

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Corso di Dottorato in Scienze dei Beni Culturali e Ambientali

ciclo XXVII

Kinig Lir / Korol' Lir
Il Re Lear yiddish e sovietico

Dottoranda: Claudia D'Angelo

Tutor: Ch.mo. Prof. Alberto Bentoglio

Coordinatore del Dottorato: Ch.mo Prof. Gian Piero Piretto

a.a. 2014-2015

INDICE

Premessa

Capitolo I

Obiettivi e stato degli studi

I.1 <i>Le fonti. Situazione dei fondi documentali</i>	1
I.2 <i>Il Goset e il suo tragico epilogo</i>	14

Capitolo II

Due parti di una scultura, Solomon Michoels e Venjamin Zuskin

II.1 <i>Formazione e rivelazione nella vicenda artistica di Michoels</i>	25
II.2 <i>Formazione e rivelazione nella vicenda artistica di Zuskin</i>	33
II.3 <i>Il Teatro Yiddish di Mosca, peripezie</i>	38

Capitolo III

Kinig Lir, un capolavoro del secolo grottesco

III.1 <i>Storia dell'allestimento</i>	59
III.2 <i>La traduzione</i>	65
III.3 <i>La regia</i>	69
III.4 <i>La scenografia</i>	80
III.5 <i>La musica</i>	84
III.6 <i>La distribuzione, il libretto</i>	87
III.7 <i>Tragedia della saggezza e della follia</i>	90

Capitolo IV

Fortuna critica e ricezione del Re Lear

IV.1 <i>La stampa sovietica</i>	155
IV.2 <i>Al compagno Michoels. Gordon Craig e il Re Lear</i>	168

Capitolo V

La danza della conoscenza

V.1 <i>La sapienza dell'attore</i>	186
V.2 <i>Michoels – Lear</i>	192
V.3 <i>Zuskin – Fool</i>	210
V.4 <i>Berkovskaja – Cordelia, finalmente</i>	225

Appendici

Solomon Michoels, <i>Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare</i>	234
---	-----

Bibliografia	271
--------------------	-----

Premessa

Nel 1918 a Pietrogrado Aleksandr Michalovič Granovskij fondò uno studio teatrale yiddish che sarebbe presto diventato il Teatro Yiddish di Stato di Mosca, noto in Russia e all'estero come Goset, l'acronimo russo di *Gosudarstvennyj Evreiskij Teatr*. Fino alla sua chiusura questo teatro avrebbe a pieno titolo fatto parte del propulsivo panorama teatrale della Mosca della prima metà del Novecento, contribuendo a rendere la capitale sovietica un luogo di riferimento per il teatro mondiale. L'arte del Goset era basata sull'appartenenza alla cultura ebraica, un elemento distintivo anche nell'Unione Sovietica dell'assimilazione. L'obiettivo dell'istituzione teatrale era creare un nuovo teatro yiddish e formare un nuovo attore yiddish; il fondatore, direttore artistico e regista dello studio e del futuro teatro, Aleksandr Granovskij, esigeva la concentrazione e l'elaborazione delle esperienze della scena contemporanea. La matrice ebraica avrebbe determinato non soltanto l'arte del Teatro Yiddish di Stato di Mosca ma anche il suo tragico destino, portandolo a condividere la sventura che negli stessi anni avrebbe colpito altri esponenti di primo piano del teatro sovietico. Le grandi figure che dedicarono al Goset la propria vita furono perseguitate e, come nel caso dei suoi due primi attori, atrocemente condannate.

L'obiettivo di questa tesi è riportare alla luce e all'attenzione degli studiosi un capolavoro dimenticato, il *Re Lear* di William Shakespeare, andato in scena al Teatro Yiddish di Stato di Mosca nel 1935, con la regia di Sergej Radlov e Solomon Michoels, la cui interpretazione di Lear è considerata una pietra miliare nella storia del teatro yiddish e mondiale. Insieme ad alcune produzioni precedenti come *Notte al Mercato Vecchio*, *I viaggi di Beniamino Terzo* e alle successive *Freylekhs* e *Tevye il lattaiò*, il *Re Lear* yiddish del Goset ha rappresentato una delle vette dell'arte scenica e attorica di un teatro che merita di trovarsi tra le pagine della storia dell'arte teatrale accanto ad altre grandi istituzioni del panorama moscovita attive nello stesso arco di tempo. Invece il Goset è un grande assente, una vittima illustre della storia del Novecento.

Finora pochi studiosi hanno avuto il merito di concentrarsi sulla vicenda storica e artistica del Teatro Yiddish di Stato di Mosca. Le rare monografie dedicate al Goset sono quasi tutte pubblicazioni degli anni Duemila e gli studi americani

costituiscono un contributo fondamentale, ma la maggior parte dei testi e dei documenti a cui rivolgersi per studiarne l'arte e gli attori straordinari, primi fra tutti Solomon Michoels e Venjamin Zuskin, sono in lingua russa. Se gli studiosi che si sono dedicati al Goset finora sono un numero esiguo, quelli che hanno concentrato la propria attenzione sul *Re Lear* del 1935, una della punte di diamante nelle realizzazioni sceniche di questo teatro, sono ancora meno. Gli studiosi che hanno scritto del Goset e in alcuni casi di Michoels dedicano a questa produzione alcune pagine che segnalano lo spettacolo come una tappa fondamentale per il teatro yiddish e per descrivere un momento chiave nella vicenda artistica dell'attore interprete del re. Il *Re Lear* è quasi sempre presentato brevemente e gli autori riprendendo tutti gli stessi argomenti, rifacendosi alle tematiche evidenziate da Michoels nel suo articolo *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, presentato per la prima volta in traduzione italiana in appendice, e a quanto affermato da Gordon Craig nell'intervista pubblicata su «Sovetskoe iskusstvo» nel 1935.

Studiare il *Re Lear* del Goset permette di avvicinarsi alla storia di una realtà artistica di primo piano nel panorama sovietico novecentesco e di conoscere numerosi aspetti della vicenda e dell'arte di un grande teatro. Concentrando l'attenzione sullo spettacolo shakespeariano si deve tenere conto dello sviluppo storico del Goset, della ricezione di questo teatro da parte del pubblico e della critica, delle sue pratiche e delle politiche del regime sovietico in materia teatrale. Confrontarsi con il *Re Lear* yiddish offre la possibilità di osservare e considerare il significato del teatro yiddish non soltanto come una vitalissima forma di espressione dell'arte ebraica ma come fenomeno di primo piano nell'arte teatrale del Novecento. Lo studio che si presenta in queste pagine può infatti costituire una risorsa per gli studenti, per chiunque si interessi al teatro yiddish o alla cultura ebraica in generale e per chiunque intenda studiare il teatro del Novecento.

La ricerca di cui qui si dà conto ha potuto disporre di una mole notevole di documenti, rinvenuti negli archivi di Gerusalemme e presso l'archivio che Ala Zuskin Perel'man, figlia dell'attore Venjamin Zuskin, la cui generosità e collaborazione sono state fondamentali, ha messo a disposizione. In alcuni casi si sono fatti ritrovamenti inaspettati, rintracciando materiali che si consideravano perduti ed è stato possibile studiare documenti inediti, tra cui

lettere, fotografie di scena, appunti sullo spettacolo e recensioni, in alcuni casi poco conosciuti anche dagli studiosi del Goset. Molti dei materiali in questione non sono mai entrati a far parte degli studi e delle monografie dedicati a questo teatro, neppure dei testi che sottolineano la centralità della realizzazione del *Re Lear* nella storia del Goset o del teatro russo e mondiale. Grazie a questi preziosi documenti è stato possibile proporre osservazioni e riflessioni autonome rispetto alle argomentazioni finora tradizionalmente presentate dagli studiosi sull'argomento.

CAPITOLO I

Obiettivi e stato degli studi

I.1 *Le fonti. Situazione dei fondi documentali*

Fatta eccezione per il volume di Béatrice Picon-Vallin, che si limita a descrivere un decennio di teatro sovietico, gli anni Venti,¹ uscito nel 1973, le pubblicazioni dedicate allo studio della vicenda storica e artistica del Goset risalgono agli anni Duemila. Nel 2002 in Russia usciva *Goset. Politika i iskusstvo. 1918-1928*,² di Vladislav Ivanov, testo importante e completo ma concentrato su un arco di tempo limitato, il decennio trascorso dalla fondazione dello studio yiddish di Pietrogrado all'abbandono del teatro da parte di Aleksandr Granovskij, che rimase in Germania dopo una tournée leggendaria che portò al Goset fama internazionale. Nel 2002 è uscito il testo fondamentale dello statunitense Jeffrey Veidlinger,³ *The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage* e sempre negli Stati Uniti del 2008 è la monografia di Benjamin Harshaw, *The Moscow State Yiddish Theatre. Art on stage in the time of Revolution*.⁴ Del 2002 è anche l'interessante e atipico volume di Sonia Sarah Lipsyc, *Solomon Michoëls ou le testament d'un acteur juif*, che presenta una pièce dedicata all'attore, seguita da due studi sul teatro.⁵ In italiano sul teatro yiddish è uscito nei primi anni Novanta il volume curato da Paola Bertolone *L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*,⁶ vent'anni dopo è uscita la prima monografia italiana dedicata al Goset, *Solomon Michoëls e Venjamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, il

¹ B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, L'Age d'Homme, Lausanne 1973.

² Vladislav Ivanov, *Goset. Politika i iskusstvo. 1918-1928*, Gitis, Moskva 2007.

³ J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

⁴ B. Harshaw, *The Moscow State Yiddish Theatre. Art on stage in the time of Revolution*, Yale University Press, New Haven and London 2008. In ambito statunitense, sulla storia del teatro yiddish è imprescindibile il volume di Nahma Sandrow, uscito per la prima volta nel 1977, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theatre*, Syracuse University Press, Syracuse 1996.

⁵ S. S. Lipsyc, *Solomon Michoëls ou le testament d'un acteur juif*, Les éditions du Cerf, Paris 2002. La seconda parte del volume presenta due studi dell'autrice: *Pour une métaphysique du théâtre juif* e *Grammaire d'un acteur juif ou introduction aux causeries de Mikhoëls sur le théâtre*.

⁶ P. Bertolone, *L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*, Bulzoni, Roma 1993.

cui autore è Antonio Attisani;⁷ si tratta del primo volume di una collana intitolata *Tutto era musica. Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish tra Europa e America*, diretta dallo stesso Attisani. Per conoscere i due attori più noti del Goset, Solomon Michoels e Venjamin Zuskin, è possibile leggere in lingua russa alcune biografie redatte dai loro contemporanei,⁸ sono inoltre pubblicate in russo e tradotte in altre lingue le memorie delle rispettive figlie: risale ai primi anni Ottanta il volume di memorie di Natalja Michoels,⁹ tradotto in francese. Su Zuskin, la figlia Ala Perel'man è autrice di *I viaggi di Venjamin: pensieri sulla vita, l'arte, il tempo e il destino dell'attore ebreo Venjamin Zuskin*, anch'esso uscito in una prima edizione in russo negli anni Duemila e poi tradotto in ebraico, in inglese e a breve in uscita in traduzione italiana. Si tratta di un testo fondamentale, che permette di conoscere un attore straordinario rimasto all'ombra della fama artistica e personale di Michoels e di comprendere la vicenda umana e artistica del Teatro Yiddish di Mosca, di cui Zuskin è stato una figura centrale; la traduzione che si sta realizzando in questi mesi dal russo all'italiano è a cura della sottoscritta.¹⁰ Molte informazioni di prima mano sul Goset sono contenute nel volume di memorie, purtroppo mai tradotto dal russo, della prima moglie di Aleksandr Granovskij, il primo direttore del Goset, Aleksandra Azarch-Granovskaja,¹¹ figura importante per il teatro fin dalla sua fondazione, rimasta al Goset anche dopo la decisione del

⁷ A. Attisani, *Solomon Michoels e Venjamin Zuskin*, Accademia University Press, Torino 2013.

⁸ In russo: M. Zagorskij, *Michoels*, Kinopečat, Mosca 1927; Osip Ljubomirskij, *Michoels*, Iskusstvo, Mosca 1938; Peretz Markish, *Michoels*, Der Emes, Mosca 1939; Jakov Grinval'd, *Michoels. Kratkij kritiko-biografičeskij očerk*, Der Emes, Mosca 1948; Matvej Geizer, *Solomon Michoels*, Prometer, Mosca 1990; in yiddish: Yekhezkel Dobrušin, *Michoels der akter*, Der Emes, Mosca 1940, Aliah Folkovitsch, *Michoels 1890-1948*, Der Emes, Mosca 1948. Su Zuskin: I. M. Dobrušin, *Zuskin*, Der Emes, Moskva 1939; O. I. Ljubomirskij, *Venjamin Zuskin. Na žiznennom puty*, Sovetskij pisatel', Moskva 1976. On line il riferimento principale è The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe: <<http://www.yivoencyclopedia.org>> e All About Jewish Theatre, <<http://www.jewish-theatre.com>>. Un volume fondamentale per questa tesi è AA. VV. *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči. Vospominanija o Michoelse* (Michoels. Articoli, interviste, discorsi. Ricordi su Michoels) a cura di Konstantin Rudnizkij, Iskusstvo, Moskva 1964; ed. yiddish: *Artiklen, Shmuesen, Redes*, Buenos Aires 1961, anastatica della Steven Spielberg Yiddish Digital Library, Amhesrt, Massachusetts, n. 09497, s.d..

⁹ Natalja Vovsi-Michoels, *Moi otez Solomon Mikhoels: vospominanija o žisni i smerti*, Jakov Press, Tel Aviv 1984, tradotto in francese, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, Les Editions Noir sur Blanc, Montricher 1990.

¹⁰ Ala Zuskin Pere'man, *Putešest've Venjamina. Razmyšlenja o žisni, tvorčestve, vremeni i sud'be evreiskogo aktëra Venjamin Zuskina (I viaggi di Venjamin. pensieri sulla vita, l'arte, il tempo e il destino dell'attore ebreo Venjamin Zuskin)*, in russo, Gesharim, Jerusalem 2002; in ebraico Carmel, Jerusalem 2006; in inglese, trad. di Sharon Blass per Syracuse University Press, 2015; in italiano in corso di traduzione.

¹¹ Aleksandra Azarch-Granovskaja, *Vospominanija*, a cura di V. Duvakin, Gesharim, Ierusalim, Mosty Kultury, Moskva 2001.

marito di abbandonare l'Unione Sovietica per lavorare nel mondo del cinema in Germania.

