dappertutto, alzò la stoffa, guardò sotto, non c'erano! Le forbici erano scomparse! La melodia aveva preso forza. Sembrava stesse

gridando: «Dove diavolo sono finite le forbici?». Tirò un pugno sul tavolo. Dio Santo! La melodia si fece gloriosa: «Ecco! Finalmente le ho trovate!». Tagliava. Le forbici non correvano sempre lisce, si bloccavano nel tessuto, con la mano sinistra dava dei colpi al tessuto e il movimento delle forbici diventava fluido. Il taglio terminò. Ridacchiava contento. Tirò fuori dalla tasca del gilet immaginario un ago immaginario, infilò il filo immaginario, anche qui non tutto andava come doveva, e iniziò a cucire. Era pronto! Un sospiro di sollievo. Infilò l'ago nel gilet, ammirò il risultato del proprio lavoro. Un colpetto con la mano, che eccezionale plasticità in questo gesto! E il tavolo, le forbici, la stoffa, l'ago e il filo, il gilet e il vecchietto scomparvero. Di fronte al pubblico c'era un giovane con indosso un giubbotto nero da studente, sotto i loro occhi si era compiuto un miracolo!

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

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

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

36 Pochi mesi dopo, nel 1922, era il protagonista de *La strega* di Goldfaden. Una sera tra il pubblico c'era Nemirovič-Dančenko, il quale alla fine dello spettacolo chiese di conoscere «l'interprete femminile» del ruolo principale e si stupì molto quando scoprì che il ruolo di Babe Yachne era interpretato da un uomo e ancora di più quando al posto dell'attore maturo che si aspettava, vide un giovane piccolo di statura e magrolino. Il suo commento finale fu: «Se costui continua a lavorare su se stesso, abbiamo di fronte un grande attore». ³³ Questo aneddoto è molto importante per riconsiderare lo schema bipolare, ricorrente nella storiografia, secondo il quale il teatro yiddish sarebbe stato anti-naturalista, anti-realistico e anti-stanislavskiano, ³⁴ schema credibile solo a patto di dimenticare che la questione del grottesco occupava un ruolo non marginale nelle riflessioni dello stesso Stanislavskij negli anni Venti-Trenta e che, d'altra parte, gli attori del Goset ritenevano che il magistero stanislavskiano fosse da prendere in considerazione ben al di là della sua declinazione puramente naturalistica, il cui apice si era oltretutto consumato un decennio prima.

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

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

3. *Due attori due*

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

40 Michoels è il primo in tutti i sensi, perché più anziano e tutore dei suoi colleghi, ma soprattutto perché è lui l'agente del cambiamento decisivo per la fisionomia artistica del Goset, sebbene Zuskin, come si vedrà, non gli fosse certo inferiore come attore. L'importanza decisiva di Michoels come "agente storico" è dovuta all'intreccio di tre fattori: la sua appartenenza convinta a una precisa tradizione culturale ebraica, l'incontro e la collaborazione con Granovskij (e attraverso di lui con i vertici dell'avanguardia del tempo) e infine la vera e propria illuminazione che gli venne da Marc Chagall. Michoels naturalmente sviluppò a modo proprio queste premesse e lo fece, sulla scena, assieme a Zuskin.

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

42 Chagall lavorava in isolamento, senza contatti né con Granovskij né con il resto della compagnia, mentre Michoels, sull'altro fronte, stava preparando con i suoi colleghi l'apertura del teatro e lo spettacolo inaugurale nel quale interpretava due personaggi chiave dei racconti di Sholem Aleichem: Menachem Mendel e Reb Alter. Come si è detto gli spettacoli realizzati prima della venuta a Mosca non erano andati bene, insoddisfatto non era solo il pubblico ma anche gli attori e soprattutto Michoels, ferocemente autocritico (tant'è che fece scomparire ogni traccia del proprio dramma *Il costruttore*). Il lavoro con Granovskij era tutt'altro che ripetitivo, anche lì la sperimentazione era costante e l'allontanamento dal naturalismo era perseguito attraverso la costruzione di un complesso di sofisticate partiture attoriali che si intrecciavano in un insieme virtuoso, più simile al musical e al varietà che al teatro di prosa declamato. Oltre al sistema di annotazioni segnalato nel capitolo introduttivo, sia il regista che i singoli attori erano impegnati nell'impresa straordinaria della creazione e codificazione di un nuovo teatro ebraico. Di suo, Granovskij aveva introdotto, tra le altre cose, il sistema del "punto": gli attori si dovevano bloccare in una posa, a volte insieme e a volte singolarmente, per ottenere un effetto che fosse insieme di straniamento e di emersione di un senso più profondo di quello percepibile attraverso le immagini e la parola che scorrevano normalmente. Zuskin cominciava a elaborare quello che sarebbe stato poi un vero e proprio pentagramma sul quale annotare precisamente la partitura delle azioni teatrali, con il loro tempo-ritmo e le loro qualità.³⁵

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

[...] l'attore si immobilizzava a metà di un movimento o di un gesto nel passare da una sequenza all'altra. La linea narrativa era trasformata in un insieme di punti fermi. All'attore era richiesta una meravigliosa finezza, come quella che possedeva Michoels, per mettere insieme nel ruolo di Reb Alter i costumi e le immagini statiche di Chagall con lo svolgimento del testo e dell'azione. Lo spettacolo era dunque costruito su di un compromesso e traballava da tutte le parti. La forte, invincibile ebraicità chagalliana aveva conquistato la scena, ma la scena era sottomessa e non attiva nella partecipazione.³⁶

44 In realtà un esame delle diverse fonti disponibili dimostra che Efros, per quanto testimone diretto, ha ragione solo in parte. Ciò che lo smentisce non è tanto il successo

pluriennale dello spettacolo e nemmeno il complesso delle recensioni, che non percepiscono “traballamenti” né una rigidità o freddezza dell’espressione scenica. Efros non comprende che pur di fronte a un esito forse parziale – in quanto non realizzato da tutti gli attori – gli spettatori assistevano a qualcosa di nuovo e di vivo, che verosimilmente nel corso delle repliche finì con il superare i disagi iniziali. E questo qualcosa di nuovo era precisamente la sintesi operata da Michoels tra le istanze di Granovskij e quelle di Chagall.

45 Torniamo dunque al rapporto tra i due. Michoels prese a osservare a lungo e in silenzio il pittore al lavoro senza interruzione dal mattino alla sera. E Chagall, che naturalmente era anche un grande osservatore, studiava Michoels e lo ricorda in questi termini: «Diverse volte mi venne vicino, occhi e fronte prominenti, capelli al vento. Un naso corto, grosse labbra. Egli segue attentamente il pensiero, lo sopravanza e, grazie agli angoli acuti delle sue braccia e del suo corpo, si precipita verso l’essenziale. Indimenticabile».37 Due esseri umani capaci di un’attenzione fuori dell’ordinario si studiavano reciprocamente, la loro era un’attrazione interessata perché ognuno voleva comprendere qualcosa di fondamentale attraverso l’altro. Continua il pittore:

Contemplava la mia pittura pregandomi di prestargli i miei schizzi. Voleva entrare in intimità con loro, abitarvisi e cercare di comprenderli. Dopo un paio di mesi mi annuncia tutto contento: “Sapete, li ho studiati, i vostri schizzi. Li ho capiti. E questo m’ha portato a trasformare completamente il mio personaggio. Adesso so come usare diversamente il mio corpo, il movimento, la parola”.38

46 Se un attore riflettendo sull’opera di un pittore realizza una tale rivoluzione siamo di fronte a un fenomeno eccezionale, una rivoluzione che trascende la staticità delle immagini bidimensionali e ne coglie il senso profondo e il movimento: non una parola d’ordine teorica ma il senso di una poetica, di un fare. Certo, Michoels era già predisposto per un grottesco inteso in senso mejercholdiano («[...] il tragicomico [...] uno dei fenomeni più significativi del nostro tempox.)39 e per questo era più ricettivo dei suoi colleghi («Tutti mi guardano, dice [a Chagall], e non capiscono cosa sia successo»),40 che a loro volta in ordine sparso entrarono a curiosare nella sala del pittore. Resta il fatto che lo scatto di comprensione e il cambiamento reale che si produsse in un attore così allenato e sicuramente geniale come Michoels fu un evento che incise sulla identità poetica del Goset, anche se è impossibile dire quanto. Dunque se è vero che Michoels è raffigurato nella tela *Introduzione al nuovo teatro nazionale* come l’“Attore con il violino rotto” e bisognoso di riparare il proprio strumento, è anche vero che fu lui stesso a trovare la soluzione che consisteva nel “guardare all’animale” (il circo!) e costruirsi una “maschera”: soltanto in questo modo la donna grassa (la Danza) sarà in grado di danzare sprigionando un fascino e una grazia diversi da quella delle silfidi dei teatri imperiali, e quel “brutto” Attore (*badkn*) vestito di nero come un manichino farà piangere gli uomini e le donne che lo circondano. Era questa la sola strada per strappare quei personaggi al macchiettismo naturalistico in cui scadeva tanto teatro del tempo, yiddish e non, rendendoli senza scampo ridicoli rappresentanti di una subalternità culturale.

47 Per quanto riguarda l’influenza di Michoels sul Goset bisogna anche ricordare che era lui a dirigere il lavoro quotidiano con gli attori. Il critico Moyshe Litvakov,41 già nel 1924, coglieva il senso di questa rivoluzione teatrale parlando, a proposito dei risultati artistici conseguiti dal nuovo teatro yiddish, di «un corpo liberato che è l’organico collaboratore dello spirito liberato»42 e, nella recensione dello spettacolo inaugurale, precisava che finalmente «il ben noto e piuttosto banale Menachem Mendel è elevato dall’artista Michoels al livello di un indimenticabile simbolo artistico; e per la prima volta qui si assiste a una incarnazione artistica e scenica per questo popolare Don Chisciotte yiddish, Reb Alter»,43 aggiungendo che questo modo di concepire il teatro era paragonabile soltanto con quelli diretti da Mejerchol’d e Les’ Kurbas.44

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

Questa è arte. Grande arte.

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

Questa è, naturalmente, una pantomima in movimento dentro l'eternità. Qualcosa di meraviglioso. (Grande arte).⁴⁵

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

E anche qui musica, canti, danze, recitazione ritmata, scenografia suggerita, luci eteree, truccature violente, trovate meccaniche, una luna finta, un impagabile cavallo filosofo che prende parte all'azione come personaggio importante, eccetera, eccetera. Giurano i moderni *metteur-en-scène* che il pubblico è fanciullo, e che i fanciulli non amano la nuda "verità", ma le sue trasfigurazioni fantastiche. Senonchè, da questo punto di partenza, il teatro russo sembra avviarsi decisamente (seppure non c'è già arrivato) al balletto grottesco.⁴⁶

50 Dunque il grottesco coltiverebbe uno spettatore bambino, ovvero ingenuo e non ragionatore, estraneo, se non nemico, di quel teatro portatore di «nuda "verità"» per il quale lui si batteva come critico e come operatore culturale. Il suo disaccordo, comunque intrecciato al riconoscimento degli alti risultati artistici conseguiti in tutti i linguaggi della scena, si completava con la constatazione della «ripugnante durezza» della lingua yiddish e infine con un senso di «desolazione amarissima» che gli impediva di percepire la «verticalità» teatralmente incarnata dal Goset bolscevico: l'amarezza, per lui frutto del nichilismo, era invece l'istanza gnosica e patica di un teatro realizzato da ebrei bolscevichi che in realtà mettevano tutto in discussione: le proprie tradizioni, la realizzazione del socialismo e l'andamento della storia, senza l'illusione che da qualche parte o sotto un altro regime si potesse trovare una «nuda verità». Seppure sbandando nell'analisi, d'Amico in conclusione del suo articolo coglieva un tratto fondamentale del Goset quando insinuava maliziosamente che «se il loro governo li lascia andare con l'idea di far della propaganda, oltre che estetica, morale, temiamo forte che s'inganni».⁴⁷ Perché nell'orizzonte ideologico è proprio questo che accadeva: quegli spettacoli erano realizzati da artisti che credevano nel socialismo e sicuramente accettavano alcuni compromessi riguardo ai «contenuti», ma poiché concepivano l'arte scenica non come propaganda bensì come ricerca – più o meno ottimistica, più o meno disperata – non soccombevano mai al dettato ideologico e attraverso la poetica, la forma e il ritmo dell'azione scenica mettevano tutto in discussione, comprese le credenze e le tradizioni da cui prendevano le mosse. Ogni conformismo di «contenuti» era travolto, ogni religione – si trattasse di quella ebraica o di quella comunista – era vissuta in un processo di attraversamento e di discernimento nel quale non residuava alcuna manipolazione. Da qui tutte le insoddisfazioni degli apparati di potere, puntualmente espresse da una parte della critica, e tutta la carica insopprimibile di un gioco teatrale che la maggioranza degli spettatori e un'altra parte della critica facevano

propria. Un teatro vivo ogni volta inventa il teatro e il teatro che conferma è sempre lo stesso, come rivela un illuminante passaggio di Osip Mandel'stam:

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

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

Ecco che l'ebreo danzante è come il capo di un coro antico. L'intera forza del giudaismo, il ritmo della danza dei pensieri astratti, l'intera dignità della danza, il cui solo impeto è finalmente in empatia con la terra, tutto ciò è assorbito nelle mani tremolanti, la vibrazione delle dita pensanti, ispirate come in un vero e proprio discorso.⁴⁸

- 51 Lo scrittore Joseph Roth, in un opuscolo edito a Berlino nel 1928 in occasione della tournée del Goset propose una riflessione a tutto campo sul teatro yiddish, cominciando con una lode delle piccole scalagnate compagnie che senza roboanti progetti culturali e anzi presentandosi nel segno ossimorico di una «tragedia con canzone e danza»⁴⁹ erano portatrici di «alta arte tragica e ragione d'essere della scena»;⁵⁰ e confessava di essersi avvicinato nel 1926 al Goset con molte perplessità, anzi con il deciso sospetto che si trattasse di una costruzione intellettuale e per forza di cose piegata al potere. Invece la prima impressione lo aveva spiazzato e, riferendosi a un colloquio privato con Granovskij, dichiarava:

Se l'usanza mi avesse permesso di essere sincero invece di obbligarmi a essere gentile e garbato, avrei parlato al seguente modo: sono sconvolto e atterrito, l'accecante luminosità dei colori mi ha abbagliato, il chiasso mi ha assordato, la vivacità del movimento confuso. Questo teatro non è più un mondo eletto, è un altro mondo. Questi attori non sono più interpreti di una parte, ma stregati interpreti di una maledizione, parlano con voci che non ho ancora sentito in nessun teatro del mondo, cantano con l'ardore della disperazione, quando ballano mi ricordano le baccanti oppure i chassidim, i loro dialoghi sono come le preghiere degli ebrei a Yom Kippur e come le sonore imprecazioni di un'orda dissoluta, i loro movimenti sono come un rituale e come una follia, le scene non sono dipinte e poggiate in scena, ma immaginate. [...] Tutti i termini di paragone che portavo con me dall'Occidente non funzionavano per questo teatro. Ciò mi rende felice, ma non mi aiuta per niente.⁵¹

- 52 Dopo questa tempesta di idee ed emozioni, subentrò una fase di decantazione e Roth arrivò a comprendere razionalmente il senso di quella novità: «Erano ebrei dionisiaci. Solo dal momento in cui ho compreso tutto ciò e avevo cercato di pormi in tale clima teatrale più elevato, iniziai a gustare criticamente gli spettacoli».⁵² Rinunciando all'idea di interpretare ciò che aveva visto esclusivamente sullo sfondo della «questione Sovietica», riconobbe nondimeno che «senza la grande rivoluzione russa il teatro yiddish di Mosca sarebbe impossibile»⁵³ e concentrò l'attenzione sui dati strettamente scenici: ricordava «lo straordinario attore Michoels,⁵⁴ ma soprattutto cercò di comprendere il senso più riposto di queste forme inedite: «Questo teatro ha mutato le tradizioni del vecchio palcoscenico yiddish con tale bravura, da sembrare quasi una protesta contro la tradizione».⁵⁵ A fronte della per lui evidente inadeguatezza del teatro yiddish in generale rispetto a ciò che stava accadendo nel mondo lo scrittore si convinse che «al contrario: il teatro yiddish di Mosca è l'unico luogo dove l'ironia ebraica, con una sana arguzia, trionfa sul censurato e perfino imposto pathos rivoluzionario»⁵⁶ e dove esiste «quella disposizione critica di cui si sente così urgente bisogno negli istituti statali d'istruzione del Soviet, dove la si cercherebbe comunque inutilmentex.⁵⁷ Aveva dunque ragione Roth quando sosteneva che un teatro così dovrebbe essere riconosciuto come necessario in ogni processo rivoluzionario, ma –

pur avendo cambiato opinione sul regime sovietico dopo averlo conosciuto – non si rendeva conto che ciò era impossibile, almeno nell’Unione Sovietica del tempo, dove nel frattempo, dopo l’entusiasmo iniziale si era entrati in una fase assai diversa (non a caso Granovskij non sarebbe mai rientrato a Mosca) e il regime, attraverso i suoi tentacoli sensibili che arrivavano in ogni ambiente sociale, era irritato proprio dalla poetica di un teatro al quale nessun osservatore straniero riconosceva un valore di propaganda filo-sovietica, anzi. E ciò avveniva nonostante la conclamata adesione degli artisti yiddish agli ideali della patria comunista e nonostante l’influenza e il pressante controllo esercitati dai dipendenti e collaboratori che erano militanti politici, a volte persino fanatici staliniani. Ma censurare una sfumatura o un modo di cantare, un’espressione del viso o una postura era ed è praticamente impossibile, dunque al regime non restava che fare leva sui contenuti, saturando il campo da controllare con i propri messaggi ed eliminando con la violenza (economica e poliziesca) i suoi esponenti irriducibili. Così il potere sovietico si accingeva a distruggere la cultura yiddish incarnata da qualche milione dei suoi cittadini. In quel caso il potere ha vinto e i migliori uomini della scena sono stati sconfitti, ma chi oggi cerca tesori nella storia li trova in loro, e nel caso del teatro yiddish sovietico deve innanzitutto guardare agli attori come Michoels e Zuskin.