Lo studioso americano Jeffrey Veidlinger dedica al *Re Lear* un paragrafo del proprio imprescindibile volume, intitolato *The King and the Fool* all'interno del capitolo *The Court Is in Session*,¹² Attisani dedica allo spettacolo un capitolo¹³ per il quale sceglie un titolo che presenta *in nuce* la sua ipotesi critica sull'argomento, il capitolo sul *Re Lear* si intitola *Uno spettacolo del secolo*. Come si è già accennato, due dei testi dedicati alla storia del Goset, quello di Ivanov e quello di Picon-Vallin, per quanto necessari, nel raccontarne la vicenda si fermano alla fine degli anni Venti, omettendo quindi il grande spettacolo del Goset e la seconda parte della sua storia, segnata dalla partenza di Granovskij e dalla direzione di Michoels, nonché da alcune altre grandi produzioni come *Tevye il lattai* (1938) o *Freylekhs* (1945). Per studiare il *Re Lear* del Goset non resta quindi che cercare tra le pagine che i contemporanei hanno dedicato all'interpretazione di Michoels e allo spettacolo all'interno di monografie dedicate alla figura di Michoels come attore e come uomo politico, all'epoca divenuto il simbolo dell'intero popolo ebraico stanziato in Unione Sovietica: è questo il caso di Jakov Grinval'd¹⁴ e di Osip Ljubomirskij, che nei rispettivi testi sull'attore dedicano alla sua interpretazione alcune pagine.¹⁵ David Zolotnitsky, nel raccontare la vicenda artistica di Sergej Radlov in *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director* non poteva esimersi dal dedicare una parte del capitolo *In Moscow Theatres* all'esperienza del regista presso il teatro yiddish di Mosca e in particolare allo spettacolo di cui curò la regia insieme a Michoels.¹⁶ Fa eccezione a quanto detto finora il saggio di Daniel C. Gerould, *Literary Values in Theatrical Performances: King Lear on Stage*, uscito su «Educational Theatre Journal» nell'ottobre del 1967.¹⁷ Il testo ha grande valore in quanto precursore di studi che come si è detto sarebbero arrivati più tardi. Gerould conosceva il testo di Michoels *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* e ne espone i punti chiave, segnando così il

¹² J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., pp. 139-146.

¹³ A. Attisani, *Solomon Michoels e Venjamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, cit., pp. 112-145.

¹⁴ Ja. Grinval'd, *Michoels. Kratkij kritiko-biografičeskij očerk*, cit., pp. 55-63.

¹⁵ O. Ljubomirskij, *Michoels*, cit., pp. 72-92.

¹⁶ D. Zolotnitsky, *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1998, pp. 125-130.

¹⁷ D. C. Gerould, *Literary Values in Theatrical Performances: King Lear on Stage*, «Educational Theatre Journal», vol. 19, 3 (ottobre 1967), pp. 311-321.

punto d'inizio del lavoro di riscoperta dello spettacolo shakespeariano-yiddish degli anni Trenta. Lo studio presentato in queste pagine ha preso le mosse a partire dallo stesso testo di Michoels, qui presentato per la prima volta in traduzione italiana e finora mai tradotto dal russo, che ha rappresentato lo spunto iniziale di un lungo lavoro di ricerca che, come si avrà occasione di spiegare, si è potuta avvalere di una notevole quantità di materiale documentario e di numerose indispensabili fonti.

La povertà di contributi scientifici sulla vitalissima e tragica vicenda teatrale e umana del Teatro Yiddish di Stato di Mosca si spiega, oltre che con la rimozione che ha seguito il silenzio imposto su questa parte di storia del Novecento, con una grave carenza di documenti a disposizione degli studiosi, dovuta alla situazione dell'Unione Sovietica, che ha mantenuto segreti e in molti casi ha cercato di distruggere le prove dell'esistenza di realtà teatrali e culturali divenute a un certo punto invisibili al regime. Una volta chiuse le istituzioni ed eliminati i soggetti considerati pericolosi, il regime perseguitava i detentori delle prove documentali della loro esistenza. Fu così per molti documenti conservati presso archivi e musei, vittime di un prolungato e accanito tentativo spesso riuscito di far calare il silenzio e di imporre l'oblio.

Dopo la morte di Michoels e la chiusura del teatro, l'intero archivio del Goset fu trasferito al Museo Nazionale del Teatro di A. A. Bachrušin, una istituzione prestigiosa attiva ancora oggi, votata alla conservazione dei materiali e delle testimonianze dell'arte teatrale del paese. Nel 1953, all'interno degli archivi del museo fu appiccato un incendio che distrusse gran parte dei documenti del Goset, chiuso quattro anni prima, la cui eredità ha corso diverse altre volte il rischio di andare perduta per sempre. L'incidente era doloso, l'ordine di appiccare il fuoco al museo era arrivato dal Ministero per la Sicurezza dello Stato e aveva come obiettivo la distruzione di alcuni dei fondi: insieme a quelli del Goset dovevano essere bruciati i documenti del teatro di Mejerchol'd e di Tairov. Appena ricevuta la notizia dell'incendio, la figlia di Michoels, Natalja, e la figlia di Zuskin, Ala, si recarono sul luogo e riuscirono a portare via fotografie e documenti: alcune delle testimonianze sopravvissute all'incendio e in alcuni casi parzialmente danneggiate dalle fiamme fanno parte dei documenti studiati e presentati all'interno di questa tesi. Ciò che non fu bruciato quel giorno oggi si trova presso l'Archivio di Stato Russo di

Letteratura e Arte (RGALI) e la Casa dell'Attore di Mosca, presso l'archivio dell'Istituto e Museo della Diaspora di Tel Aviv e l'archivio privato di Ala Zuskin Perel'man; a Gerusalemme si trova invece l'Archivio Centrale per la Storia del Popolo Ebraico e il Museo e Archivio Teatrale Goor.¹⁸ Negli archivi moscoviti rimangono per lo più i testi messi in scena dal teatro, documenti di carattere amministrativo e la corrispondenza con il Sindacato degli Artisti e con il Commissariato per l'Istruzione, che tra le altre cose rivela la resistenza dei direttori del teatro alle interferenze delle autorità statali. Altri materiali sono arrivati in Israele insieme agli oggetti che gli immigrati portavano con sé, cui attribuiamo particolare valore affettivo. Le figlie di Michoels, Natalja e Nina, emigrate in Israele nel 1972, hanno trasferito nel paese l'archivio personale del padre, ciò che era rimasto loro prima del trasferimento al Museo Bachrušin e ciò che il giorno dell'incendio doloso al museo fu salvato dalle fiamme. Negli archivi di Gerusalemme, l'Archivio Centrale per la Storia del Popolo Ebraico e soprattutto presso il Museo e Archivio Teatrale Goor si trova una grande quantità di materiale di straordinario valore, in molti casi donato dai famigliari delle vittime delle persecuzioni. Il regime era fermamente intenzionato a nascondere e cancellare dalla propria storia documenti dal valore inestimabile come nel caso dei materiali relativi alla storia del Goset ma anche del Teatro di Mejerchol'd o dell'Habima. Della storia di parte di questi materiali si leggerà in seguito, in riferimento al racconto che si deve alla direttrice del Museo e Archivio Teatrale Goor, Ljuba Iuniverg, che ha fornito un prezioso contributo alla realizzazione di questo lavoro.¹⁹ Al Museo Goor, che si trova all'interno dell'edificio centrale dell'Università Ebraica di Gerusalemme, del Goset si trovano innumerevoli fotografie di scena, gli originali dei bozzetti, lettere,

¹⁸ The Israel Goor Theatre Archives and Museum, The Faculty of Humanities, Block 7, The Hebrew University, Mount Scopus, Jerusalem. Il museo e archivio inizialmente si trovava in un piccolo appartamento del centro di Gerusalemme, è cresciuto e si è sviluppato negli anni, oggi conserva diverse collezioni, copioni, film, fotografie, documenti e materiale disponibile per la ricerca sui teatri, i direttori e gli attori israeliani e stranieri che hanno contribuito alla storia dell'arte teatrale ebraica e di Israele. La piccola squadra di impiegati del museo insieme a un gruppo di volontari hanno saputo rendere il museo un centro importante per gli studenti, i ricercatori e i visitatori che lo frequentano e che vi si recano per studiare i suoi preziosi documenti. «Our mission is to save from oblivion the documentation and writing about Jewish and Hebrew theatre, or about the activities of Jewish artists in theatres of the world. From here I call on all who find in their possession such books and writing: deposit them with us because only here will they find their place. Israel Goor, 1977», cita il foglio di presentazione del museo, pubblicato in Israele nel 2005.

¹⁹ L'incontro con la direttrice del Museo e Archivio Teatrale Goor, Ljuba Iuniverg, risale al 26 maggio 2014.

trascrizioni di discorsi, appunti di scena, recensioni, programmi di sala e alcune locandine: al centro della sala del Museo Goor troneggia il mantello utilizzato da Michoels per interpretare Lear, su cui poggia anche la sua parrucca grigia. Oltre la sala centrale del Museo si trova una *Sala Michoels*, dove sono esposti alcuni ritratti dell'attore, modellini delle scenografie (tra i quali il più noto, quello dello spettacolo *La strega*, che segnò l'introduzione dell'istanza formalista nell'arte scenica del Goset), fotografie, libri e locandine.

Al Museo Goor di Gerusalemme si è potuto disporre della collaborazione attiva della direttrice, che da un grande armadio al fondo della *Sala Michoels* ha estratto con entusiasmo documenti di inestimabile valore storico imprescindibili per lo studio qui presentato. È a questo museo-archivio infatti che le sorelle Michoels hanno donato tutti i documenti legati alla vita del padre e del teatro di cui fu attore e poi direttore, affidandoli all'attuale direttrice, che lavora al loro fianco da decenni e che con loro si è occupata della selezione e della catalogazione dei documenti che oggi vi sono conservati. Lo stesso vale per Ala Zuskin-Perel'man, anche lei emigrata in Israele negli anni Settanta, che racconta di avere trasportato con sé, insieme ai propri bagagli, tutti i documenti che ancora oggi fanno parte del suo archivio personale.

È doveroso ricordare che al Museo e Archivio Teatrale Goor, tra numerosi materiali di straordinario interesse, si trova anche un importante fondo dedicato al Teatro Habima, la collezione che porta il nome di David Nahum Tzemach,²⁰ il fondatore del teatro, donata dal fratello Binyamin Tzemach.²¹

A Tel Aviv l'Istituto e Museo della Diaspora conserva materiale visivo, fotografie e video del Goset, di recente hanno raccolto alcuni articoli della

²⁰ Nahum Lazarevich Tsemach (1887-1939), attore e regista, è stato il fondatore del Teatro Habima. Iniziò la propria carriera come insegnante di ebraico a Białystok, dove fondò la compagnia Cha-bima Cha-ivrit (Scena ebraica) che iniziò presto a lavorare anche a Vilnius e a Varsavia. Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale Tsemach raggiunse Mosca e con altri rifugiati ricostituì la compagnia. La Evseksija non vedeva di buon occhio il teatro biblico della compagnia, che considerava reazionaria e controrivoluzionaria. Ammirati e protetti da Stanislavskij, Šaljapin, Gor'kij e Tairov, riuscirono a essere temporaneamente accettati, ma la lotta con i membri del Partito non ebbe fine fino alla partenza della compagnia nel 1926. Vachtangov fu direttore artistico della compagnia dal 1917 al 1922, la produzione del *Dibbuk* di An-Sky con la regia di Vachtangov del 1922 è annoverata tra i capolavori del Novecento. Nel 1926 la compagnia partì per una tournée che la portò in Europa e negli Stati Uniti, dove fu accolta con entusiasmo da figure come Max Reinhardt, Gordon Craig, Albert Einstein e Martin Buber. Nel 1927 si divisero, Tsemach e alcuni attori restarono negli Stati Uniti, altri tornarono in Unione Sovietica e un gruppo si trasferì in Palestina, dove l'Habima è ancora oggi il Teatro Nazionale di Israele.

²¹ La collezione annovera libri, bozzetti, documenti relativi al *Dibbuk* tratto dal testo di An-Sky, lettere di Šaljapin, Stanislavskij, Vachtangov, Michail Čechov e molti altri.

stampa e soprattutto vi si conserva l'archivio personale di Venjamin Zuskin, donato dalla figlia Ala Zuskin Perel'man. Con la Collezione Zuskin, nel 1980 il Museo della Diaspora di Tel Aviv ha organizzato una mostra, dal titolo *The Closed Curtain: The Moscow Yiddish State Theater*.²²

«Vorrei che il Teatro Ebraico di Stato di Mosca e i suoi attori fossero ricordati non soltanto alla luce dei tragici eventi che li colpirono, ma innanzitutto per il loro lavoro artistico», ha dichiarato Ala Zuskin Perel'man, nel proprio discorso all'inaugurazione della mostra.²³ Le morti tragiche di Michoels, Zuskin e molti membri di questo teatro hanno infatti gettato una lunga ombra sulle loro vite e le loro imprese. Il nome di Michoels, il più noto insieme a quello del primo direttore e regista Granovskij e a quello di Zuskin, è associato quasi esclusivamente all'inizio delle purghe di Stalin della fine degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta nei confronti degli esponenti del mondo culturale ebraico e all'affermarsi di un antisemitismo ufficiale, in misura minore al teatro a cui ha dedicato la propria vita. Oltre a segnare l'inizio di un nuovo periodo di oppressione e terrore, la morte di Michoels ha messo fine a un periodo di grande arte e sperimentazione creativa. Durante i trent'anni di esistenza del Teatro Yiddish di Stato di Mosca, Michoels, Zuskin, Granovskij e tutti coloro che vi lavoravano hanno infatti contribuito a trasformare la capitale sovietica in uno dei più importanti e produttivi centri di cultura yiddish del mondo. Si condivide il desiderio di Ala Perel'man di riportare alla luce e all'attenzione degli studiosi la vitalità e il genio creativo di questo teatro e dei suoi meravigliosi attori. Il drammatico epilogo del Goset e delle biografie dei protagonisti dello spettacolo *Re Lear* sarà affrontato in questo primo capitolo, per passare a ciò che si trova al centro di questo studio, ovvero le grandi imprese artistiche che hanno costellato la storia del Teatro Yiddish di Mosca, rimaste troppo a lungo nell'ombra di una storia tragica.

L'obiettivo di questo lavoro è riportare alla luce e all'attenzione degli studiosi un capolavoro dimenticato, il *Re Lear* andato in scena al Teatro Yiddish di Stato di Mosca nel febbraio del 1935, con la regia di Sergej Radlov e Solomon

²² *Beth Hatefuthsoth, the Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora*, 1980. La mostra curata da Ida Huberman esibiva le fotografie donate al Beth Hatefutsoth da Ala Perel'man e prestate dalle figlie di Michoels, Nina e Natalja, e tracciava la storia del Goset ripercorrendone i risultati e i cambiamenti dalla fondazione alla chiusura.

²³ Ala Zuskin Perel'man, *Introduzione* alla mostra *The Closed Curtain: The Moscow Yiddish State Theater*, catalogo della mostra *The Closed Curtain: The Moscow Yiddish State Theater*, Tel Aviv 1980.

Michoels. Forse il più grande spettacolo del Goset, un *exemplum* dell'arte teatrale nella declinazione yiddish sovietica, tra le eccellenze creative del teatro fondato da Granovskij, negli anni Trenta già diretto da Michoels, il *Re Lear* fu una delle punte di diamante del panorama teatrale moscovita di quegli anni.

Le ricerche di chi scrive si sono concentrate sul Teatro Yiddish di Stato di Mosca durante e dopo la stesura della tesi magistrale *La cultura teatrale russa e sovietica nelle memorie di Marija Knebel'*, quando sopraggiunse la proposta di cercare, leggere e studiare alcuni testi e documenti relativi al teatro yiddish sovietico. Al sesto piano di Palazzo Nuovo, l'edificio che ospita la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, si stava lavorando al volume *Actoris Studium. Album #2*.²⁴ Si è arrivati al teatro yiddish in seguito a un lungo periodo dedicato allo studio del teatro sovietico della prima metà del Novecento e in particolare alle figure di Marija Knebel', Michail Čechov, Nemirovič-Dančenko e all'ultima fase del lavoro di Stanislavskij. Da allora grande attenzione è rivolta ai protagonisti della scena, gli attori, le loro vicende e le biografie artistiche e creative, utilizzate come lenti attraverso le quali guardare ai più svariati fenomeni dell'arte teatrale.

Nel caso del teatro yiddish e in particolare del Goset, lo studio svolto tenendo in grande considerazione le vicende artistiche e biografiche dei suoi primi attori, intende cogliere e mettere in evidenza la vitalità e la potenziale attualità di questa realtà artistica d'eccellenza. Alla curiosità si sarebbe presto unito il desiderio di comprendere un fenomeno che fin da subito si presentò complesso e meritevole di essere indagato nei suoi diversi aspetti, nella sua declinazione europea e statunitense, seguita all'emigrazione delle stelle vagabonde²⁵ e nel suo inscindibile legame con una lingua poco nota, quello yiddish di cui si era

²⁴ Cfr, sul teatro yiddish in particolare: Tetsuo Cogawa, *Il teatro che volevamo. Conversazione con Harold Clurman*, a cura di Claudia D'Angelo, in AA. VV., *Actoris Studium. Album #2*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 137-159.

²⁵ Sholem Aleichem, *Wandering Stars (Blundzhende Shtern)* fu pubblicato a puntate a Varsavia su alcuni giornali tra il 1909 e il 1911. Sholem Aleichem scrisse il romanzo dopo il 1905, anno della sua emigrazione negli Stati Uniti. La prima traduzione dallo yiddish in inglese risale al 1952, è del 2009 la seconda edizione con la più recente traduzione a cura di Aliza Shevrin e con una introduzione di Tony Kushner. Il romanzo è la storia di due bambini che partono per un lungo viaggio che li porta all'età adulta e alla fama ma è anche la storia di un teatro. Uno dei due adolescenti che incontriamo all'inizio del romanzo è figlio della famiglia più benestante dello *shtetl* in cui vive mentre lei è figlia di un cantore di sinagoga. Partono con una compagnia teatrale ma le loro strade si separano. Entrambi sono destinati a diventare grandi attori, a viaggiare e a ritrovarsi a New York. Lui è diventato un noto attore yiddish, lei una famosa cantante. Sholem Aleichem, *Wandering Stars*, trad. di Francis Butwin, Crown Publishers, New York 1952; Sholem Aleichem, *Wandering Stars*, trad. Aliza Shevrin, introduzione di Tony Kushner, Viking, New York 2009.

letto e sentito parlare e che allora si associava ai romanzi di Isaac B. Singer e al teatro di Moni Ovadia, a quella lingua “innesto”, una lingua di ceppo germanico che si scrive con l’alfabeto ebraico.²⁶

Avvicinarsi alla cultura yiddish, in particolare al suo teatro, significa compiere un movimento contrario rispetto alla vulgata del Novecento; in occasione del proprio discorso alla consegna del premio Nobel per la letteratura, Isaac B. Singer, utilizzando la propria lingua madre, disse: «Lo yiddish non ha ancora detto la sua ultima parola». Nelle pagine che seguono si documenta e si dimostra che nell’Unione Sovietica di Stalin, in una lingua che la storia del Novecento ha messo a tacere, si esprimeva un teatro capace di mettere in scena alcuni autentici capolavori di cui troppo pochi oggi hanno memoria. Il *Re Lear* è tra questi.

Nel 2009 hanno avuto inizio le difficoltose ricerche di materiale, tra cui molti testi, documentazione fotografica e audiovisiva. Nel 2011 Antonio Attisani, con il quale esiste una collaborazione decennale, ha ricevuto direttamente dall’autrice, Ala Zuskin Perel’man, entusiasta del lavoro di ricerca in ambito yiddish da lui avviato a Torino, un testo chiave, già definito imprescindibile per lo studio del teatro yiddish sovietico, *I viaggi di Venjamin*. Il volume è arrivato nella sua prima versione, in russo, si è iniziato immediatamente a studiarlo. Ha così avuto inizio un lavoro di traduzione autorizzato e incentivato dall’autrice, tutt’ora in corso. Nel 2012, da una biblioteca di Berlino è finalmente arrivato il volume che raccoglie gli scritti di Michoels e alcuni testi su Michoels, *Michoels. Stat’i. Besedy. Reči. Vospominanja o Michoelse*, curato da Konstantin Rudnizkij,²⁷ la cui lettura in russo è coincisa con l’avvio del progetto di tesi di dottorato. All’interno del volume si trova il testo chiave di Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, la cui lettura e traduzione avrebbe avviato il lavoro presentato in queste pagine.

I contemporanei che hanno scritto del Teatro Yiddish di Mosca e della vicenda artistica di Michoels si riferiscono allo spettacolo *Re Lear* e all’interpretazione di Michoels nel ruolo del re come al punto più alto mai raggiunto dal Goset e dal protagonista del testo shakespeariano. Lo spettacolo segnò un momento di

²⁶ A Varsavia, nel 2013, con l’assegnazione di una borsa di studio per la frequentazione del Seminario Internazionale di lingua e cultura yiddish tenutosi presso la Shalom Foundation, si è potuto iniziare a studiare la lingua yiddish.

²⁷ AA. VV., *Michoels. Stat’i. Besedy. Reči*, cit.

svolta nella storia del teatro moscovita che tornò, come negli anni Venti con la direzione di Granovskij, a essere riconosciuto in patria come uno dei teatri di punta. La lettura dei testi dedicati allo spettacolo e la visione dei frammenti video confermano l'ipotesi proposta dai critici del tempo,²⁸ da personalità del teatro come Gordon Craig e più recentemente da Antonio Attisani: ci troviamo di fronte a uno degli spettacoli più importati del teatro del XX secolo.

Nonostante il destino tragico e l'oblio con cui furono ulteriormente puniti, agli occhi di chi oggi si interessi al Goset, i suoi attori-poeti brillano ancora di una luce particolare, la loro sapienza attorica e poetica commuove ed è portatrice di una forza ancora in grado di affermarsi sull'ingiustizia della storia. Mentre tutto ciò si chiariva, cresceva la curiosità di saperne di più, di trovare altri frammenti, documenti e documentari da cui trarre informazioni e testimonianze fotografiche o filmiche. Lo spettacolo non fu mai ripreso nella sua interezza, furono filmati soltanto i frammenti che oggi possiamo vedere online e all'interno dei documentari, in totale meno di dieci preziosissimi minuti. Tra le testimonianze più significative vi sono il documentario appartenente alla serie *Ostrova* [Isole], prodotto dalla televisione russa, in cui intervengono due attori del Goset ormai anziani emigrati in Israele e le figlie di Michoels e *The King and the Fool*,²⁹ il documentario più recente, il cui titolo fa riferimento proprio al *Lear* e in cui gli autori riprendono le figlie di Michoels e la figlia di Zuskin mentre guardano i pochi frammenti filmici del *Re Lear* sullo schermo di un televisore domestico.

La realizzazione di questo particolare lavoro di ricerca ha ricevuto un contributo fondamentale da parte di Ala Zuskin Perel'man, con la quale nel corso del lavoro si sono avviati un confronto e un dialogo preziosissimi. Questa tesi non sarebbe stata la stessa senza la sua collaborazione, intensificatasi in

²⁸ «Michoels non soltanto ebbe successo nel ruolo di Lear, ottenne una vittoria brillante che subito lo consacrò uno degli attori eccellenti della scena sovietica» (Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., p. 56); «Sembrava che lo spettatore avesse assistito al racconto di una vita intera, vedeva la vecchiaia e la morte di Lear, ma anche la sua giovinezza e la maturità, il Lear di Michoels invitava a riflettere sulla vita e sul destino dell'uomo» (P. Markov, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 376); «Da ogni punto di vista la produzione [del *Re Lear*, n.d.r.] fu un enorme successo, che ancora una volta portò il teatro ai vertici del panorama culturale di Mosca e attirava lo spettatore con potere e chiarezza. La stampa, inclusa "Pravda", fu unanime nell'elogiare il risultato raggiunto dal teatro e dalle performance individuali degli attori» (André Van Gysenghem, *Theatre in Soviet Russia*, Faber and Faber, London 1943, pp. 175-176).

²⁹ Yossi Yurisky, *The King and the Fool*, narrato da Irving Kaplan, prodotto da Beth Hatefutsoth, The Museum of the Jewish Diaspora, Ergo Media, Teaneck 1996.

seguito all'affidamento della traduzione italiana del suo libro *I viaggi di Venjamin* e consolidatasi ulteriormente durante un viaggio che ha portato a incontrarla di persona in Israele. L'incontro con Ala Zuskin Perel'man ha permesso di ricevere alcune importanti indicazioni che oggi si può dire essere state indispensabili per il lavoro di ricerca condotto sul *Re Lear*. Ala è la figlia di Venjamin Zuskin e dell'attrice Eda Berkovskaja, l'interprete del ruolo di Cordelia nel *Re Lear*. All'epoca dello spettacolo era una bambina, né sentì parlare dal padre e dalla madre. Pur non avendo visto lo spettacolo in scena, Ala lo conosce molto bene e ne ricorda molti dettagli. Le sorelle Michoels e Ala Zuskin-Perel'man hanno condiviso momenti di gioia e di disgrazia, la scelta di trasferirsi in Israele, i documentari e le interviste realizzate a partire dagli anni Settanta dedicate alla vicenda artistica e biografica dei rispettivi padri, accomunati anche dalla morte tragica che li sottrasse alle famiglie. Ala e Nina, l'unica figlia di Michoels ancora in vita durante le ricerche svolte per questa tesi e venuta a mancare all'inizio del 2015, sono rimaste in ottimi rapporti anche dopo la morte di Natalja, la figlia di Michoels autrice di un volume dedicato al padre. Si frequentavano regolarmente, Ala andava spesso a trovare Nina Michoels nell'appartamento di Tel Aviv dove anche chi scrive ha avuto il privilegio di incontrarla poco prima della sua morte, quando viveva ancora con una vivace infermiera russa e un gatto nero, circondata dai libri e dalle fotografie del padre.

Ad Ala Zuskin Perel'man va inoltre riconosciuto il merito di avere coinvolto nei lavori di ricerca per questa tesi la direttrice del Museo e Archivio Teatrale Goor di Gerusalemme, Ljuba Iuniverg, che ha collaborato con entusiasmo e generosità, cercando ogni foglio, carteggio, recensione o bozzetto che potesse risultare interessante. Ad Ala Zuskin Perel'man e alla direttrice del Museo e Archivio Teatrale Goor si devono infatti gran parte delle fotografie e molte preziose recensioni dello spettacolo altrove introvabili. Presso il Museo e Archivio Teatrale Goor si è potuto leggere e riprodurre le lettere di Gordon Craig dedicate al *Re Lear* e indirizzate a Michoels, discorsi e appunti di scena che portano le correzioni a mano di Michoels.

Ljuba Iuniverg, seduta al grande tavolo della sala del Museo Goor di Gerusalemme, prima di aprire i faldoni che aveva messo da parte per il nostro incontro, ha iniziato a raccontare la storia dell'Archivio Goor e il suo debito nei

confronti di alcune persone in particolare. Il suo racconto inizia ricordando che negli anni Quaranta e Cinquanta in Unione Sovietica alcuni luoghi deputati alla conservazione del patrimonio artistico, tra questi la Casa dell'Attore di Mosca, dove si conservavano i più importanti documenti legati alla storia del teatro russo e sovietico, iniziarono a ricevere dal Ministero elenchi di materiali che dovevano essere distrutti. Qui inizia la storia dei documenti attualmente conservati al Museo e Archivio Teatrale Goor, poiché due impiegate della Casa dell'Attore si sottrassero al proprio dovere mettendo in salvo una mole straordinaria di materiali oggi custoditi a Gerusalemme. Disobbedire agli ordini era impossibile, le due archiviste bruciavano pile di fogli ma nascondevano sotto i vestiti i documenti autentici e li portavano via. Ljuba ci rammenta che per una insubordinazione del genere, per la sottrazione e il possesso di materiali di questo tipo, si rischiava la fucilazione per sé e per la propria famiglia.

Quando è morto Stalin, ha chiarito la direttrice del museo, anche ai tempi del XX Congresso del Partito Comunista, in occasione del quale Krusciov denunciò le violenze e le purghe del regime, le persone vivevano ancora nella paura e fino all'ultimo, quando l'emigrazione divenne una possibilità reale, gli archivi occultati restarono segreti. I documenti relativi al Goset erano stati nascosti in una grande casa nobiliare. Nel testamento, la proprietaria scrisse che il suo lascito alla biblioteca della Casa dell'Attore di Mosca, presso la quale lavorava in quegli anni Ljuba, si trovava in un appartamento segreto nascosto all'interno della grande casa e lasciò le istruzioni per accedervi. Il direttore della biblioteca e la sua assistente Ljuba Iuniverg trovarono gli archivi, tutto era perfettamente ordinato. Oggi nella biblioteca della Casa dell'Attore di Mosca ci sono tre grandi scaffali che contengono il lascito della contessa, che comprende un archivio su Mejerchol'd, uno su Michail Čechov e uno su Nižinskij.