4. Le loro tracce artistiche

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

54 Gli spettacoli su cui soffermarsi dovrebbero essere almeno i seguenti:

- *La strega (Di kishef-makherin)* di A. Goldfaden, adattamento di Yekhezkl Dobrušin,⁵⁸ regia di Aleksandr Granovskij assistito da Ingster, scenografie di Isaac Rabinovič, musiche di J. Ahron, direttore d’orchestra Lev Pulver. Michoels era Hotzmach, Zuskin era la strega Baba Yaga, debutto nel dicembre del 1922;⁵⁹
- *200.000 (Tsvey mol hundert toyzn)*, adattamento di Y. Dobrušin da *La grande lotteria* di Aleichem, regia di Granovskij assistito da Ingster, scenografie di I. Rabiev e A. Štepanov, musiche di Pulver. Michoels era Shimele Soroker, debutto nell’ottobre del 1923;⁶⁰
- *Notte al Mercato Vecchio (Bay nakht afn altn markt)* di Isaac Leyb Peretz, regia di A. Granovskij, scenografie di R. Falk, musiche di Aleksandr Krein. Michoels era il primo *badkhn*, Zuskin il secondo, debutto nel febbraio del 1925;⁶¹
- e infine il *Re Lear* di William Shakespeare, del 1935, nel quale Michoels era Lear e Zuskin il Fool.

- 55 I film da prendere in considerazione saranno: *Yevreiskoye Schastye* (Fortuna ebraica), *Nosn Becker Fort Aheyim* (Il ritorno di Natham Becker) e *Iskateli schastya* (*Cercatori di felicità*).⁶²
- 56 Per quanto riguarda la filmografia yiddish vale quasi lo stesso discorso della drammaturgia, vale a dire che le singole opere sono di interesse variabile ma tra essi non vi è apparentemente alcun capolavoro, ammesso che tale definizione abbia un senso. Cosa manca loro per essere capolavori? Un'attualità persistente ed evidente, qualcosa di "eterno" o almeno di extrastorico. Film come *Yevreiskoye Schastye* o *Iskateli schastya* sembrano fatalmente legati alle circostanze storiche in cui sono stati prodotti, a ordini di complessità definitivamente tramontati e oggi difficilmente comprensibili come i primi decenni di vita sovietica. Questa loro appartenenza li rende asimmetrici, disarmonici, ricchi di particolari e tuttavia privi di una forte identità estetica ed emotiva. Essi però diventano "capolavori" per chi riesce a leggere non solo le flagranti contraddizioni del tempo, ravvisabili nelle opere come forze centrifughe, e a vedere cosa c'è oltre di esse, a percepire un altro tipo di condensazione e di unità, una plasticazione non dei singoli corpi bensì delle "immagini" che le contengono, e che consente, in effetti senza bisogno di definirli capolavori o meno, ovvero scrigni di sogni e istanze di trascendimento, di considerarli strutture fiabesche che sotto i costumi e i luoghi di una storia riconoscibile e lontana esprimono motivi se non eterni comunque vitali e frementi. Dunque a noi conviene considerarli capolavori. Si può rimanere estasiati e al tempo stesso essere stimolati dall'intreccio di motivi che presentano, si possono guardare e riguardare e sempre susciteranno sorpresa e nuove considerazioni, anche nell'abbandono alla contemplazione pura della bellezza dell'insieme, delle singole sequenze e di ogni piccola azione. I tre film citati meritano dunque, per motivi diversi, di essere oggetto di una meditazione nella quale il testo verbale avrà un senso soltanto a ridosso della loro visione.⁶³

5. *Uno spettacolo del secolo*

- 57 Tra addetti ai lavori, quando si deve deliberare – naturalmente per gioco – su quale sia stato lo spettacolo teatrale più importante del ventesimo secolo il più votato risulta di solito *Il Revisore* nella versione di Mejerchol'd. Della decina di testa fanno parte anche i nomi di Kantor, Grotowski, Brook, Strehler, Wilson e altri. Mai è citato Solomon Michoels per il suo *Lear*. Ciò, credo, soltanto per una mancanza di conoscenza, poiché i documenti che ci restano e le reazioni dei contemporanei, così forti e pressoché unanimi, non consentono di escluderlo da quel novero, anzi, secondo il sottoscritto, che a sua volta lo ha da poco "scoperto", potrebbe aspirare a essere il primo.
- 58 Anche di questo *Lear*, come del *Revisore*, restano pochi minuti di filmato che consentono una riflessione più approfondita di quella resa possibile dai soli documenti scritti.⁶⁴ Se il *Re Lear* (che debuttò il 10 febbraio 1935) si può considerare il capolavoro assoluto di Michoels e del teatro yiddish moscovita è a causa della concomitanza di una serie di circostanze che intrecciano motivi storici e motivi personali. Cominciamo con il ricordare che il testo shakespiriano era entrato nella vita di Michoels come un evento iniziatico, un incontro fatale della prima giovinezza. Il liceale ebreo di Riga trovò il testo russo nella biblioteca paterna e recitò in classe l'ultimo monologo del re infelice ma "illuminato" dalla tragedia che ha vissuto. E l'emozione che aveva creato portarono alla "condanna" promulgata dal professore e dai compagni a diventare attore, contro ogni aspettativa del suo ambiente d'origine, attore perché capace di trasfigurare artisticamente il proprio vissuto e il proprio sguardo sul mondo. Michoels diventò poi attore nel 1919, appena dopo la Rivoluzione d'Ottobre, un attore subordinato al regista, almeno inizialmente, e intraprese – e in quelle singolari circostanze storiche! – un difficile cammino di emancipazione, fino a che, dopo la defezione del regista Granovskij nel 1928, si ritrovò a capo del teatro, gravato anche da responsabilità politiche e amministrative,

oggetto di pressioni e di sospetti da parte del regime stalinista che voleva un teatro yiddish più patriottico e ideologicamente omologato ai dettami del realismo socialista. Michoels e i suoi colleghi misero in scena diversi “drammi sovietici” popolati da buoni comunisti che trionfano sui cattivi, sempre cercando di arricchirli dal punto di vista dialettico e artistico,⁶⁵ ma il loro rigore produceva risultati insoddisfacenti per gli attori stessi e non di rado provocava l’irritazione della stampa di regime (a quei tempi la recensione di un giornale importante suonava come una sentenza di assoluzione o di condanna che poi la burocrazia eseguiva). A questa situazione Michoels reagì cercando di intensificare la produzione di testi “classici”, non solo yiddish. Ma non era un’impresa facile.⁶⁶ Gli ci vollero diversi anni per fare approvare la scelta del *Re Lear* e particolarmente tormentati furono i suoi rapporti con i vari collaboratori dell’impresa, senza dubbio anche a causa della sua meditata e anticonformista interpretazione della tragedia. Michoels era il vero primo autore dello spettacolo non solo perché responsabile della scelta del testo e protagonista, ma anche perché seguiva da vicino tutti gli aspetti dell’allestimento, dalla traduzione in yiddish alla scenografia, dalle musiche alla regia, per cui non è sbagliato dire che tutti i relativi responsabili che figurano in locandina erano in effetti suoi collaboratori.

59 La produzione fu messa in prova nel marzo del 1934. La traduzione era stata affidata al poeta Shmuel Halkin (1897-1960),⁶⁷ Alexandr Tyler (1898-1964)⁶⁸ disegnò scene e costumi, Lev Pulver (1883-1970) si occupò delle musiche e delle canzoni, e Sergei Radlov fu chiamato come responsabile della messinscena. Quella del regista fu una scelta particolarmente sofferta. Dapprima Michoels si rivolse a Les’ Kurbas, figura poco conosciuta in Occidente ma che sta riemergendo nella storiografia per la grande rilevanza che ha avuto nel panorama teatrale primovecentesco. Kurbas era un innovatore del calibro di Mejerchol’d e Vachtangov.⁶⁹ Invitato da Michoels, ottenne dapprima il permesso di recarsi a Mosca per discutere del *Lear* con Michoels, ma fu arrestato nel 1933 e inviato in un campo di lavoro (dove più tardi riuscì a realizzare una *Dama dalle camelie* leggendaria – prima che lo facesse Mejerchol’d – e a farsi odiare ancora di più dalle autorità, per finire fucilato per ordine diretto di Stalin assieme a migliaia di artisti e intellettuali alla fine del 1937).⁷⁰ Non sapremo mai se Michoels si sarebbe inteso con Kurbas sulla interpretazione del *Lear*. Certo è che ruppe con gli altri due registi interpellati: con Nikolai Volkonskij che proponeva di mettere in rilievo la mitologia pagana della tragedia e con Erwin Piscator che voleva trasferire la vicenda nella Palestina biblica.⁷¹ Infine si rivolse a Sergei Radlov, altro “sinistrista” mejercholdiano, dunque sospetto, benché in quel momento sulla cresta dell’onda per sue le regie innovative di *Romeo e Giulietta* e *Otello*. Radlov, mentre bisticciava con Michoels sull’impostazione del *Lear*, persino ritirandosi temporaneamente dall’impresa, studiava lo yiddish.⁷² La sua convinzione «che il teatro è arte indipendente, distinta e autonoma dalla letteratura, e che l’interprete può agire sul pubblico senza parole, con il suono emotivo della sua voce e con i movimenti del corpo»⁷³ costituiva però un’affinità sostanziale con Michoels e i due finirono per accordarsi sull’interpretazione del testo,⁷⁴ dando vita a spettacolo che, contro tutte le previsioni,⁷⁵ finì per conquistare gli osservatori di tutto il mondo per la novità e la strabiliante qualità dell’interpretazione.⁷⁶ Tra le testimonianze più autorevoli vi è quella di Gordon Craig. Il grande regista inglese dichiarò che quello era «l’unico modo di leggere la tragedia che potesse farne risuonare la contemporaneità» e di avere assistito a uno dei due o tre spettacoli più importanti della propria vita.⁷⁷