Trasferitasi in Israele, Ljuba Iuniverg tornò a Mosca per raccogliere i materiali che erano stati salvati relativi alla storia dei teatri yiddish e ebraici e ottenne il permesso di riprodurre i documenti e trasferirne una parte in Israele, così da creare nel paese un archivio con cui integrare ciò che i famigliari delle vittime avevano donato al Museo Goor di Gerusalemme. Come si accennava, anche le figlie di Michoels hanno deciso di affidare all'istituzione diretta da Ljuba

Iuniverg i documenti in loro possesso riguardanti la storia del padre e del Goset. Il Museo e Archivio Teatrale Goor, che ha ricevuto molti riconoscimenti istituzionali, oggi è considerato «patrimonio nazionale».

Ljuba ci tiene a precisare che quando si trasferivano in Israele, le persone arrivavano per lo più senza bagagli, era molto difficile trasportare da Mosca i propri beni, ancora di più da San Pietroburgo. Tutti però spedivano in Israele i libri, per posta. Nonostante le difficoltà, racconta, in Israele in tutte le case degli ebrei emigrati dall'Unione Sovietica tra i libri di arte c'era sempre qualche testo su Michoels e sul Goset. Per gli ebrei russi Michoels non era soltanto un famoso attore e regista, «era il simbolo della vita della nazione». Per dare l'idea della fama e della stima di cui godeva Michoels, racconta di alcune lettere di una profuga che era stata in lager, la quale aveva scritto a Michoels senza conoscere l'indirizzo dell'attore, scrivendo soltanto: «a Michoels, a Mosca», che gli furono recapitate. A proposito di lettere indirizzate a Michoels, ci ha raccontato dell'amicizia dell'attore con Gordon Craig, che come si avrà modo di vedere più avanti, si era recato a Mosca in occasione del Festival Shakespeariano del 1935, quando tutti i teatri della città mettevano in scena pièce di Shakespeare e il Goset presentava il proprio *Re Lear*. Nei capitoli che seguono saranno proposte tre lettere di Gordon Craig a Michoels, due spedite da Genova e una da Parigi, ritrovate tra i documenti dell'archivio di Gerusalemme. Si tratta di lettere che Michoels ebbe la possibilità di leggere, furono tradotte in russo, e alle quali certamente rispose.³⁰

Gli studiosi di Michoels e del Goset raccontano spesso dell'incontro di Gordon Craig con il Teatro Yiddish di Stato di Mosca, che ebbe inizio in modo casuale. Il regista inglese si recò a vedere il *Re Lear* per curiosità, perché si trattava di un *Re Lear* yiddish, una versione dell'opera che non aveva mai avuto

³⁰ Si tornerà sull'esperienza di Gordon Craig al Goset in occasione del *Re Lear* e su ciò che seguì nel quarto capitolo. La direttrice del Museo e Archivio Teatrale Goor ha raccontato che alcune delle numerose lettere di Craig, nelle quali esprimeva il proprio entusiasmo, in alcune particolare ammirazione per il *Re Lear* e per l'interpretazione di Michoels e lo invitava a andare a lavorare con lui in Inghilterra, non furono consegnate a Michoels. Alle lettere che non arrivavano al destinatario rispondeva qualcun'altro al suo posto, declinando gli inviti. I contatti con l'estero erano considerati sospetti dalle autorità e negli anni Trenta il Goset era già oggetto di imposizioni e vessazioni di vario genere. L'ammirazione e gli inviti a trasferirsi a lavorare all'estero da parte di una personalità come Craig erano motivo di sospetto da parte delle autorità, per i membri della compagnia del Goset il pericolo di essere accusati di cosmopolitismo o di attività antisovietica era già presente. Tali accuse sarebbero infatti state mosse agli ultimi due direttori, Michoels e Zuskin. Pur sapendo ciò che accadeva alla propria corrispondenza, Michoels si limitava a rispondere alle lettere che riceveva fingendo di non rendersi conto delle intromissioni.

occasione di vedere. Era abbastanza scettico in proposito, molti studiosi e la stessa Natalja Michoels riferiscono della richiesta da parte del regista inglese di avere un posto in sala che fosse laterale e in fondo così da poter uscire dopo poco tempo dall'inizio dello spettacolo. Craig andò a vedere il *Re Lear* del Goset sei o sette volte e non assistette ad altri spettacoli del festival.³¹

Il primo obiettivo che ci si è proposti di raggiungere con i materiali di cui si può disporre è tentare una ricostruzione del *Re Lear* per procedere a una aggiornata riflessione sulla sua realizzazione scenica e sulle magistrali interpretazioni di Michoels, Zuskin e Eda Berkovskaja. Lo studio e la ricostruzione del *Re Lear* proposto nei capitoli a seguire è il risultato della possibilità di studiare, oltre alla completa bibliografia sull'argomento in lingua inglese, francese, russa e ovviamente italiana, di analizzare i frammenti video disponibili in parte anche in rete e le numerose fotografie di scena inedite e altrettante testimonianze come le recensioni, il preziosissimo programma di sala dello spettacolo e appunti di scena. Oltre ai numerosi documenti, a proposito di questo *Re Lear* si è avuto la possibilità unica di ascoltare i ricordi della figlia di Michoels Nina, i cui occhi si sono illuminati sentendo nominare il *Re Lear*, e di Ala Zuskin Perel'man, insieme alla quale si è avuto modo di riflettere a lungo sull'argomento.

I.2 *Il Goset e il suo tragico epilogo*

Per teatro sovietico si intende l'attività teatrale che nacque e si sviluppò all'interno dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche nella prima metà del XX secolo, ma non esiste dicitura in grado di suggerire il fatto che l'URSS raccogliesse più di cento etnie nazionali, tutte autorizzate e incentivate a sviluppare la propria tradizione teatrale. La macchina politica funzionava diversamente nei paesi dell'Unione, per alcuni il centro della vita politica e culturale era all'interno dei confini dell'URSS, per altri, come gli Ucraini, si trattava di una repubblica autonoma che faceva parte dell'Unione ma costituiva una minoranza che viveva perlopiù al di fuori dei suoi confini. Poi c'erano gli ebrei, che non avevano una terra né all'interno dell'Unione né al di fuori.

³¹ s. i. n., *Tri rozhovorom c Gordonom Kreigom na Korolem Lire*, «Sovetskoe iskusstvo» n. 16/242, 5 aprile 1935.

Nonostante in una fase iniziale la politica interna sovietica avesse negato lo status di nazione al popolo ebraico motivando la propria scelta con la mancanza di un territorio identificabile come madrepatria, agli ebrei furono riconosciuti gli stessi diritti di altre minoranze nazionali, incluso quello di utilizzare la propria lingua, lo yiddish. In questo periodo scrittori e poeti yiddish pubblicarono molto grazie a una delle maggiori case editrici yiddish del mondo, Der Emes, i cantanti yiddish e i gruppi di musica klezmer giravano per il paese, gli etnomusicologi registravano e pubblicavano le melodie degli *shtetl*;³² all'inizio del secolo sette teatri yiddish di stato intrattenevano il pubblico in Unione Sovietica. Rispondendo al desiderio del popolo ebraico di un territorio da considerare come la propria patria d'origine e assicurando loro le basi per una propria nazionalità, nel 1934 l'Unione Sovietica creò la Regione Ebraica Autonoma del Birobidžan, dove lo yiddish fu eletto lingua ufficiale. Un fatto importante per la vita culturale ebraica fu la pubblicazione dell'*Enciclopedia Ebraica* (1908-1913) in lingua russa diretta dal barone Ginzburg,³³ da L. Kazenek'son, A. Harkavy³⁴ e C. Dubnov. L'uscita dell'enciclopedia fu uno dei fattori che contribuirono alla rinascita della consapevolezza nazionale degli ebrei, già sul cammino dell'assimilazione, e l'aumento del livello di istruzione tra gli ebrei russi portò, nonostante i feroci organi di censura, alla fioritura della stampa di numerosi periodici ebraici in lingua yiddish e in ebraico. Il più importante in yiddish era «Der Emes» (La verità), fondato nel 1920 e chiuso nel 1938, diretto dal critico letterario Moishe Litvakov,³⁵ mentre in Ucraina usciva «Der Shtern» (La stella), fondato nel

³² Cfr. Benjamin Pinkus, *The Jews in the Soviet Union. The History of a National Minority*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 109.

³³ David Goratsievič Ginzburg (1857-1910), membro di una potente famiglia di banchieri e filantropi, è stato un intellettuale in primo piano nelle attività volte alla diffusione della cultura tra gli ebrei di Russia. Il suo lavoro come redattore della *Evrejskaja Enziklopedija*, l'*Enciclopedia Ebraica* in lingua russa, fu essenziale per un'opera che ancora oggi rappresenta una fonte di informazioni fondamentale sul mondo ebraico dell'Est Europa fino alla Prima Guerra Mondiale. Dopo sforzi notevoli, nel 1908 riuscì a creare una Accademia Ebraica che nonostante la breve vita (fu chiusa nel 1918) fu determinante per il riconoscimento degli studi ebraici all'interno del mondo accademico russo.

³⁴ Avraham Harkavy (1835-1919), storico nato in una famiglia benestante di Novogrudok, vicino a Minsk, ricevette una educazione ebraica tradizionale. Dopo avere studiato Orientalistica a San Pietroburgo si recò a Berlino e Parigi per studiare Egittologia e Assiriologia. Tra i più importanti studiosi di manoscritti e epigrafi semitici medioevali, nel 1880 divenne direttore della Società per la promozione della cultura tra gli ebrei di Russia. Ha contribuito all'*Enciclopedia Ebraica* con numerosi articoli.

³⁵ Moishe Litvakov (1875/80-1939), critico letterario nato a Čerkasy in Ucraina, ebbe la possibilità di studiare alla Sorbona e al suo ritorno in patria fu tra i fondatori del Partito Sionista Socialista Territoriale dei Lavoratori. Litvakov ebbe un importante ruolo nel processo

1925. La tiratura del primo quotidiano in lingua yiddish nell'Est Europa «Der Fraynd» (L'amico), pubblicato prima a San Pietroburgo e poi a Varsavia, raggiunse diverse decine di migliaia di esemplari. Erano anche popolari le pubblicazioni in ebraico, come l'almanacco «Cha-asif», che superò la tiratura di settemila copie, «Ahi'asaf» e «Tušija», entrambi in ebraico, infine c'era «Idiše bibliotek», diretta da Perets a Varsavia. I giornali storico-letterari che uscivano in lingua russa avevano grande importanza culturale, tra questi «Voschod» (Sorgente), «Evrejskaja starina» (Eredità ebraica), «Rassvet» (Alba).³⁶

Ai primi anni Dieci risale anche l'impresa di Semen Akimovich An-sky, il cui vero nome era Shloyme Zaynvl Rapoport,³⁷ noto come autore del *Der dibek: Tsvishn tsvey veltn* (Il Dibbuk. Tra due mondi). La spedizione etnografica da lui condotta tra il 1912 e il 1914 con il sostegno economico del barone Ginzburg nei territori abitati dagli ebrei della «linea di confine» è stata una tappa importante nella valorizzazione del patrimonio culturale yiddish che si stava sviluppando in quegli anni. La squadra di An-Sky attraversò la Volinia e la Podolia, nell'Ucraina occidentale, raccogliendo migliaia di fotografie, registrando melodie, canzoni, racconti popolari, oggetti sacri e manoscritti.

di *yiddishizzazione* dei socialisti sionisti. Nel 1917 era leader del partito socialista ebraico Freynikte e fu tra i fondatori della Kultur-lige di Kiev. Trasferitosi a Mosca, dal 1921 fu responsabile della pubblicazione del principale quotidiano comunista yiddish «Der Emes» in seguito alla partenza del suo primo editore, Shakhno Epshtein, inviato a New York a organizzare la stampa yiddish comunista. Litvakov riteneva che né Sholem-Aleichem né Mendel Moicher-Sforim fossero modelli adeguati per la letteratura yiddish sovietica, solo Y. L. Perets poteva essere considerato un pioniere dello stile yiddish. L'unico testo monografico di Litvakov dedicato al teatro, *Finfyor melukhisher yidisher kamer-teater* (Cinque anni al Teatro Yiddish da Camera di Mosca), fu pubblicato nel 1924. Fu accusato di essere il leader del gruppo terroristico anti-sovietico di Minsk, città dove fu condannato a morte e ucciso.

³⁶ V. Ivanov, *Goset. Politika i iskusstvo. 1918-928*, cit., pp. 11-12.

³⁷ Shloyme Zaynvl Rapoport (1863-1920), scrittore, etnografo e rivoluzionario di madrelingua russa e yiddish, nato a Časnikj da una famiglia povera e cresciuto a Vitebsk. La sua carriera letteraria iniziò a San Pietroburgo nel 1892, dove iniziò a pubblicare con lo pseudonimo con cui è rimasto noto. Dopo aver vissuto per molti anni nell'Europa occidentale, dopo la Rivoluzione del 1905 tornò in Russia, dove si immerse nella vita politica russa e ebraica. Fu coinvolto del mondo in espansione della stampa ebraica, collaborando con «Evrejskaja starina», alla redazione della *Evrejskaja Enciclopedia* e con alcune testate. Nel 1907 fu arrestato per diffusione di propaganda rivoluzionaria. Il suo interesse per il folklore russo e ebraico lo portò a raccogliere testimonianze orali e a organizzare la spedizione etnografica che ebbe inizio nel 1912. La prima stesura del *Dibbuk* seguì la spedizione e il testo fu accettato da Stanislavskij per andare in scena al Teatro d'Arte di Mosca nel corso della stagione del 1917, anno in cui, con lo scoppio della Rivoluzione di Febbraio, il progetto di messa in scena non ebbe la possibilità di realizzarsi. L'opera non fu messa in scena fino al 1920 dalla Vilner Troupe a Varsavia nella sua versione yiddish, seguita nel 1922 dall'allestimento del Teatro Habima di Mosca in una traduzione in ebraico del poeta Bjalik. L'autore si trasferì a Varsavia nel 1919 dove morì dopo avere dedicato gli ultimi mesi della propria vita alla traduzione dei propri testi in yiddish.

Allo stesso periodo di fermento culturale risale la creazione della Kultur-lige, con cui si identificano una serie di organizzazioni culturali e sociali create tra il 1920 e il 1930 nell'Europa orientale ma anche in Occidente. La Kultur-lige fu fondata a Kiev all'inizio del 1918 con lo scopo di promuovere lo sviluppo di varie sfere della cultura yiddish come l'istruzione, la letteratura, il teatro e l'arte. Tra i suoi fondatori c'erano membri dei partiti socialisti ebraici e sionisti, entrarono a farne parte esponenti di spicco della vita culturale e politica come Perets Markiš,³⁸ Dovid Bergel'son,³⁹ Nakhem Mayzel⁴⁰ e Yezekel

³⁸ Perets Markiš (1895-1952), poeta, autore di prosa, drammaturgo e saggista, nato a Polonnoe in Volinia ricevette una educazione ebraica tradizionale. Debuttò come poeta yiddish nel 1917, la sua raccolta più importante è *Shvein* (Soglia). Come molti scrittori yiddish, Markiš si trasferì a Varsavia nel 1921 e tornò in Unione Sovietica nel 1926, la prima decade della sua carriera è ritenuta la più dinamica in termini letterari, ideologici e personali. Nel 1924 fu tra i fondatori nel «Literarishe bleter» a Varsavia. Il ritorno in patria segnò la fine del periodo modernista della sua scrittura. Negli anni Trenta era considerato uno dei più importanti scrittori yiddish sovietici, il suo romanzo *Eyns af eyns* (Uno a uno) è un tipico esempio della letteratura contemporanea che seguiva le linee del partito. Al centro della trama c'è un operaio ebreo che torna in Unione Sovietica dagli Stati Uniti per contribuire alla costruzione del Socialismo. Il romanzo fu adattato per il film yiddish sovietico *Nosn Beker fort aheym* (Il ritorno di Natan Baker) del 1932, in cui Michoels interpretava il protagonista.

³⁹ Dovid Bergel'son (1884-1952), romanziere e drammaturgo, nacque a Ochrimovo in Ucraina da una famiglia benestante e ricevette una educazione ebraica tradizionale. L'impressionismo della novella *Arum vozkal* divenne una caratteristica della sua opera e torna in *Der toyber* (Il sordo) del 1910, adattato per la scena del Goset nel 1930, una produzione di grande successo. *Nokh alemen* (Tutto è detto e fatto) del 1913 costituisce il suo contributo più importante alla creazione del romanzo yiddish contemporaneo. Fu un membro molto attivo della Kultur-lige di Kiev in ambito letterario. Le circostanze difficili dei primi anni della Russia Bolscevica lo convinsero a emigrare ma nel 1926 la sua visione della vita ebraica in Unione Sovietica cambiò e si trasformò in sostegno entusiasta. In seguito a questo cambiamento ideologico, l'autore tornò sul racconto *Il sordo*, l'unico che accennava a una potenziale protesta sociale, scrivendo il dramma *Di broytmil* (Il mulino del pane), in cui la protesta viene apertamente repressa. Tornò a vivere a Mosca solo nel 1934, dopo un lungo esilio, e tra il 1929 e il 1932 scrisse il primo volume del suo grande romanzo *Bam Dnyeper* (Sul Dnieper), ritratto della vita ebraica degli *shtetl* alla fine del Diciannovesimo secolo. Il secondo volume dell'opera, uscito nel 1940, mostra il conformismo dell'autore ai dettami del realismo socialista. Durante la Seconda Guerra Mondiale Bergel'son fu autore del dramma *Prints Reuveiny* (Il Principe Reubeni), tratto dal romanzo di Max Brod *Reubeni principe dei giudei*. Nel dramma in versi di Bergel'son i personaggi principali sono figure messianiche e al centro della vicenda c'è il martirio. L'opera avrebbe dovuto essere messa in scena al Goset con la regia di Michoels, ma la produzione fu cancellata a causa delle tematiche ebraiche ritenute nazionalistiche e dell'omicidio di Michoels. Bergel'son era membro del Comitato Antifascista Ebraico ed era uno dei direttori della sezione letteraria del suo organo di stampa «Eynikayt» (Unità). Condivise il destino degli altri membri del Comitato, fu arrestato nel 1949 e accusato di crimini contro l'Unione Sovietica. Dopo alcuni anni di prigionia e torture, nel corso di un processo-farsa simile a quello subito da Zuskin, fu condannato a morte. L'esecuzione fu ordinata in segreto il 12 agosto 1952, divenuto in seguito il giorno di commemorazione della distruzione della letteratura e della cultura yiddish in Unione Sovietica. Su questo si rimanda a AA. VV., *Stalin's Secret Pogrom. The Postwar Inquisition of the Jewish Anti-Fascist Committee*, edited by Joshua Rubinstein e Vladimir Pavlovich Naumov, Yale University Press, Yale 2005.

⁴⁰ Nakhmen Mayzel (1877-1966), critico letterario e attivista culturale, nato nei dintorni di Kiev, ricevette una educazione ebraica tradizionale. Fu presto direttore della rivista letteraria «Di yudishe velt» pubblicata prima a San Pietroburgo e poi a Vilnius. Fu una figura chiave della Kultur-lige di Kiev e direttore del suo giornale «Bikher velt». Nell'aprile del 1924, insieme a I. J. Singer, Perets Markish e Melech Ravitch, Mayzel fondò il giornale yiddish di

Dobrušin.⁴¹ La Kultur-lige aveva varie sezioni dedite all'arte, alla musica, alla letteratura, all'editoria. A Kiev c'era una biblioteca che funzionava da centro di distribuzione per le altre biblioteche e nell'autunno del 1928 fu inaugurata l'Università Popolare Ebraica. Erano membri della Kultur-lige la maggioranza delle figure del mondo culturale yiddish, gli studiosi, i politici e gli artisti residenti in Ucraina. Le sue diramazioni sul territorio raggiungevano circa cento tra città e *shtetl* del paese, dove si occupavano dell'amministrazione delle scuole, degli asili, di corsi rivolti agli adulti, delle biblioteche, degli studi teatrali e dei circoli musicali. Sul modello della Kultur-lige di Kiev furono plasmate altre organizzazioni con sede a Pietrogrado, in Crimea, a Minsk, a Vilnius, a Grodno e a Bialistok, in breve tempo comparvero anche a Mosca e in altre grandi città. La Kultur-lige si guadagnò l'appoggio delle autorità sovietiche e virtualmente ogni istituzione culturale ebraica fondata sotto il nuovo regime era creata e amministrata dalla Kultur-lige. Negli anni Venti la Evsekzija cercò di ottenerne il controllo, il comitato centrale della Kultur-lige fu dissolto e al suo posto fu creato un *bureau* costituito quasi esclusivamente da membri del Partito Comunista. Di conseguenza gran parte delle istituzioni che avevano fatto parte della Kultur-lige passarono sotto il controllo delle Sezioni Ebraiche del Commissariato dell'Educazione (il Narkompros) e le diramazioni furono trasformate in appendici degli organi burocratici sovietici controllati da ebrei comunisti. Le associazioni delle diverse repubbliche sovietiche andarono incontro allo stesso destino e non resta traccia di attività della Kultur-lige in Unione Sovietica dopo il 1924. La popolarità della Kultur-lige e la sua diffusione sul territorio sono indice della popolarità dell'*yiddishismo* negli anni tra le due guerre, la Kultur-lige era infatti vista

cultura e letteratura «Literarische bleter», di cui fu il direttore fino al 1939, quando fu chiuso dopo essere diventato un giornale di riferimento in Polonia. Mayzel collaborava anche con «Haynt» e ne diresse il supplemento letterario. Dopo aver continuato a lavorare nel mondo della cultura e letteratura yiddish anche a New York, nel 1964 si trasferì in Israele.

⁴¹ Yezekeel Dobrušin (1883-1953), autore, critico e intellettuale, nato a Černigov, in Ucraina, ricevette una educazione ebraica e russa presso la casa di famiglia e studiò a Parigi alla Sorbona. Dal 1916 risiedette a Kiev, dove pubblicò articoli e poesie su numerose testate ebraiche e yiddish e collaborò alle attività editoriali della Kultur-lige. Nel 1920 si trasferì a Mosca dove lavorò per diversi periodici. In qualità di consulente letterario del Goset, adattò numerose opere della letteratura yiddish per la scena. Come critico teatrale e storico pubblicò diversi studi sulla drammaturgia di Avrom Goldfaden, Mendeley Moycher-Sforim, Sholem Aleichem e T. L. Perets. È anche autore di una monografia su Zuskin del 1949 e di una su Michaels del 1940. Fu uno studioso di Sholem-Aleichem e dedicò molta attenzione al folklore yiddish. Fu arrestato alla fine del 1948, torturato e mandato in un campo di lavoro al Circolo Polare Artico, dove morì nel 1953.

come uno strumento che avrebbe contribuito a realizzare l'idea di una cultura ebraica contemporanea in yiddish, con la propria letteratura, il proprio teatro e la propria arte, che avrebbe avuto importanza mondiale e significato universale pur preservando il carattere nazionale ebraico. Grazie agli sforzi di alcuni esponenti del mondo culturale yiddish, tra gli anni Venti e Trenta la Kultur-lige diede un apporto importante in diversi ambiti della cultura ebraica. Le attività editoriali dell'organizzazione contribuirono allo sviluppo della letteratura yiddish mentre le sue scuole impiegavano insegnanti dai principi e dai metodi aggiornati non soltanto nelle discipline ebraiche. Con il sostegno della Kultur-lige furono realizzati coraggiosi progetti teatrali e alcuni esperimenti drammatici che elevarono notevolmente il livello del teatro yiddish. Le sezioni artistiche riunirono figure di primo piano stimolando il loro interesse per la cultura ebraica nel lavoro creativo, basti ricordare che già nel 1922 a Mosca una mostra riuniva i capolavori di Marc Chagall, Natan Al'tman⁴² e David Šterenberg,⁴³ tutti membri della filiale moscovita della Kultur-lige.⁴⁴

La sperimentazione creativa che ha caratterizzato la cultura russa dei primi decenni del Novecento accolse, per un certo tempo risuonò e contribuì a riprodurre le melodie, la letteratura, l'arte e il teatro yiddish. Il teatro ebraico Habima fu artefice di una tra le più memorabili produzioni teatrali del tempo, il *Dibbuk* tratto dal testo di An-sky nel 1922. Molti studi dedicati alla vita culturale sovietica vedono nell'affermazione del realismo socialista il declino dell'espressione culturale ebraica, in realtà negli anni della Rivoluzione

⁴² Natan Isaevič Al'tman (1889-1970), pittore del cosiddetto "rinascimento" dell'arte ebraica russa e rivale di Chagall. Nato a Vinnyčja in Ucraina, studiò a Odessa. A Parigi entrò in contatto con gli esponenti del Cubismo. La sua prima opera nota è *Funerale ebraico*, del 1911. Nel 1913 a San Pietroburgo partecipò all'esposizione di Mir Iskusstva, in questo periodo realizzò uno dei suoi capolavori, il ritratto di Anna Achmatova, del 1914. Sviluppò uno stile pittorico basato sull'arte popolare ebraica. Nel 1921 si trasferì a Mosca, dove realizzò le prime scenografie costruttiviste per il *Mistero Buffo* di Majakovskij con la regia di Mejerchol'd, nel 1922 il Teatro Habima lo preferì a Chagall per realizzare le scenografie dello spettacolo *Dibbuk* tratto dal testo di An-Sky. A questo punto fu assunto al Goset di Granovskij, dove realizzò le scenografie costruttiviste per *Uriel Acosta*. Nel 1922 partecipò all'esposizione della Kultur-lige di Mosca al fianco di Chagall e Šterenberg. Fu anche autore dei costumi e delle scenografie per il film yiddish *Fortuna ebraica*, diretto da Granovskij nel 1926. Per il Goset, Al'tman realizzò le scenografie e i costumi per *Il decimo comandamento* e *Trouhadec*, nel 1928 andò in tournée con il teatro e rimase all'estero fino al 1935. Rientrato in Unione Sovietica dovette adattare la propria arte ai dettami del realismo socialista.

⁴³ David Petrovič Šterenberg (1881-1948), pittore, nato a Žitomir in Ucraina, studiò a Odessa e poi a Parigi, dove subì l'influenza di Paul Cézanne e dei Cubisti. Fu a capo del dipartimento di arti visive del Narkompros. Nel 1922 partecipò all'esposizione della Kultur-lige di Mosca al fianco di Chagall e Al'tman, ma il suo stile indipendente non incontrava il favore delle autorità, dagli anni Trenta gli fu imposto di lavorare in modo più "realista".

⁴⁴ Cfr. V. Ivanov, *Goset. Politika i iskusstvo. 1918-928*, cit., pp. 14-15.

Culturale, dell'avvento del realismo socialista, perfino durante le purghe degli anni Trenta, gli artisti, i registi, gli attori, i musicisti ebrei realizzarono capolavori indimenticabili. Alcuni spettacoli ritenuti tra i più riusciti del Goset risalgono agli anni Trenta, quelli del Terrore stalinista: tra questi c'è appunto la produzione probabilmente più nota e ammirata realizzata sulla scena yiddish, il *Re Lear* a cui la compagnia moscovita lavorò tra il 1932 e il 1935. A partire dagli anni Trenta la nuova ondata di Terrore e antisemitismo da parte delle autorità sovietiche, che determinò anche un cambiamento radicale nella situazione politico-economica del Goset, con ovvie ricadute sul piano artistico e creativo, travolse i diversi ambiti della cultura yiddish sovietica. Sono testimonianza di questo terrore le memorie di Natalja Michoels e Ala Zuskin Perel'man, il cui padre assunse il ruolo di direttore del Goset dopo la morte del proprio "gemello elettivo". Michoels nascondeva forse meglio la tensione cui era sottoposto da tempo per continuare a lavorare in teatro, ma entrambi, a partire dagli anni Trenta, vissero in un progressivo stato di accerchiamento, erano come animali "braccati", controllati a vista.⁴⁵ Anche l'accettazione da parte di Michoels di presiedere il Comitato Antifascista Ebraico nel 1942, ruolo che ricoprì fino alla fine, fu principalmente motivata dalla necessità di proteggere il Goset. Con il suo charme e l'ammirazione di cui era oggetto anche all'estero, Michoels ebbe grande successo nel raccogliere fondi per finanziare la lotta dell'Unione Sovietica contro la Germania nazista, come voleva lo slogan che portava in giro per il mondo. In realtà non aveva scelta, quella carica lo portava lontano dal teatro e dal suo lavoro, dalle due figlie, ma per un certo periodo il suo successo in quel ruolo istituzionale fu fondamentale per la sopravvivenza del Goset in anni di terrore. Probabilmente sapeva che sarebbe stata solo questione di tempo, di fatto grazie alla sua figura di primo piano il teatro fu in grado di sopravvivere ancora per un decennio.