60 Qui siamo al nucleo della questione. Cosa significa “contemporaneità” nell’Unione Sovietica degli anni Trenta, quando è appena stato proclamato il realismo socialista estetico di Stato ed è già iniziata la liquidazione fisica degli eretici? Michoels era alla testa di una istituzione teatrale sospetta e precaria (benché la sala fosse quasi sempre piena i bassi prezzi dei biglietti non compensavano i contributi pubblici già in diminuzione), in difficoltà con un repertorio yiddish che spesso appariva come “non politicamente corretto”, soggetto a continue pressioni per rappresentare mediocri autori stalinisti, in difficoltà con il suo “gnosticismo chassidico”, una poetica in fondo materialista ma che appariva misticizzante. In questa situazione pensava al *Lear* e credeva che la sua

attualità potesse risuonare senza manipolarlo ma estraendone il senso più risposto, trasformandolo in una potente allegoria che poneva alcune questioni non da poco: il potere può realizzare il bene collettivo? esiste il potere di fare del bene? come può la natura umana, così attratta dall'ossessione del possesso, indirizzarsi verso il bene individuale e collettivo?

61 Lear, come Otello, rappresenta "Ognuno", la totalità e la potenzialità dell'essere umano; Cordelia, come Desdemona, è lo spirito che i due eroi dell'errore non capiscono, pur essendo innocenti ma comunque colpevoli d'ignoranza. Gettano via la "perla" e vivono l'esperienza della caduta, commettono un peccato di presunzione e di *wishful thinking*. La rinuncia al regno da parte di Lear è la dimostrazione di una pseudo-saggezza che in realtà scatena *la fine del mondo a noi predetta*: discordia e lotte per il possesso. Le figure della tragedia sono schierate su due fronti: quello del bene (Cordelia, Edgar, il Conte di Kent, il Fool, o buffone del Re e alla fine il Duca di Albany), che nell'errare intraprende il cammino di iniziazione alla saggezza, e quello del male (Goneril, Regan, Edmund, il Duca di Cornovaglia),⁷⁸ interessato solo a difendere il possesso e disposto a sbranare chiunque gli si opponga, senza riguardo nemmeno per i legami di sangue. Non vi è alcun moralismo in questa visione che intreccia vicende individuali e storia umana, il bene e il male sono in tutti e la tragedia nel suo complesso rappresenta la totalità dell'individuo.⁷⁹ Con questi espliciti sottintesi il riferimento alla tirannide stalinista non è casuale o forzato: Stalin e i suoi accoliti hanno la presunzione di essere nel giusto e pensano di fare il bene con la violenza. A questo ha portato la Rivoluzione. Quella di Michoels è una postura filosofica⁸⁰ che attraverso il filtro dell'autobiografia e dell'azione teatrale (che non illustra ma "inquadra" il testo shakespeariano) diventa forma. Nessun realismo, qui, semmai una diversa idea di socialismo. Ne nasce una fiaba terribile, non una risposta ideologica, ma un'angosciosa domanda, angosciosa anche perché molti di questi artisti avevano creduto nella rivoluzione e avrebbero voluto, come molti altri, vederla realizzata anziché tradita. Tutti comprendevano che il comportamento del re autocrate alludeva al culto della personalità staliniano, che l'espulsione della figlia che dice la verità e il consegnarsi a una cerchia di adulatori incapaci alludeva a ciò che stava accadendo nei palazzi del potere sovietico, ma che il pensiero più profondo andava ben oltre i riferimenti immediati. Dunque, in accordo con Shakespeare, il quadro riproposto dal Goset era assai più complesso: Lear non è un vecchio e strambo tiranno, è un innocente che sbaglia, un uomo che vuole realizzare un decisivo "esperimento della verità" e fallisce clamorosamente, facendo del male ai migliori tra i suoi amici e congiunti. L'atteggiamento di Michoels era quello di una rigorosa interrogazione, non di un'affermazione, l'attore-autore voleva cercare di comprendere. Lo stesso Lear a un certo punto della sua anabasi scopre gli effetti del potere, cioè che sono sempre i più poveri e indifesi a pagare e invoca un potere diverso, che li rispetti. Ogni elemento della messinscena michoelsiana contribuiva alla vitale complessità dell'allegorica fiaba crudele: la scenografia rappresentava un immaginario villaggio medievale dislocato su due piani, con un castello e figure scolpite; era una scena semplice e suggestiva, popolata di figure carnevalesche, corpi grotteschi che apparivano e scomparivano dietro sipari dipinti, che agitavano bandiere e armi; e tutto ciò non cancellava il testo, anzi lo amplifica, così che battute che altrimenti sarebbero passate inosservate si scolpivano nella mente dello spettatore. Questo fenomeno, riconosciuto da tutti gli osservatori del tempo, era creato da un teatro gestuale, non di declamazione (d'altronde: «Il gesto dell'attore acquista il suo pieno significato quando amplifica il pensiero», diceva Michoels). In questo senso bisogna sottolineare due elementi fondamentali dell'interpretazione, il rapporto tra Michoels-Lear e Zuskin-Fool e la partitura di "gesti-ritornello" dell'attore-poeta-filosofo Michoels.

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

«Saresti un ottimo buffone» («Thou would'st make a good Fool»), indicando così un tema centrale. Il regista collaborò appieno, come per tanti altri aspetti, alla riproposizione di questa “poetica di coppia”, nella quale molti intravedevano una confutazione dell’arrogante presunzione stalinista di dividere il mondo in buoni e cattivi, rossi e bianchi, noi e loro.⁸¹ Nelle sue note, Michoels sembra echeggiare il Michail Bachtin “polifonico”, quando afferma che la drammaturgia shakespeariana «non è mai una monodia ed è responsabilità dell’attore sentire le differenti note che compongono un personaggio».⁸²

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

64 Il piccolo uomo dall’aspetto insignificante che era Michoels non avrebbe potuto trasformarsi neanche volendo in un Lear imponente vegliardo, come da convenzione, perciò rinunciò alla barba-maschera e costellò lo spettacolo di una strana risata che appariva in tutti i momenti culminanti della recitazione, così come accadeva con un singolare latrato di cane che accompagnava alcune svolte, momenti di comprensione e illuminazione anche dolorosa, come nel finale sul corpo inerte di Cordelia. Ma restiamo per ora all’inizio. In un filmato di pochi minuti, che sembra essere tutto quanto ci rimane, vediamo la corte entrare e poi predisporre in attesa sul piano alto della scena, senza ricorrere al testo shakespeariano.⁸³ Si vede Lear sbucare in silenzio dal nulla, in abito scuro, non si capisce che è un re, neppure se è uomo o donna, e tutta la pompa svanisce, il Fool è seduto scompostamente sul trono, Lear lo sposta prendendolo per l’orecchio e si siede. È un vecchio dagli occhi stanchi, il suo labbro inferiore è, come sempre, sporgente, un re che non ha bisogno di dimostrarsi autorevole, essendolo per convenzione. La sua però non è umiltà, è la superbia che nasce da un errore di valutazione, come siamo per vedere. In ogni caso sa che contano le azioni, non le parole. In piedi, comincia a contare i nobili che gli rendono omaggio con piccoli scatti delle dita verso ognuno di essi, mentre il Fool lo scimmiotta con il suo bastone, poi si siede e tutti restano in piedi intorno a lui. Manca qualcuno: Cordelia, che è nascosta dietro il trono; lui lo sa e la scova con la mano. Sentiamo per la prima volta la sua risata acuta da vecchio. Tenendo la giovane figlia unita a sé con un dito annuncia la sua decisione. L’azione muta che precede l’annuncio della divisione del regno in tre parti, una per ognuna delle figlie, è uno dei segni forti dell’intero spettacolo. Un silenzio enigmatico circonda le cose, le parole e le azioni.⁸⁴ Lear si presenta come un personaggio pacatamente imprevedibile, un saggio (si crede tale e in parte lo è), dotato di molta ironia, un filosofo al cospetto di gente cui vuole insegnare o dimostrare qualcosa. Comunque quando assume la posa regale rasenta il ridicolo.

65 La tragedia, qui, è tale non perché Lear sia un vecchio dissennato che smembra il proprio regno, ma per il suo atto di acquisizione della conoscenza attraverso l’esperienza e l’erranza, di gnosi sprezzante. Il potere gli ha fatto credere di possedere un sapere superiore agli altri e di trovarsi al centro dell’universo, di poter negare che le cose materiali abbiano un valore, la sua è una pigrizia intellettuale che gli deriva dall’aver posseduto in abbondanza ed essere sempre stato servito da tutti. Perciò dà inizio alla prova estrema,

crede di dimostrare che dando via tutto lui resterà se stesso. Mentre parla, il Fool sdentato, alla sua destra, lo guarda a bocca aperta, mentre alla sua sinistra è incorniciato da Goneril, prona verso di lui in un atteggiamento che già si legge come ipocrita. Il suo discorso è insieme solenne e ironico. In un'apertura posta sopra il trono s'intravedono due teschi sbilenchi. A questo punto c'è uno stacco nel filmato e si assiste alla risposta di Cordelia, in abito chiaro quasi monacale; Lear indietreggia di fronte a lei, poi le risponde redarguendola e tuttavia indietreggiando ancora.

66 Quindi accade ciò che sappiamo. Lear scoprirà la gracilità della sua presunta saggezza e diventerà un poveraccio, un esule che scopre il mondo com'è, assai diverso da come lo sognava. E si scopre impotente. Nell'interpretazione di Michoels, Lear non è un arrogante che ha perso il controllo di sé, è un filosofo scettico che ripercorre la verità crudele dell'*Ecclesiaste* (testo assai caro all'attore, assieme al *Cantico dei cantici*, un altro classico dei chassidim). Il mondo gli appare non assurdo bensì malfatto, una creazione sbagliata. Da quel momento comincia a imparare per davvero. All'inizio si era dichiarato disposto a pagare in ragione dell'amore dimostratogli, comportandosi da nichilista, ora comincia a comprendere qualcosa di diverso, ovvero che l'amore e il rispetto acquistati non valgono niente, anzi, sono semi di odio. È consapevole da subito che Cordelia è sincera, che Goneril e Regan sono ipocrite, vede ciò che vede il pubblico, ma procede con l'esperimento, vuole portarlo fino in fondo. Nella vicenda è attivo: quando Cordelia parla lui non reagisce freddamente come con le altre due figlie, le porge la corona e alla sua reticenza di nuovo scoppia nella sua risata, ora di stupore e disappunto. Si accorge che il gioco si sta rivolgendo contro di lui. Si rimette la corona sul capo. Si sente offeso dal rifiuto («Da niente viene niente», «Nothing will come of nothing») che minaccia il suo esperimento, apprezza l'indipendenza e la saggezza della figlia minore, ma il suo piano esige che ora debba essere punita, perciò procede nella cerimonia, divide il regno in due e aspetta di vedere chi si prenderà in moglie la ragazza senza dote. Poi cerca di non mostrare contentezza per la scelta del Re di Francia, anche se gli sfugge una risatina di approvazione.

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

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

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

70 Nella scena quarta del secondo atto, quando Goneril arriva al castello del Conte di Gloucester raggiungendo Regan, Michoels ricorre a un altro gesto per contrassegnare un

cambiamento nel pensiero di Lear. È molto vicino a Goneril e la guarda intensamente. Incredulo, si passa le mani davanti al viso come per mettere alla prova la sua vista. Parla con molta calma di qualcosa che gli appare per la prima volta quando dice, rivolto a Goneril: «Mi stai facendo impazzire. Per favore smettila [...] Eppure sei la mia carne, il mio sangue, mia figlia». («I prithe, daughter, do not make me mad [...] But yet thou art my flesh, my blood, my daughter»). Lear di nuovo porta velocemente entrambe le mani davanti al viso, come per rimuovere un velo dagli occhi e capire se davvero il mondo è come lo vede. Con le mani vorrebbe gettare via ciò che resta della ragione. È il primo passo dell'illuminazione di Lear. Le sue false idee sono innestate nella ragione e lui deve perdere la ragione per distaccarsene. Goneril e Regan ordinano la riduzione del suo seguito. Lear se ne sta attonito e abbattuto tra le due figlie, cercando disperatamente di capire cosa gli sta accadendo. Tutta la sua concezione del mondo sta crollando e Lear si ritrova a essere ridotto allo stato di oggetto. Ora è nel tragico, ma cerca di essere ironico. È la tempesta il vero inizio della sua illuminazione filosofica, un processo che Michoels mostrava consistere in una rinascita tragica, pieno di angoscia e sofferenza. Michoels descrive la tempesta interiore di Lear e la sua scoperta del mondo reale in questi termini: «Dopo ottant'anni di vita piange per la prima volta e capisce di avere ignorato le sofferenze dei più sfortunati: «Povera gente, dovunque voi siate [...] Non ci ho mai pensato, io, a voi» («Poor naked wretches, whereso'er you are [...] I have ta'en too little care of this», provando compassione per coloro che il destino ha trattato così male. E arriva a comprendere che vi sono al mondo valori che esistono indipendentemente dalla sua interiorità. Edgar invece si finge pazzo per salvarsi e imita gli animali. Michoels-Lear vuole sottolineare la differenza tra quella finta pazzia e la sua, autentica. Edgar latra e abbaia perché quello è il linguaggio delle relazioni umane, Michoels fa lo stesso ma non allo stesso modo e con lo stesso scopo, non sta fingendo la pazzia, vuole mostrare che la lingua degli umani non può esprimere la consapevolezza dell'uomo come «povero, nudo animale bipede» che lui ha conquistato. Questa visione espressa dal latrato non è però il punto d'arrivo del suo viaggio. Dopo la tempesta interiore e il crollo della sua ben costruita filosofia precedente, Lear scopre la vera natura dell'uomo e compie i primi passi verso la vera salvezza.

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

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

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

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

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

75 Tutti i collaboratori e tutti gli elementi di questo spettacolo raccontavano, attraverso un testo classico particolarmente sentito, un'autobiografia collettiva di uomini e donne che avevano sperato che la conquista del potere da parte della Rivoluzione permettesse di percorrere il cammino verso la Terra Promessa e invece avevano constatato che si era scatenata una peste, una peste che rivelava la crudele verità della natura umana e apriva, forse, alla fine di un tunnel di terrore e dolore, a un altro esperimento di verità e di conoscenza. Dobbiamo riconoscere che quegli artisti sono riusciti nell'impresa, ottenendo

un grande successo popolare e culturale attraverso una forma non censurabile dal potere, che tuttavia ha fatto crescere l'odio dell'apparato staliniano nei loro confronti, un odio che ha dovuto creare altri pretesti per eliminarli.

6. Così parlava Michoels⁸⁵

76 L'attore è innanzitutto un essere umano e, dice Michoels per cominciare, «mi sembra che la più grande passione umana sia la sete di conoscenza [...] Un vecchio libro parla molto esattamente di questo sentimento. Questo libro è la Bibbia, che assimila la conoscenza all'amore⁸⁶ [...] L'arte è caratterizzata da questa istanza di conoscenza [...] questa è la vocazione della nostra arte sovietica.⁸⁷ Dall'umano al sovietico passando per la Bibbia, così l'attore yiddish porta nella storia la propria *quête*. Poi continua precisando che non per questo fare l'attore dev'essere il destino di tutti gli esseri umani, fare l'attore è un modo di cercare la conoscenza di sé e degli altri, ma non l'unico. Ogni giovane dovrebbe mettersi alla prova per comprendere qual è la propria strada, senza dare troppo peso a coloro, fossero anche i genitori che gli consigliano di “continuare” su una strada già tracciata: «Non voglio dire che il cammino che ho intrapreso e che ancora seguo sia la sola e unica via. [...] Mi ricordo di una discussione con mio padre. Mio padre era un uomo molto intelligente, profondo conoscitore del Talmud. Un giorno discutendo con me disse: “Non capisco. La vita è come un alfabeto. Diciamo che io sono l'alfabeto fino alla lettera *lamed*, mentre tu cominci e continui da *noun* e vai fino alla fine. Perché cerchi sempre di ricominciare da *aleph*?” Invece è così, ciascuno di noi deve sempre ricominciare da *aleph*». ⁸⁸ Come si vede e come si vedrà ancora, Michoels fa spesso riferimento alla tradizione, ma interpretandola spregiudicatamente, persino contraddicendola. Il suo processo gnosico non cede in nulla alla consolazione o all'accettazione dei dogmi. Infatti, venendo alla professione dell'attore, mette subito le cose in chiaro: «Si può insegnare a un orso a danzare! [...] Ma non si può insegnare a un attore a recitare. [...] Però un attore può imparare a recitare». ⁸⁹

77 Certo è che il destino si affaccia in ognuno di noi fin dall'infanzia, anche con segni che non riguardano una determinata professione⁹⁰ ma solo un modo di osservare la realtà. Michoels, di sé racconta questo:

Quando ero bambino e frequentavo il *heder*,⁹¹ i fulmini nel cielo mi interessavano sempre moltissimo. Mi sembrava che il fulmine fosse una fessura attraverso la quale potevo forse vederlo, Lui, Dio, seduto là in fondo mentre si lasciava scoprire per un istante. Ecco perché cercavo di non perdere mai l'istante del fulmine per gettare uno sguardo. L'immaginazione per me è come il fulmine che scopre per un momento l'universo interiore dell'uomo.⁹²