La notte del 13 gennaio 1948 Solomon Michoels, direttore del Teatro Ebraico di Stato di Mosca e Presidente del Comitato Antifascista Ebraico, fu ucciso in

⁴⁵ Sulla sensazione di essere un animale braccato, inseguito dai cani da caccia, si può ascoltare il racconto di Natalja riguardo l'incubo ricorrente del padre. Nonostante avessero sempre avuto cani e Michoels li amasse molto, iniziò ad averne paura. Sognava di essere aggredito dai cani, evidente manifestazione del suo terrore della polizia segreta, che da tempo lo seguiva e lo controllava a vista (*Ostrova* [Isole], *Solomon Michoels*, sceneggiatura e regia di Varvara Kusnezova, GTRK Cultura, Mosca 2010, <<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=696>>).

un incidente d'auto a Minsk.⁴⁶ L'incidente-omicidio fu ordinato e organizzato da Stalin in persona. Michoels fu la prima vittima della lunga serie di persecuzioni definite "purghe staliniane", riferibili a un periodo che va dalla fine degli anni Quaranta ai primi anni Cinquanta, dirette espressamente contro l'élite culturale ebraica.⁴⁷ La figlia di Michoels, Natalja, scrive: «Per liquidare la cultura ebraica in Urss bisognava innanzitutto sbarazzarsi di colui che ne era alla testa»,⁴⁸ indicando così il movente delle azioni delle autorità sovietiche e di Stalin in particolare nei confronti di una figura all'apparenza innocua per il regime, un attore, il direttore di un teatro nato come strumento di propaganda della tolleranza dell'Unione Sovietica nei confronti delle minoranze nazionali. Attisani si interroga sulla natura dei "crimini" di cui il regime considerava Michoels colpevole e per i quali ha ritenuto necessario eliminarlo. A rendere l'attore "pericoloso" era la sua arte, le sue «poetiche e opzioni estetiche»,⁴⁹ non era questione di contenuti. I contenuti sono censurabili, argomenta Attisani, a differenza di ciò che si afferma con un gesto poetico. Si avrà modo di tornare su alcune scelte dei membri della compagnia e del direttore risalenti a diverse occasioni, che provocarono il sospetto e l'ira delle autorità. Un episodio eclatante fu l'interpretazione di Michoels nell'ultima scena dello spettacolo *Il sordo*, in cui il protagonista, un lavoratore che si unisce al movimento rivoluzionario, pronunciava le ultime parole del testo come un animale braccato e sul punto di morire. Mentre l'interpretazione paterna riuniva il pubblico entusiasta e commosso in un sentimento antiautoritario, la figlia di Michoels, Natalja, che racconta l'episodio nel proprio libro, restò pietrificata dal terrore per ciò che aveva visto fare al padre in scena, avendone colto il

⁴⁶ A causa della complessa unione di manovre politiche e antisemitismo – sia di Stalin che dei "suoi uomini" – fu deciso di liquidare il Comitato Antifascista Ebraico con in testa Michoels. La notte tra il 12 e il 13 gennaio 1948, dopo che Michoels aveva visto uno spettacolo candidato al Premio Stalin, fu invitato a trascorrere una serata in una casa del centro città di Minsk e lì fu brutalmente assassinato. Il suo corpo fu gettato in una stradina secondaria deserta, dove un grosso camion lo investì per simulare un incidente d'auto. Fu ucciso anche Golubov-Potapov, il critico che viaggiava con lui. I loro cadaveri furono trovati la mattina seguente, coperti di neve. Cfr. Ala Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 295; N. Vovsi-Michoels, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, cit., p. 238.

⁴⁷ Sulla tragica morte di Michoels si rimanda a *Fine di una vita d'attore*, in A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, cit. pp. 7-13.

⁴⁸ N. Vovsi-Michoels, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, cit., p. 184, in A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, cit. p. 6.

⁴⁹ *Ibid.*

significato essenziale e presentando ciò che sarebbe seguito.⁵⁰ Nel 1947, alla celebrazione di una serata in onore di Mendele Moicher Sforim, autore della novella da cui fu tratto lo spettacolo *I viaggi di Beniamino Terzo*, la storia di due ebrei che fuggono dal loro *shtetl* alla ricerca di Eretz Israel, Michoels dichiarò che finalmente il sogno dei due protagonisti si era realizzato, poiché l'Unione Sovietica si era dichiarata favorevole alla creazione dello stato d'Israele. Furono l'entusiasmo con cui il pubblico in sala reagì alle parole dell'attore, i dieci minuti di ovazioni che seguirono, a irritare il potere. Il discorso di Michoels era stato registrato per andare in onda alla radio il giorno seguente ma gli fu comunicato che la registrazione era stata «cancellata per errore». Una settimana dopo sopraggiunse l'ordine di recarsi a Minsk.

Nei due anni seguenti la morte dell'attore e direttore del Goset furono uccisi un gruppo di scrittori yiddish e altre numerose figure della vita pubblica furono arrestate, nel dicembre del fatidico 1948 Zuskin fu prelevato dall'ospedale dove era ricoverato per un esaurimento nervoso dovuto alle vessazioni che subiva in qualità di successore di Michoels alla direzione del teatro, fu incarcerato, torturato, processato e infine condannato alla fucilazione nel 1952. I giornali yiddish smisero di essere pubblicati, la casa editrice e i teatri yiddish furono chiusi, nel 1952 un gruppo di attivisti ebrei, molti dei quali avevano preso parte alle attività del teatro, fu giustiziato e risale all'anno seguente la cosiddetta "Congiura dei camici bianchi": un gruppo di medici ebrei fu accusato dalle autorità sovietiche di avere tentato di avvelenare le autorità del Cremlino. Il 13 gennaio 1953, nell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche su tutti i giornali fu pubblicato l'articolo intitolato *Arresto di un gruppo di medici-parassiti*. Gli organi sovietici di sicurezza accusavano un gruppo di medici di attività terroristica; erano ricercati per avere sabotato le cure mediche prescritte ad alcuni esponenti del governo sovietico. Si annunciava che per questo erano stati arrestati dieci medici, sei erano ebrei, tra loro c'era il Professor Miron Vovsi,⁵¹ cugino di Michoels. I medici avrebbero

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Miron Semionovič Vovsi (1897-1960), nato a Kraslava in Lettonia, è stato un medico, scienziato e terapeuta. Negli anni Trenta la sua reputazione di brillante diagnosta lo fece diventare il medico di fiducia delle autorità sovietiche, dell'élite militare, scientifica e artistica e fu consulente presso l'ospedale del Cremlino. Gli fu conferito il titolo di Scienziato d'Onore della RSFSR e ricevette numerosi premi tra i quali l'Ordine di Lenin nel 1948. La sua posizione di rilievo e la nazionalità ebraica lo resero un candidato adatto per il ruolo di uno dei più pericolosi cospiratori «assassini in camice bianco», accusati di trattare in modo errato i loro

ammesso, ovviamente sotto tortura, le proprie colpe e furono accusati di avere gravemente danneggiato la salute dei pazienti, fatto diagnosi errate e somministrato i farmaci sbagliati. Il punto centrale dell'accusa era però che la maggior parte dei membri del gruppo di terroristi era legata alla «organizzazione ebraica internazionale borghese-nazionalistica Joint, fondata dagli americani per fornire aiuto materiale agli ebrei degli altri stati».⁵² Il rapporto dichiarava che Miron Vovsi, «accusato dello sterminio dei quadri dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche», era diventato un membro del Joint tramite il dottor Šimelinovič e «il noto ebreo borghese e nazionalista Michoels»,⁵³ suo cugino.

Il Teatro Yiddish di Mosca, nel corso di tutta la propria esistenza, ha affermato e celebrato la propria identità ebraica, a volte con il consenso delle autorità, altre sfidandole. Nel suo destino avrebbe avuto un ruolo determinante il bilinguismo, al Goset in scena si parlava yiddish ma nella vita quotidiana e nello svolgimento di parte del lavoro anche creativo si parlava russo. Lo yiddish era la lingua del proletariato ebraico, mentre l'ebraico era considerato la lingua della borghesia. L'Habima scelse l'ebraico, la lingua della Bibbia, nonostante all'inizio del XX secolo ciò comportasse non pochi problemi di comprensione. Il Goset scelse lo yiddish, la diaspora come destino storico e la vita del *mestečko*, il paesino, lo *shtetl*, come materiale cui ispirarsi. La lingua scenica scelta da Granovskij faceva leva sulla radici culturali dello spettatore e spesso risultava incomprensibile ai censori e alle autorità sovietiche. La compagnia del Goset, interamente composta da ebrei provenienti da realtà più o meno assimilate, sapeva ricorrere al linguaggio allegorico, alle allusioni simboliche e faceva uso di una lingua nota esclusivamente alle masse ebraiche, così il teatro poteva lanciare messaggi a volte proibiti anche di fronte ai censori.

insigni pazienti su indicazione dei servizi segreti occidentali, americani e del sionismo mondiale. Arrestato a fine novembre 1952, fu sottoposto a torture e denunciato in quanto ritenuto il leader dell'organizzazione terroristica anti-sovietica. Michoels era stato ufficialmente definito "ebreo nazionalista borghese" ed essendo il cugino di Vovsi, era ritenuto il responsabile del reclutamento del medico nel movimento sionista, considerato «un ramo dell'intelligence americana». I primi di aprile 1953, dopo la morte di Stalin, insieme agli altri membri della cosiddetta "Congiura dei medici", Vovsi fu riabilitato e liberato. Continuò la propria ricerca scientifica e il lavoro clinico presso l'ospedale di Mosca S. Botkin fino alla morte, nonostante la sua salute fosse stata fortemente compromessa dalle torture subite. Vd. Elektronnaja Evrejskaja Enciklopedija; <<http://www.eleven.co.il/article/10946>>.

⁵² Elektronnaja Evrejskaja Enciklopedija; <<http://www.eleven.co.il/article/10978>>.

⁵³ «Izvestija», 13 gennaio 1953; Biblioteca nazionale ebraica dell'Università di Gerusalemme.

Lo stato sovietico accettò l'esistenza della nazione ebraica, Stalin e il Partito riconobbero lo yiddish come lingua nazionale degli ebrei e permisero la fondazione di cellule ebraiche del partito,⁵⁴ di una Unione degli Scrittori Yiddish, di una stampa yiddish e l'esistenza di teatri yiddish fino a dopo la Seconda Guerra Mondiale, a sud della Siberia fu anche creata la Regione Ebraica Autonoma. Ma, come gli altri, il Teatro Yiddish di Mosca si trovò costretto a mettere in pratica lo slogan «nazionale nella forma, socialista nel contenuto». Cercò di farlo fino a quando i guardiani dell'arte proletaria misero la *partiinost'*,⁵⁵ la funzione sociale del teatro attribuita dal Partito, al di sopra di tutto il resto. Fatta eccezione per gli impiegati assunti al teatro come informatori delle autorità, i membri della compagnia e tutti coloro che lavoravano all'interno del Goset dovettero presto arrendersi al fatto che il modello di comunismo proposto in Unione Sovietica, per usare un eufemismo, non era perfetto e rappresentava un vero e proprio pericolo per la loro sopravvivenza. Gli atti di resistenza che seguirono contribuirono a determinare l'annientamento del Teatro Yiddish di Mosca subito dopo la Seconda Guerra Mondiale.

⁵⁴ La Evseksija era la Sezione Ebraica del Partito Comunista-Bolscevico Russo. «Lo scopo della Sezione era educare la popolazione ebraica nello spirito dell'ideologia comunista. Era responsabile della supervisione delle scuole e delle istituzioni culturali in yiddish. Gradualmente tutte le organizzazioni della vita ebraica finirono sotto la sua autorità ed essa mantenne la sua fedeltà al Partito. All'interno della Evseksija si preferiva il "proletario" yiddish all'ebraico "borghese". Fu liquidata nel 1930. Tra il 1937 e il 1938 i suoi leader e attivisti furono arrestati e la maggior parte furono assassinati. Questo prova che ogni attività ebraica, anche se di natura comunista, era incompatibile con le richieste del regime sovietico». (Ala Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 56).

⁵⁵ Cfr. Vaughan C. James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, St. Martin's Press, New York 1973.

CAPITOLO II

Due parti di una scultura, Solomon Michoels e Venjamin Zuskin¹

II.1 *Formazione e rivelazione nella vicenda artistica di Michoels*

Interpretare *Re Lear* è stato il mio più grande sogno fin da quando ero ragazzo. Allora studiavo al liceo di Riga, dove si prestava molta attenzione alla letteratura mondiale. L'insegnante di letteratura, durante le lezioni, ci faceva leggere i classici ad alta voce. Di solito a me assegnava le parti in versi. Leggevamo sempre opere teatrali interpretandone i diversi ruoli. Quando fu il momento del *Re Lear* di Shakespeare, il professore mi assegnò la parte di Lear. Ricordo molto bene l'impressione che mi fece l'ultima scena, mi toccò più di tutte le altre della tragedia. Ciò deve essersi riflesso nella mia lettura, l'insegnante si commosse. Quel giorno mi ripromisi che se in futuro fossi diventato attore, avrei dovuto interpretare *Re Lear*.²

Solomon Michailovič Michoels, מיכאלס שלמה, ha raccontato del proprio sogno di interpretare *Re Lear* in un articolo del 1936, un anno dopo il debutto del *Re Lear* del Goset, quando aveva quarantacinque anni. Era nato il 4 marzo nel 1890 nella cittadina di Dvinsk, oggi Dugavpils, in Lettonia, allora parte dell'Impero russo, nella famiglia patriarcale Vovsi, in cui si onoravano le tradizioni degli antenati e durante le festività e in occasione delle feste in famiglia si intonavano canti chassidici. La principale preoccupazione del padre di Solomon Michailovič era dare ai propri figli una educazione religiosa e dai sei ai dodici anni i suoi due figli frequentarono il *cheder*, dove ebbero la possibilità di studiare la Bibbia e il Talmud e ricevettero i primi rudimenti di grammatica russa. Già al *cheder*, il piccolo Solomon componeva versi in ebraico e si narra che abbia tradotto in yiddish la poesia *Angelo* di Lermontov.³ In seguito alla bancarotta del padre, la famiglia Vovsi si trasferì a Riga, dove il giovane studente si iscrisse alla scuola superiore e dove ebbe occasione di assistere per la prima volta a uno spettacolo teatrale. Prima di questa esperienza,

¹ Nel 1928, durante la tournée in Europa, Michoels e Zuskin furono intervistati da un giornale di Berlino, alla richiesta di definire la loro "unione", Michoels rispose: «Come un'opera d'arte fatta come se uno scultore avesse preso noi due come materiale grezzo per fare la scultura di un solo uomo» (H. Taschemka *Beschpechung mit zwei Schauspielern. Was haben Michoels und Zuskin derzehlen*, «Welt-am-Abend» Berlin, 20 novembre 1928, p. 3, in Ala Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 302).

² S. Michoels, *Moia robota nad Korolem Lire Šekspira* (Il mio lavoro sul *Re Lear* di Shakespeare), in AA. VV., *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 94. L'articolo risale al 1936, fu scritto con il critico teatrale Minz. Tratto dal manoscritto che faceva parte dell'archivio personale di Michoels, fu pubblicato per la prima volta nel 1960.

³ Cfr. O. Ljubomirskij, *Michoels*, cit., p. 4.

durante la sua infanzia, aveva visto molte volte i commedianti ebrei del *Purimshpiel*,⁴ che avevano lasciato in lui una traccia indelebile. Nel giorno della festa ebraica di Purim gli attori andavano di casa in casa, cantavano canzoni, facevano una parodia della festa, mettevano in scena rievocazioni della storia della salvezza degli ebrei persiani dal massacro. Con l'aiuto delle loro barbe di canapa, di corone di cartone, spade di legno e abiti colorati, i *Purimshpieler* erano capaci di una trasformazione che aveva un che di miracoloso agli occhi del piccolo spettatore e suscitarono nel piccolo Vovsi un primo, seppur vago, sogno del teatro. Influenzato dai *Purimshpieler*, all'età di nove anni compose la pièce *Peccati di gioventù*, che raccontava di un figliol prodigo che tornava dal padre.

Uno dei biografi di Michoels, Ljubomirskij, racconta:

Siamo nell'appartamento di una famiglia ebraica patriarcale di commercianti. Una delle stanze è stata trasformata in teatro. Con vivacissimo interesse, gli spettatori osservano i fatti che hanno luogo sulla scena improvvisata. Il titolo della pièce è *Peccati di gioventù*. Il tema della pièce è il figliol prodigo. Davanti agli spettatori si sta svolgendo l'ultima scena: il monologo del pentimento del figliol prodigo. Il volto dell'attore esprime un dolore così sincero che una delle spettatrici, scossa nel profondo, esclama: «O disgrazia, disgrazia! In che cosa ti sei trasformato, povero Solomon!».

Solomon è il nome dell'artista di nove anni interprete del figliol prodigo. È autore, regista e interprete della pièce. La spettatrice che ha così emozionato con la sua interpretazione è sua zia. Era il 1899.⁵

La pièce che raccontava dell'abbandono da parte di uno dei fratelli della casa del padre e dei sogni di un suo ritorno in seno alla famiglia era interpretata da un solo attore ed era così intensa e sincera che le donne della famiglia avevano le lacrime agli occhi.

⁴ La festività ebraica di Purim è una commemorazione della liberazione dall'Impero persiano, la storia è narrata nel Libro di Ester. Purim è festeggiato ogni anno il quattordicesimo giorno del mese di Adar secondo il calendario ebraico. Il digiuno del giorno precedente a quello di Purim ricorda quello fatto da Ester e Mardocheo quando il perfido Amàn, consigliere di Re Assuero, tramò per liberarsi degli ebrei, cercando di convincere Assuero a ucciderli tutti. Il digiuno è chiamato Digiuno di Ester e dura dall'alba fino a dopo il tramonto. La festività prevede l'obbligo di assistere alla lettura del Libro di Ester la sera e la mattina seguente, di mandare doni in forma di cibo agli amici, fare carità ai poveri e consumare un pasto festivo. L'usanza di indossare costumi e maschere risale probabilmente a un'abitudine degli ebrei italiani e l'uso raggiunse le comunità mediorientali solo nel XIX secolo. Il *Purimshpiel* è una drammatizzazione comica della storia e dal XVIII secolo si è trasformato in satire più elaborate con musica e danze in cui la storia di Ester è poco più di un pretesto. Da metà del XIX secolo alcuni *Purimshpiel* sono basati su storie bibliche e oggi possono riguardare qualsiasi aspetto concernente la vita degli ebrei, di cui si scherza e si ride.

⁵ Cfr. O. Ljubomirskij, *Michoels*, cit., p. 3.

I bagliori della sua inclinazione per l'arte e in particolare per il teatro apparvero in modo ancora più esplicito quando aveva circa undici anni. Superato l'esame per l'ammissione alla terza classe, il piccolo Vovsi fu ammesso alla scuola superiore di Riga, città dove all'epoca viveva il fratello maggiore Moïshe Michailovič, che aveva terminato da poco e con successo l'istituto superiore. Solomon Michailovič amava la poesia e iniziò a esibirsi di fronte ai famigliari e in occasione delle serate studentesche del proprio e di altri istituti incontrando grande successo, riceveva già inviti a esibirsi ad alcune serate in città.

Da giovane, Michoels ebbe la possibilità di vedere molti grandi artisti come Davydov,⁶ Varlamov,⁷ Orlenev,⁸ i fratelli Adel'geim⁹ e Ester-Rochel Kaminska.¹⁰ Il

⁶ Vladimir Nikolaevič Davydov (1849-1925) debuttò all'Aleksandrinskij di Pietroburgo nel 1880 e vi lavorò fino al 1924. È ricordato per essere stato il maestro della grande Vera Fëdorovna Kommissarževskaja, sua allieva all'Istituto Teatrale di Pietroburgo.

⁷ Konstantin Aleksandrovič Varlamov (1848-1915), dopo avere lavorato a lungo in provincia entrò all'Aleksandrinskij, diventando uno dei primi attori. Maestro di improvvisazione, prediligeva i ruoli comici e l'operetta, il vaudeville, la farsa, era così amato e conosciuto che sulla sua figura esistevano aneddoti e barzellette. I suoi ruoli più noti sono Varravin in *Un affare giudiziario* di Suchovo-Kobuly'n e Sganarello nel *Don Giovanni* di Molière messo in scena da Mejerchol'd.

⁸ Pavel Nikolaevič Orlenev (1869-1932), dopo avere debuttato in provincia, nel 1893 entrò al Teatro di Korš e in seguito al Teatro della Società di Arte e Letteratura di Pietroburgo. Iniziò con ruoli comici ma la sua interpretazione più ammirata fu Zar Fëdor nella pièce di A. K. Tol'stoj *Zar Fëdor Ioannovič* nel 1898. Con la propria compagnia andò in tournée in Europa e negli Stati Uniti e negli anni Dieci recitò per il cinema. Orlenev è ricordato dalla grande attrice Tatjana Pavlova come un maestro capace di un lavoro meticoloso sulla psicologia dei personaggi: «Con il suo metodo ho imparato a scoprire dentro di me tutte le emozioni senza inventarle» (Fernaldo di Giammatteo e Alessandro D'Amico, *Il mestiere dell'attore*, trasmissione radiofonica, Rai, Roma 1963, cit. in Roberta Indiochia, *La rivoluzione di un'attrice - Tatjana Pavlova*, in *Actoris Studium Album #2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Torino 2012, p. 199). Sempre la Pavlova dichiarò: «Fu il mio primo maestro, anzi il mio unico maestro, ché per noi attori gli insegnamenti di una scuola non possono sovrapporsi a quelli di un'altra: specie se ben dati», (Arturo Lanocita, *Attrici e attori in pigiama*, Ceschina, Milano 1926, pp. 172-175, cit. in *Ibid*).

⁹ Robert L'vovič Adel'geim (1860-1934) e Rafail L'vovič Adel'geim (1861-1938) si formarono in Austria, al Conservatorio di Vienna. Dopo il diploma iniziarono a lavorare in diversi teatri in Austria, Germania e Svizzera, dal loro ritorno in Russia a metà degli anni Novanta lavorarono insieme per quarant'anni. Tra il 1915 e il 1916 alla Casa del Popolo di Pietroburgo misero in scena grandi classici come *Edipo Re*, *Otello*, *Re Lear*, *Il mercante di Venezia*, *Uriel Acosta*. Elaborarono un metodo di formazione dell'attore rinnovando gli esercizi di respirazione, che ritenevano tra le più importanti discipline della professione attoriale. Nei teatri russi erano considerati due yogi. Negli anni seguenti la Rivoluzione, i fratelli mantennero un repertorio tragico e si esibivano per le associazioni operaie nelle fabbriche. Nel 1918 lavorarono nella Prima Compagnia al Fronte, al servizio delle truppe dell'Armata Rossa. Nel 1931 ricevettero il titolo di Artisti del Popolo, sono considerati tra i grandi tragici della scena russa a cavallo del XIX e XX secolo.

¹⁰ Ester-Rochel Halpern (1870-1926), attrice e regista teatrale, nacque in uno *shtetl* vicino a Grodno e ricevette una istruzione minima. A Varsavia incontrò il futuro marito Avrom-Yitskhok Kaminski (1867-1918), la coppia creò numerose compagnie itineranti che si esibivano nelle principali città dell'Impero russo. I Kaminski furono tra i primi a mettere in scena, oltre ai testi degli autori yiddish, traduzioni di Ibsen e Gor'kij, fondando nel 1907 la Literarische Trupe. A diventare leggendaria fu però la recitazione di Ester-Rochel, interpretazioni come quella di Mirele Efros nell'omonimo testo di Jacob Gordin, considerato una sorta di "Regina Lear ebrea", e la sua capacità imprenditoriale le fecero conquistare il soprannome "di Mame Esther-Rochel", la madre del teatro yiddish. Con i guadagni ottenuti dalla moglie in tournée a New York, Kaminski fece costruire un grande teatro a Varsavia, destinato a diventare una delle principali istituzioni culturali della vita ebraica nell'Europa orientale.

giovane era affascinato dai personaggi che i grandi maestri della scena russa e ebraica sapevano creare; aveva una predilezione per Kommisarževskaja e Kaminska. Quando in seguito gli fu chiesto per quale motivo considerasse le due attrici due modelli, rispose che avevano ognuna il proprio tema, Kommisarževskaja portava in scena i sentimenti di cui viveva, «la preoccupazione di un animo ribelle, una protesta, il conflitto di un lottatore solitario contro un mondo di violenza e prepotenza»,¹¹ Kaminska invece interpretava la «nascita di una eroina, la vita di una donna che attraversando le sfide che il destino le presenta ne esce rinnovata acquisendo coraggio e forza».¹²

Nei suoi discorsi e nei suoi testi Michoels fa spesso riferimento all'episodio citato in apertura, che lui stesso considerava profetico. A quel tempo la carriera attoriale era molto lontana dal concretizzarsi, soprattutto a causa dell'avversione che tale scelta professionale avrebbe incontrato all'interno della famiglia.

Il mio primo “scontro” attivo con il testo del *Re Lear* risale ai banchi di scuola. La mia lettura della tragedia piacque all'insegnante di tedesco della scuola superiore in cui studiavo, il Professor Walter. Egli portò per la prima volta la mia attenzione sulla tragedia, sul personaggio di Lear in particolare e sulle sue inclinazioni e qualità. In seguito sarei tornato molte volte a leggere Shakespeare.¹³

Negli anni giovanili, Michoels non fece però alcun tentativo di intraprendere la professione teatrale. La sua formazione ebbe luogo ai tempi della Rivoluzione del 1905, quando il movimento rivoluzionario coinvolgeva anche le scuole superiori e medie. Studente di ginnasio, il giovane Vovsi iniziò a studiare con attenzione la storia del popolo ebraico e la letteratura ebraica. Il fallimento della Rivoluzione del 1905 e la sanguinosa reazione che seguì portarono a un indebolimento delle attività del movimento ebraico di liberazione nazionale e molti membri dell'intelligenza ebraica abbandonarono la politica.

Madre della meravigliosa Ida, insieme alla figlia è stata tra le più grandi e importate attrici della scena yiddish mondiale. Ida Kaminska (Odessa 1899-New York 1980), attrice teatrale e cinematografica, regista, autrice di due drammi originali, adattatrice e traduttrice in yiddish di numerose opere straniere, direttrice e amministratrice teatrale, all'età di venticinque anni creò insieme al marito Zygmunt Turkow la prima compagnia teatrale indipendente: il Varshever Yidisher Kunst-Teater (Teatro d'Arte Ebraico di Varsavia). Tornata in Polonia al termine della Seconda Guerra Mondiale, fondò il Teatro Statale Ebraico, che dal 1955 ha sede a Varsavia. Nel 1968, a causa della campagna antisemita orchestrata dal regime, fu costretta a lasciare per sempre la Polonia. Scelse di emigrare negli Stati Uniti con la speranza di potere ricreare lì un teatro stabile yiddish. È autrice dell'autobiografia *My life, my theatre*, a cura di Curt Leviant, Macmillan, New York 1973.

¹¹ Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., p. 85.

¹² *Ibid.*

¹³ s. i. n., «Sovetskoe iskusstvo», 6, 1934, in O. Ljubomirskij, *Michoels*, cit., p. 5.