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

Mi viene in mente una leggenda ebraica sulla nascita dell'uomo e il bagaglio col quale un bambino arriva sulla terra. Quando è ancora nel ventre della madre, un angelo arriva e gli insegna tutto ciò che esiste, tutte le lingue, tutta la saggezza. Ma un secondo prima che nasca (così usa tra gli angeli) gli danno un buffetto giusto sotto il naso. Da ciò due conseguenze: la piccola cavità che tutti quanti abbiamo sotto il naso e il fatto che l'essere umano dimentica assolutamente tutto. Da quel momento comincia l'erranza dell'uomo sulla terra, alla ricerca di ciò che prima sapeva. Vuole comprendere il mondo e si dedica a questo compito per tutta la vita. Perché l'attore dovrebbe essere esente da questa ricerca?⁹³

79 Una vocazione, dunque, si può scoprire o riconoscere e poi la si deve valorizzare: bisogna essere attori per poi imparare a recitare. L'attore-essere umano” di Michoels non

è una figura astratta o ideale, è *colui che fa* in base a coordinate che sono via via definite con estremo rigore e riguardano sia l'individuo che il cittadino, sia la conoscenza di sé che la propria azione (politica) nel mondo. Ne consegue che

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

L'attore è truccato, indossa il costume, entra in scena, decine di proiettori lo illuminano. Porta la sua arte come una preghiera. Ma se non ha qualcosa da dire allo spettatore, non ha il diritto di andare in scena.⁹⁴

- 80 «Il diritto di andare in scena» nasce dunque da una presa di distanza dalla cosiddetta “realtà”. Infatti, precisa Michoels, «l'arte non è il riflesso della realtà, è lo svelamento della realtà e al tempo stesso la liberazione dell'energia immaginativa nascosta nella realtà».⁹⁵ E continua precisando che ogni artista ha il diritto di compiere il proprio cammino singolare: «In ogni attore ci sono un ideale specifico, un mondo immaginario, una serie di temi con i quali vive e una figura [*obraz*] che fa propria.⁹⁶ Il regista deve prestare attenzione a questo universo, non deve vessare l'attore e deve costruire la propria arte in risonanza con lui».⁹⁷ Ecco apparire il tema del rapporto dell'attore con il regista, questione tuttora irrisolta, nella maggior parte dei casi, o risolta con l'accettazione di insensati compromessi (alcuni dei quali di seguito descritti dallo stesso Michoels) che vengono spacciati per buon senso storico. In questo senso è interessante un suo apologo, che all'inizio sembra trarre autorevolezza da un sapere tradizionale e poi lo respinge nettamente:

La situazione corrente dell'attore e del regista mi fa purtroppo pensare alla leggenda del filosofo ebreo Moses Mendelssohn, un illuminista e fondatore della Haskalà. Era gobbo, deforme, talmente brutto che sarebbe difficile trovare tra di noi qualcuno che gli somigli, me compreso! Un giorno questo storpio, che era un grande pensatore, è andato a trovare la più bella giovane di Berlino per chiederla in sposa e si aspettava che lei acconsentisse. La giovane, invece, fu assalita dallo spavento e dal disgusto. Il saggio Mendelssohn le disse: «Posso immaginare che il mio aspetto non vi piaccia, ma se voi sapeste chi dovrete ringraziare per la vostra bellezza non mi rifiutereste in questo modo. Come sapete, le anime, prima di essere inviate sulla terra si presentano davanti a Dio. E Dio mi ha spiegato: “Tu sarai bello, grazioso, virile ma stupido! Quindi la tua donna sarà brutta, gobba ma estremamente intelligente”. Allora io mi sono inginocchiato davanti a lui e gli ho detto: “Dai a me la gobba e la bruttezza, lasciami solo l'intelligenza e questa mi basterà, insieme a una moglie bellissima!”». Spesso mi è sembrato che le funzioni a teatro si spartiscano in questo modo: il regista prende su di sé la gobba del pensiero, lasciando risplendere l'attore sulla scena in tutta la sua bella nudità. Io penso che questo fenomeno non sia né naturale né giusto. L'attore deve pensare, deve sapere. La conoscenza è la sua vocazione e la figurazione poetica il suo elemento naturale. Senza questi due fondamenti non ci può essere creazione. Sfortunatamente gli attori di oggi hanno invece incontrato [nel regista] un maestro che li ha liberati dal dovere di pensare e di cercare.⁹⁸

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

L'attore deve possedere un progetto artistico per esprimere un'idea o un'opera. Questo progetto appare quando l'idea crea un'eco nel mondo interiore dell'artista, che ha afferrato quell'idea, che l'ha fatta diventare la propria carne e il proprio sangue [...] *Ma in scena noi non pensiamo, noi agiamo.* Questa idea si incarna dunque in immagini artistiche. Queste immagini costituiscono la lingua della scena, che permette di esprimere l'idea e di condividere con lo spettatore la nostra concezione del mondo.⁹⁹

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

Non è scritto da nessuna parte che bisogna cominciare dal gesto o a cercare l'intonazione o che l'attore deve subito truccarsi e vestirsi. Tutte queste cose vengono con il sudore. L'importante non è mettersi in cammino alla ricerca di una certa battuta immaginando: 'Ah, come sarebbe bello se la dicessi così!'. Tutto questo non vale un soldo! L'importante è l'idea che dovete trasmettere allo spettatore, l'idea sulla quale dovete meditare dopo averla scoperta attraverso il lavoro. Se non succede così, se questa idea di base o linea conduttrice non esiste, non c'è niente [...] Questa idea deve essere attinta dall'enormità della vita che scorre in voi e anche dal vostro atteggiamento nei confronti di questa vita. Di tutto ciò dovete parlare in scena, nella lingua della scena o lingua delle immagini. Se non riuscite a gettare un ponte tra ciò che vi agita costantemente e il vostro lavoro, allora dovrete cavarvela come la maggior parte dei vostri colleghi, cioè vivendo con idee che vi sono estranee [...] Ciò che conta è il percorso intenzionale da cui procede tale gesto o tale pausa [...] bisogna avere qualcosa da dire al cittadino che fa la coda per fare il biglietto.¹⁰⁰

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

Pensate alla tragedia umana: a me sembra di sentirla ogni giorno, ogni ora, ogni minuto. Qui c'è la sfera limitata dell'uomo, in questa pelle che ricopre tutta la persona. A mezzo millimetro dalla pelle non c'è ancora l'uomo, ma lui è già lì. La pelle rappresenta la frontiera impenetrabile della vita interiore dell'uomo. [...] I medici hanno scoperto i raggi X come mezzo per superare questa frontiera [...] ma l'essere umano accorto possiede a sua volta i raggi X che consentono di penetrare questo mondo chiuso: l'immaginazione [...] che ci aiuta a capire il mondo, a sentire il mondo, a traversare lo spessore del limite che copre il mondo.¹⁰¹

84 Se dal punto di vista filosofico quello di Michoels è, come s'è detto più volte, un teatro gnosico e patico insieme, dal punto di vista storico è un teatro di testi e di personaggi; però occorre precisare che per lui e per i suoi compagni il rispetto degli autori e la composizione delle figure sceniche non è qualcosa di fine a se stesso. Il lavoro sui testi è radicale e porta sempre a risultati assai diversi dal punto di partenza: «In un autore c'è sempre un'idea, qualcosa che lui sente e vuole esprimere spiegando alcuni fenomeni complessi. Per questo Amleto si comporta così e non in un altro modo [...] Tutto è calcolato, scelto dall'autore come il modo più giusto per rivelare la sua idea. Possiamo dire che una figura scenica è davvero poetica [...] quando porta in sé il pensiero che ha spinto l'autore a scrivere».¹⁰² L'intervento sui testi, realizzato in diversi momenti, soprattutto nella composizione scenica, non consiste in una semplice "attualizzazione" dei suoi temi ma «nel trovare in un luogo impreveduto la chiave del testo da mettere in scena».¹⁰³ Questa ricerca di segreti depositati in luoghi impreveduti rimanda a una opzione che nulla ha a che vedere con la filologia del teatro "normale" (scoprire e illustrare il significato del testo) ma al contrario – anche se a quel tempo non lo si poteva dire chiaramente – con il senso che quel testo ha per noi oggi. E ciò vale sia per gli autori propri contemporanei sia per i classici come Shakespeare. Si pensi al *Lear* di Michoels, 1935:

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

spettatore a comprendere Shakespeare: è un compito importante, una questione d'onore. Ma è impossibile assumere questa funzione senza una riflessione personale sulle problematiche del testo.¹⁰⁴

85 Quando Michoels diceva e scriveva queste cose la maggior parte dei suoi interlocutori sembravano d'accordo, ma l'attore sapeva bene che non lo erano nella loro prassi, e non solo per pavidità politica ma anche perché si lavorava poco e male in scena, senza cercare quel "segreto" e limitandosi a mettere in opera alcuni cliché graditi al pubblico, soprattutto però perché gli attori delegavano sempre di più la responsabilità culturale e creativa al regista.¹⁰⁵ È questa consapevolezza che consente a Michoels di esprimersi come segue su un teatro che era celebrato in tutto il mondo come esempio di nuova professionalità:

I nostri teatri in Unione Sovietica hanno perduto la fantasia e l'immaginazione [...] finché il mondo delle idee non riveste una forma con immagini, per noi non ci sarà arte! [...] E abbiamo perduto anche un'altra cosa: la cultura plastica dell'attore. È completamente scomparsa. Mi hanno raccontato che Stanislavskij un giorno si è rivolto a un attore che doveva cantare dicendogli: «Voi cantate, poi tacete, ma il vostro dito prolungherà il canto». Prima di lui un poeta, la cui situazione sociale non era così rispettabile ai nostri occhi perché si trattava di un re (sto parlando di re David), definiva il proprio canto in questo modo: «Tutte le mie ossa parlano, tutte le mie ossa cantano». Tutto l'essere umano canta. Non basta che nel corso del complesso lavoro sul personaggio ci si soffermi sull'aspetto psicologico! La dimensione plastica e il gesto non sono di origine formalista: *il gesto è la persona stessa* [...] Alle parole, ai sottotesti, alle pause, ai momenti di silenzio bisogna aggiungere la forza dell'espressione figurativa, le parti scoperte del corpo umano, le mani, il viso e, per chi ne ha la fortuna, [mostra la sua calvizie] il suo cranio!¹⁰⁶

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

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

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

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

Tutte le scuole conosciute di teatro hanno accordato un'estrema attenzione alla respirazione, alla voce, al contatto, alla percezione del partner, hanno insegnato tutto

salvo la comprensione e la poetica della drammaturgia. È come se avessero trascurato la fonte essenziale della creazione dell'attore! L'attore non può realizzare alcunché senza la drammaturgia, e la drammaturgia significa poesia [...] Bisogna educare questo sentimento poetico. Se non lo si possiede, non c'è granché da fare, perché, come dice Sholem Aleichem: «Il talento è come il denaro: chi ce l'ha ce l'ha e chi non ce l'ha non ce l'ha!».

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

Un'immagine non diventa una figura artistica se non è il risultato di un grande lavoro poetico interiore. Capita che l'attore non faccia altro che avvicinarsi a una figura, oppure che crei figure che durano un giorno e muoiono senza lasciare traccia. Ma esistono anche figure che sopravvivono per secoli e che saranno sempre a fianco degli esseri umani. Noi dobbiamo aspirare a creare queste figure.¹⁰⁷

7. Ricordi e note di Zuskin¹⁰⁸

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

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

89 Zuskin tiene a precisare, in termini molto pragmatici legati al mestiere della scena, che «non si può ignorare il testo, ma la natura del teatro consiste nell'interpretazione; per questo, se possibile, è necessario sostituire il monologo con momenti recitativi, con qualche pausa o con un gesto, con qualche movimento del corpo». E aggiunge: «Qualunque opera letteraria io legga, che si tratti di una *pièce*, di un racconto o di un romanzo (ma anche della cronaca dei quotidiani!), la leggo come attore. Non posso leggere semplicemente per informarmi di ciò che si racconta nell'opera. Mi interessa alle persone che vi sono rappresentate, cerco di immaginarle, le avvolgo di una certa “atmosfera”, cerco di capire il mondo interiore di queste persone e di scoprire l'essere della loro personalità». L'applicazione costante di cui parla l'attore non è soltanto l'arte dell'osservazione di brechtiana memoria, esercitata piuttosto per strada e nei luoghi pubblici,¹⁰⁹ ma una rilevazione delle azioni compiute dai vari personaggi e della interrelazione tra loro. Il protocollo si conferma nel primo approccio ai testi drammaturgici: «Durante la lettura della *pièce* di cui mi è stato affidato un ruolo, per me ha più significato lo spettacolo come qualcosa di intero, non il mio ruolo. Non vedo me stesso nel ruolo, ma lo spettacolo nel suo insieme. Leggo la *pièce* alcune volte, cerco di capire e trovare il significato fondamentale degli eventi. Prima di tutto assimilo l'intera *pièce*...». Questo atteggiamento, naturalmente, può assumere diverse sfumature nel corso del tempo. Nel caso di Zuskin, con la maturità il rispetto per il testo assume la forma seguente:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ho iniziato a occuparmi del lavoro di regia dal 1935-1936. Ho fatto gli spettacoli *Geršele Ostropoler*, *Il sarto stregato*, *Frejlechs*, *La famiglia* (in collaborazione con P. A. Markov al Teatro di Nemirovič-Dančenko), e poco tempo fa ho preparato una serata di miniature. Come regista dedico molta attenzione al varietà.¹¹⁰ Il varietà mi affascina, anche se richiede la massima espressività nell’interpretazione dell’attore. Oltre a questo, ho messo in scena alcuni spettacoli di fine corso a scuola. Faccio tutto ciò soltanto come attore, dal punto di vista dell’attore, non scopro nessuna “America”. Delle mie regie mi ha appassionato soprattutto il lavoro con l’attore. Mi interessano

però anche il lavoro con il compositore delle musiche e lo scenografo. In generale nel lavoro come regista è affascinante vedere come sono creati i personaggi, come “si riempiono” di significato vivo e di contenuto. I movimenti di scena [*mizanszeny*] hanno un senso implicito ed è interessante scoprire il senso implicito per mezzo dei movimenti di scena. Come regista vedo bene il movimento del personaggio, ma vedo vagamente la sagoma dello spettacolo. Per questo non riuscirò mai a essere un regista *postanovščik* [*metteur en scène*]¹¹¹ Più di ogni altra cosa a me interessa l'attore in scena, che io sia il regista o il pedagogo, mi interessa soprattutto questo. Come regista chiedo sia agli studenti che agli attori con cui lavoro la massima iniziativa.

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

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

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

Nella mia attività teatrale il lavoro pedagogico occupa un posto decisamente importante. [...]

Per occuparmi con successo della mia attività pedagogica devo conoscere molto bene le persone con le quali ho a che fare. Ecco perché sono molto rigoroso sia nell'ammissione degli studenti sia con ogni allievo durante le mie lezioni. Cerco di ottenere che ognuno parli nella lingua che gli è peculiare. Nel lavoro unisco la teoria alla pratica. In un primo corso si studiano gli elementi del lavoro dell'attore sul personaggio, nel secondo anno si lavora su autori specifici e il terzo anno si realizzano frammenti e parti di opere drammatiche, il quarto è dedicato allo spettacolo finale. Nel mio primo approccio con i giovani cerco di descrivere tutta la complessità del lavoro dell'attore, la difficoltà del percorso a cui si dedica. Cerco di educare gli studenti all'amore per il teatro, per il loro lavoro e a essere molto esigenti con se stessi. Soltanto una persona educata, un degno cittadino del proprio paese può fare l'attore. Inizio con i fondamentali principi etici propri dell'attività dell'attore e continuo a farlo per tutti e quattro gli anni. Spingo gli studenti a frequentare i teatri, poi parliamo di ogni singolo spettacolo. Al secondo anno propongo di ripetere qualche *etjud* eseguito il primo anno, il terzo anno lo stesso, così che si rendano conto della strada che hanno fatto.

Amo il lavoro pedagogico, allo stesso tempo lo temo, perché richiede molta responsabilità, mi ci appassio molto e non disturba il mio lavoro come attore. Mi dà molto. Posso mettermi alla prova. Attraverso il lavoro pedagogico deduco alcune leggi per me.

Nel lavoro con gli studenti cerco di evitare le dimostrazioni: Fattore deve sapere ogni istante perché compie una certa azione, gli studenti devono avere un atteggiamento consapevole nei confronti del personaggio. L'attività pedagogica mi arricchisce, ogni lezione richiede un'adeguata preparazione. Nel lavoro pedagogico più di ogni altra cosa mi entusiasma l'attimo della creazione, quando vedo che lo studente ha capito qualcosa, questo mi dà grande gioia.

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 La tradizione chassidica dalla quale provenivano sia Michoels che Zuskin meriterebbe un approfondimento *ad hoc*. Per ora basti sottolineare come in ambito chassidico processo gnosico e processo patico fossero strettamente intrecciati, come liturgia e vita quotidiana, e ciò desse forma a comportamenti ad alta caratura performativa in base ai quali l'opposizione per così dire ideologica del chassidismo nei confronti del teatro evaporasse di fronte a quella predisposizione che determinò la trasfusione di quella originale istanza mistica nel teatro ebraico e yiddish, tanto da parte degli attori quanto per il loro pubblico. Diversi sono gli autori che hanno preso in considerazione questi temi, e tra essi soprattutto Martin Buber e Gershom Scholem, il quale afferma: «Questo entusiasmo si rifletté nel modo più evidente nella preghiera chassidica, che è quasi in completa antitesi con quella specie di preghiera mistica che circa nello stesso periodo veniva sviluppata a Gerusalemme dai cabbalisti sefarditi del gruppo di Beth-El. Questa era specialmente “raccolgimento”, mentre l'altra era tutto “movimento”. Forse si potrebbe parlare di un contrasto tra “meditazione” ed “estasi”, intendendo questa nel significato letterale del termine, come un “uscire fuori di sé”, un “separarsi da se stesso”, se però alla fin fine non risultasse che questi due opposti non sono in fondo che le due facce di una stessa medaglia» (G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Melangolo, Genova 1986, p. 230).

25 *Mon père*, cit., nota p. 212.

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

27 *Mon père*, cit., p. 13.

28 *Ivi*, p. 18.

29 *Ivi*, p.22.

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

31 Cfr. *ivi* la nota biografica di Zuskin.

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

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

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

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

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

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

38 *Ibidem*.

- 39 Così in una intervista al «Literarishe bleter» di Varsavia, 27 aprile 1928, cit. in B. Harshav, *op. cit.*, p. 25.
- 40 M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 170.
- 41 Gennady Estraiakh, *Litvakov, Moyshe*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 26 agosto 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Litvakov_Moyshe.
- 42 M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 150.
- 43 Ivi, p. 151.
- 44 L'ucraino Les' Kurbas (1887-1937), direttore di un teatro di Kiev, era l'uomo di teatro più simile e dunque più in competizione con Mejerchol'd. Vd. anche, *infra*, nn. 70 e 71.
- 45 Alfred Kerr, *Il Teatro Yiddish di Mosca*, 1928, cit. in B. Harshav, *op. cit.*, pp. 104-107: 104.
- 46 Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Teatro bolscevico*, «La Tribuna», 29 giugno 1928.
- 47 *Ibidem*.
- 48 O Mandel'stam, *The Moscow State Yiddish Theater*, 1926, cit. in B. Harshav, *op. cit.*, pp. 121-123: 122.
- 49 J. Roth, *Il teatro ebraico di Mosca*, in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a c. di Paola Bertolone e Laura Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, p. 278.
- 50 Ivi, p. 279.
- 51 Ivi, p. 280.
- 52 Ivi, p. 281.
- 53 *Ibidem*.
- 54 *Ibidem*.
- 55 *Ibidem*.
- 56 Ivi, p. 282.
- 57 *Ibidem*.
- 58 (1883-1953). Cfr. Mikhail Krutikov, *Dobrushin, Yekhezkl*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 4 agosto 2010: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dobrushin_Yekhezkl.
- 59 A *La strega* si dovrebbe dedicare attenzione per i motivi già accennati, ma anche per chiarire in cosa consistesse il lavoro drammaturgico del teatro yiddish moscovita su questo e altri testi di Goldfaden.
- 60 200.000 andrebbe preso in considerazione, oltre che per il significativo grande successo popolare che ottenne, per l'interpretazione attoriale, che in questa occasione segnalava la conquistata autonomia di Michoels rispetto al regista e la loro collaborazione artistica tendenzialmente paritetica.
- 61 Su *Notte al Mercato Vecchio* ci si dovrebbe soffermare sia per l'importanza capitale del testo, anche nel suo adattamento al clima ideologico post-rivoluzionario, sia per l'innovativo impianto registico, da considerare "in dialogo" con le più importanti esperienze coeve.
- 62 (Schede elaborate a partire dal modello di Internet Movies Data Base, Imdb). *Evreyskoe schaste* (Urss, 1925), *Yidishe Glikn, Jewish Luck, Fortuna ebraica*, muto, B/N, 95', didascalie in inglese (copia restaurata da The National Center For Jewish Film, 1991). Regia: Alexis Granowsky; regista assistente Grigori Gritscher-Tscherikower. Sceneggiatura e didascalie di Isaak Babel ispirata al racconto *Menachem Mendel* di Sholom Aleichem; collaboratori alle sceneggiatura: Grigori Gritscher-Tscherikower, Boris Leonidov, Isaak Teneromo. Fotografia: Eduard Tissé, con Vasili Khvatov e N. Strukov. Musiche originali: Lev Pulver. Scenografie: Nathan Altman. Attori: Solomon Mikhoels (Menachem Mendel), S. Epstein (Yosele, suo figlio), Moisei Goldblat (Zalman), T. Khazak (Kimbach), J. Abraham (sua moglie), Tamara Adelheim (Belya, sua figlia), S. Epstein (servo), G. Shidlo (Tashrats), Imenitova (sua moglie), I. Rogaler (Oosher). Produzione: Goskino, Mosca. *Vozvrashchenie Neytana Bekkera* (Urss, 1933), *The Return of Nathan Becker, Il ritorno di Nathan Becker*. Sceneggiatura: Perets Markish, Boris Shpis. Regia: Rashel Milman, Boris Shpis. B/N, sonoro, 94', vers. orig. russa. Attori: David Gutman (Neitan Bekker), Solomon Mikhoels (Tsele Bekker), Yelena Kashnitskaya (Majke Bekker), Kador Ben-Salim (Jim), Boris Babochkin (Mikulich), Anna Zarchitskaya. Produzione Belgoskino, Mosca. *Iskateli schastyia* (Urss, 1936), *Seekers of Happiness, Cercatori di felicità*. Sceneggiatura: Grigori Kobets, logan Zeltser. B/N, 84', russo con sottotitoli in inglese (copia restaurata da The National Center For Jewish Film, 2007). Regia: Vladimir Korsh-Sablin, Iosif Shapiro. Attori: Venjamin Zuskin (Pinya Kopman), Mariya Blyumental-Tamarina (Dvoira), S. K. Yarov (Korney), L. A. Shmidt (Rosa), A. M. Karev (Natan), N. K. Valyano (Lyova), L.M. Taits (Basya Kopman), Iona Byi-Brodsky (Shlyoma), Boris Zhukovbsky (il padre di Korney). Produzione: Belgoskino, Sovexportfilm.
- 63 I film sono oggetto di specifiche lezioni.

64 Youtube frammento di 4',40" (<http://www.youtube.com/watch?v=AU838zhSysw>) su cui torneremo e altre brevi sequenze appartenenti a diversi documentari che fanno presagire l'esistenza di archivi che potrebbero riservare qualche sorpresa anche se tutte le fonti attestano che si tratta di pochi minuti.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74 Una controprova del sostanziale, non compromissorio, accordo raggiunto tra l'attore e il regista si ebbe nello stesso 1935. Il 10 dicembre Radlov fu autore di un memorabile *Otello* al Malj di Pietrogrado. Il ruolo del protagonista era affidato a Aleksandr Ostuev (1874-1953), grande attore che nel 1910 aveva perso improvvisamente l'udito e da allora era stato confinato a interpretare piccoli ruoli. Con lui Radlov propose una visione del testo assai personale e parallela a quella del *Lear*: il suo Moro non era un rude soldato di ventura bensì un campione di candore morale e intellettuale, proprio come il re bretone, che si veniva a trovare in rotta di collisione con la "barbarie" cinica e raffinata di Venezia e ne era travolto, suggellando così una parabola sull'emarginazione nella quale anche il regista si riconosceva. Critici e pubblico furono unanimi nel decretare un bruciante successo a quell'unicum poetico e nel lodare la recitazione musicale di quella voce fuori dell'ordinario, paragonando l'attore russo a Tommaso Salvini.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

91 La scuola primaria religiosa ebraica.

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

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

94 Da *La vocazione dell'attore*. S. S. Lipsyc, nell'*op. cit.* a p. 244, riscontra opportunamente le parole di Michoels con un passaggio di Émmanuel Lévinas: «Tutto accade come se [...] ogni persona, con la propria unicità, assicurasse la rivelazione di un aspetto unico della verità [...]: l'unicità di ogni ascolto porta il segreto del testo; la voce della Rivelazione, precisamente in quanto indirizzata tramite

l'orecchio di ciascuno, sarà necessaria al tutto della verità» (E. Lévinas, «La Révélation dans la tradition juive», in *Audelà du verset Lectures et discours talmudiques*, Minuit, Paris 1982, p. 163.)

95 Da *Il diritto al proprio cammino*.

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

97 Da *Polemical*.

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

99 Da *La vocazione d'attore*.

100 Da *La coscienza di sé sulla scena*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

111 Intende un regista-autore alla Mejerchol'd.

Per citare questo articolo

Antonio Attisani, « Solomon Michoels e Venjamin Zuskin », *Mimesis Journal*, 1, 1 | 2012, 30-71.

Riferimento elettronico

Antonio Attisani, « Solomon Michoels e Venjamin Zuskin », *Mimesis Journal* [Online], 1, 1 | 2012, Messo online il 01 juin 2012, consultato il 20 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mimesis/210> ; DOI : 10.4000/mimesis.210

Autore

Antonio Attisani

Insegna Storia del Teatro presso l'Università di Torino (Dipartimento di Studi Umanistici). Tra le sue pubblicazioni recenti: *Un teatro apocrifo – Il potenziale dell'arte teatrale del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Medusa 2006), I tre volume di *Opere e sentieri* (con Mario Biagini, Bulzoni 2007-2008), *Transumar – La composizione scenica secondo il Théâtre du Radeau e Francois Tanguy* (EIP 2008), *La prova del secolo – Il teatro del Tibet tra esilio e genocidio culturale* (EIP 2008), *Smisurato cantabile – Note sul lavoro dell'attore dopo Grotowski* (edizioni di pagina 2009).

Articoli dello stesso autore

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente [Testo integrale]

Appunti per una postultima lezione

Apparso in *Mimesis Journal*, 7:1 | 2018

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale) [Testo integrale]

Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza

Apparso in *Mimesis Journal*, 6,1 | 2017

Il teatro: i concetti e la cosa [Testo integrale]

Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels

Apparso in *Mimesis Journal*, 5, 2 | 2016

Studiare da vivi [Testo integrale]

Apparso in *Mimesis Journal*, 5, 1 | 2016

Patosofia [Testo integrale]

Apparso in *Mimesis Journal*, 4, 2 | 2015

E adesso? [Testo integrale]

Apparso in *Mimesis Journal*, 4, 1 | 2015

Tutti i testi

Diritti d'autore



Mimesis Journal è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.