Terminata la scuola, per lungo tempo non riuscì a decidere quale strada intraprendere. A Riga conobbe Lev Osipovič Kantor,¹⁴ in casa sua Michoels partecipava a dibattiti su questioni ebraiche e a serate letterarie. La figlia di Kantor, Sara (1900-1932), sarebbe diventata la sua prima moglie, con lei ebbe due figlie, Natalja e Nina. Rinunciando del tutto alle proprie aspirazioni come attore, nel 1911 il giovane Vovsi si iscrisse all'Istituto commerciale di Kiev, da cui fu presto espulso a causa della sua partecipazione alle rivolte studentesche. A causa delle "quote percentuali" riservate per legge agli ebrei, non gli fu possibile iscriversi all'università. Se avesse scelto il teatro, lo avrebbe fatto contro il parere e la volontà del padre. Il vecchio Vovsi era convinto che ci fossero soltanto due professioni adeguate a un giovane ebreo che conosceva la lingua russa, quella del medico e quella del giurista. «Il dottore e l'avvocato d'ufficio – diceva – salvano la vita delle persone. Che cosa c'è di meglio? Io vorrei che il mio Solomon fosse utile alle persone...».¹⁵

Per sette anni Michoels cercò invano di essere ammesso all'università. In questi anni lesse molto, studiò da autodidatta la filosofia, le scienze economiche, la storia e la matematica. A quel tempo la sua passione e inclinazione per il teatro si manifestavano con la partecipazione alle serate a cui era invitato a declamare versi di poeti ebrei come Bjalik¹⁶ e Frug¹⁷ e la prosa di Sholem-Aleichem. Ogni tanto calcava

¹⁴ Lev Osipovič Kantor o Yehuda Leib Kantor (1849-1914), figlio di un cantore di sinagoga di Vilna, si laureò in medicina in Germania ma non gli fu mai permesso di praticare la professione, così continuò a collaborare come giornalista con numerose testate in ebraico, yiddish e russo. Nel 1886 è stato il fondatore del primo quotidiano in lingua ebraica «Ha-Yom». Fu tra i primi a scrivere aneddoti umoristici sui giornali yiddish e a diffondere il genere del *feuilleton* sui giornali ebraici. Fu rabbino ufficiale a Libav, ora Liepaja, a Vilna e a Riga.

¹⁵ Cfr. Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., p. 7.

¹⁶ Haim Nachman Bjalik (1873-1934), il più importante poeta di lingua ebraica, è ricordato soprattutto per avere espresso i sogni del popolo ebraico e per avere reso la lingua ebraica uno strumento di espressione poetica. Nato in povertà in Volinia, ricevette una educazione ebraica tradizionale. Nel 1891 si trasferì a Odessa, il centro del modernismo ebraico, dove conobbe intellettuali come Mendele Moicher Sforim e Ahad Ha'am. La sua poesia *El ha-tsipor* (All'uccello) piacque a Moshe Leib Lilienblum e Ahad Ha'am, che lo aiutarono a pubblicarla all'interno di un'antologia nel 1892. Nel 1901 la sua prima raccolta di poesie fu pubblicata a Varsavia facendogli conquistare il titolo di poeta della rinascita nazionale. Le sue poesie ispirate al pogrom di Kišinjov del 1903, dove Bjalik era stato inviato a intervistare i sopravvissuti, contengono alcuni dei versi più tormentati e feroci della letteratura ebraica. Fu traduttore in ebraico di numerosi classici della letteratura europea come *Giulio Cesare* di Shakespeare, *Guglielmo Tell* di Shiller o *Don Chisciotte* di Cervantes, fu anche autore della nota traduzione in yiddish del *Dibbuk* di An-Sky. Tra il 1899 e il 1915 Bjalik pubblicò poesie in yiddish su diversi periodici, annoverate tra i capolavori della letteratura yiddish del periodo. Il poeta visse a Odessa fino al 1921, per trasferirsi prima in Germania e poi a Tel Aviv nel 1924, dove fu immediatamente riconosciuto come un'autorità in ambito letterario e fu tra i fondatori dell'Università Ebraica di Gerusalemme. Morì a Vienna nel 1934 e fu sepolto a Tel Aviv, dove un lungo corteo seguì il feretro lungo la strada dove abitava, che porta il suo nome.

¹⁷ Simon Frug (1860-1916), poeta, saggista e traduttore nato a Brovny Kut, una colonia agricola nella provincia di Cherson, si fece conoscere a San Pietroburgo pubblicando sulla rivista «Voschod». La

la scena a concerti che prevedevano l'esecuzione di canzoni popolari ebraiche (*nigunim*), che originariamente accompagnavano il lavoro degli artigiani, considerate una sua specialità.¹⁸ L'unica istituzione universitaria che in quegli anni prevedeva l'ammissione di ebrei era l'istituto commerciale di Kiev e Michoels vi si iscrisse presso facoltà di economia. Prima di essere ammesso, prendeva già lezioni di dizione e declamazione dall'attore Veližev,¹⁹ in lui c'era il desiderio di tentare un percorso teatrale ma fu scoraggiato in diverse occasioni, in seguito avrebbe dichiarato: «Non avevo la sicurezza di essere destinato alla carriera teatrale».²⁰ Gli anni tra il 1910 e il 1918 furono di grande arricchimento, acquisì conoscenze nelle discipline giuridiche e economiche, in matematica, studiava da autodidatta filosofia, storia, letteratura ebraica, letteratura russa, letteratura europea. Per sopravvivere dava lezioni private. Nel 1915 a Riga arrivò un'ondata di profughi ebrei. Tra le iniziative erano previste matinée per bambini, durante le quali recitava poesie e fiabe. Voleva completare la propria formazione giuridica, ricevuta parzialmente presso l'Istituto commerciale e nel 1915 fu ammesso all'università di Pietroburgo, dove fino al 1918 studiò giurisprudenza con entusiasmo, tenendo contemporaneamente un corso di letteratura russa per adulti alla facoltà serale. Le sue lezioni attiravano un grande numero di ascoltatori, l'aula in cui si tenevano era sempre affollata. Verso la fine del 1918 iniziò a preparare la tesi. In questo periodo ricevette un invito da parte del Proletkult di Pietrogrado affinché accettasse una cattedra come professore di matematica in una delle scuole del Proletkult, ma diventare insegnante di matematica non era il suo destino.

Una sera, nel suo appartamento squillò il telefono, era un conoscente di Riga: «A Leningrado, per iniziativa del responsabile degli Affari Ebraici, si sta organizzando uno studio teatrale yiddish con lo scopo di formare i quadri per il futuro teatro yiddish sovietico. Ricordo le sue esibizioni, lei recita bene sia la prosa che la poesia,

poesia *La leggenda di Goblet* divenne famosa nella traduzione yiddish *Des Kos* ad opera di Issac Leyb Perets, che fu messa in musica e raggiunse gli ebrei delle comunità anche più remote. La sua prima raccolta di poesie uscì nel 1885, ricevette buone critiche russe e fu ben accolta dalla stampa yiddish. Il Primo Congresso Sionista del 1897 diede un forte impulso alla poesia di Frug, che scriveva anche su diversi giornali yiddish europei e americani come «Yiddische Volksblat» e molte sue poesie, come *Lid fur der Arbet* (Canzone del lavoro) erano utilizzate come testi di canti popolari. Dopo il pogrom di Kišinjov, nel 1903 Frug scrisse *Hot Rakhmones* (Abbi pietà), il cui testo divenne in quegli anni una canzone di protesta. La sua traduzione del *Libro delle leggende* (*Sefer Ha'Aggadah*) curato da Haym Nahman Bjalik, uscì a Odessa nel 1910. Morì a Odessa nel 1916, dove una folla proveniente da ogni parte dell'Impero seguì il corteo funebre del primo poeta ebreo russo di fama nazionale.

¹⁸ Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., pp. 8-9.

¹⁹ A. B. Veližev, attore e regista, ha lavorato al Teatro d'Arte di Mosca e al Teatro della Rivoluzione.

²⁰ Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., p. 8.

ha talento nell'interpretazione delle canzoni ebraiche. Io mi iscrivo a questo studio e le suggerisco di fare lo stesso. Coloro che saranno ammessi riceveranno una borsa di studio». Il giorno seguente Solomon Michailovič Vovsi si recò all'indirizzo segnalato.

A quel punto dovette decidere se accettare la proposta del Proletkult e l'incarico come insegnante di matematica oppure occuparsi seriamente di teatro. La questione fu risolta a favore dello studio teatrale non senza grandi dubbi. Decise di lavorare in teatro con il soprannome di Michoels: il suo patronimico era Michailovič, il nome del padre in lingua ebraica era Michoels. Al russo Michailovič corrisponde il Michoels ebraico: così divenne Michoels.

La maggior parte degli ammessi allo studio erano dilettanti, in gran parte provenienti dalle diverse professioni. Prima di essere ammessi allo studio molti di loro guadagnavano bene e avevano uno stile di vita agiato, erano tutti entusiasti all'idea di creare un nuovo teatro d'arte yiddish. Ai primi passi del Goset dopo la sua fondazione a Pietrogrado nel novembre 1918 e all'ammissione allo studio di Michoels sono dedicate alcune pagine del libro che raccoglie le memorie di Aleksandra Azarch-Granovskaja, che insieme al marito, neodirettore dello studio yiddish, assistette al provino del futuro attore. I due, membri della commissione di ammissione allo studio teatrale, videro entrare il ventottenne Michoels, insieme a lui quel giorno si presentarono molti altri, alcuni venivano da lontano. Granovskaja scrive: «Pensai: “ma a che scopo viene in teatro? E per quale ragione è venuto?” E poi...».²¹

Era il 1918, Michoels era di due anni più vecchio rispetto al limite di età imposto da Granovskij nel bando rivolto ai giovani che volessero presentarsi alle selezioni per essere ammessi allo studio. Granovskaja continua così il proprio racconto del primo incontro tra lei, il marito, gli altri membri della commissione e Michoels:

Michoels recitò una poesia di Bjalik, *Salvami sotto la tua ala*, prima in ebraico e poi in russo nella traduzione di Žabotinskij. Andò benissimo, fece un'ottima impressione. Gli chiesero di recitare qualcosa in prosa, recitò un brano di Bjalik sugli ebrei nel deserto. Per accontentare le richieste della commissione cantò anche una canzone e manifestò subito la sua musicalità. Ungern²² gli chiese: «Ma perché siete venuto a questa scuola di teatro? Vedo che portate il cappello da studente, siete uno studente?». Rispose: «Sì, frequento l'ultimo anno della facoltà di giurisprudenza». «E perché vi presentate così tardi a una scuola di teatro?». Rispose molto francamente che avrebbe

²¹ A. Azarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 97.

²² Pedagogo e regista del Goset.

voluti essere accettati da Tairov, ma che Tairov gli aveva detto: «Lei è molto intelligente, sarà un ottimo giurista. Non sarà mai un attore, è meglio non fare confusione». Poi si era rivolto a Sachnovskij,²³ che gli aveva risposto: «Con il suo aspetto fisico la scena per lei è inaccessibile». [...] Purtroppo era brutto, aveva delle labbra incredibili, di quelle che i bambini chiedono: «Perché tieni le labbra così?». Aveva una bocca orribile, sembrava insomma molto brutto, ma in scena era un attore straordinario. [...] Non era alto, aveva una corporatura robusta, era molto forte, aveva muscoli molto sviluppati, crescevano molto se li faceva lavorare. Si muoveva divinamente, le sue mani avevano una espressività formidabile. Nella vita sembravano così brutte, aveva le dita grandi, sembrava proprio brutto. Quando tutto ciò era compensato però dalla sua recitazione così carica di significato, era meraviglioso. Ciò fu possibile grazie a Granovskij. Michoels si avvicinò al tavolo e disse che aveva capito che al tempo dello zar non avrebbe potuto essere attore, ma adesso che era venuto un tempo nuovo, gli sembrava giusto venire al Teatro Yiddish e provare a diventare attore. A questo punto Granovskij, il presidente della commissione, lo interruppe e gli disse: «E lo sarete!». Ricordava sempre le parole profetiche di Granovskij: «E sarete un attore!».²⁴

Quel giorno si decise il destino di Michoels, Granovskaja scrive che il marito lo aveva scelto in mezzo agli altri, all'apparenza più adatti a soddisfare i criteri estetici e esteriori, nel suo caso anche anagrafici, che la commissione aveva stabilito, così come Stanislavskij aveva scelto Serafima Germanovna Birman, che come Michoels era stata precedentemente rifiutata a causa del suo aspetto esteriore. Lo stesso fu per Granovskij con Michoels, il regista vide in lui qualcosa che gli altri non avevano saputo vedere. Il primo a cui il giovane giurista con la passione per il teatro si era rivolto era stato Tairov, che gli aveva chiesto di declamare dei versi e dopo averlo osservato declamare gli aveva detto: «Pensa davvero che un giorno diventerà attore? Conosce il suo aspetto esteriore, conosce le sue mani?...». Granovskaja aggiunge a questo punto: «Mani come quelle di Michoels in scena... erano mani uniche. Tairov non lo aveva capito».²⁵ Poco tempo dopo la sua ammissione al Goset «Michoels sarebbe diventato “un grande” per tutti. In seguito sia Tairov che Zavadskij gli chiedevano consigli. Tutti gli chiedevano consigli. Lo apprezzavano anche le autorità più alte».²⁶

²³ Vasilij Grigorevič Sachnovskij (1886-1945) regista, pedagogo, storico e teorico del teatro, dal 1922 al 1926 è stato direttore artistico del Teatro del Dramma di Mosca e del Teatro della Commedia (ex Teatro di Korš). Fu responsabile della rinascita del Teatro di Kommissarževskaja nel 1924 e suo direttore. Nel 1926 entrò al Teatro d'Arte dove nel 1932 divenne vicedirettore artistico e dal 1937 direttore artistico.

²⁴ A. Azarch-Granovskaja, *Vospominanja*, cit., pp. 97-98.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, pp. 137-138.

Per Michoels abbandonare la facoltà non fu facile ma si immerse nel lavoro dello studio senza risparmiarsi, accettando di svolgere anche i lavori più umili, oltre a studiare molto.

Aveva una conoscenza profonda della cultura ebraica. Conosceva straordinariamente bene la lingua yiddish, le tradizioni, la religione, tutto molto meglio di Granovskij. Conosceva la cultura ebraica alla perfezione. Inoltre conosceva molto bene la letteratura russa, era già all'ultimo anno della facoltà di legge. Leggeva e sapeva una quantità immensa di cose. Era molto istruito ed erudito, cosa che Granovskij apprezzava molto, era ciò che aveva sognato per questi attori.²⁷

Degli inizi dell'attività di Michoels al Goset vale ancora la pena di segnalare la descrizione del giovane attore fornita da Chagall, chiamato da Granovskij a collaborare con il teatro per la realizzazione delle decorazioni murarie della sala del teatro nella nuova sede moscovita. Il trasloco del teatro da Pietroburgo ebbe luogo in seguito all'invito a Mosca ricevuto da Lunačarskij. Ricordando nella sua autobiografia questo periodo trascorso al Goset, Chagall rievoca l'incontro con Michoels e lo descrive così: «Un naso corto, labbra grosse. Segue attentamente il pensiero, lo precede e con gli angoli acuti delle sue braccia e del suo corpo si precipita verso l'essenziale».²⁸

II.2 *Formazione e rivelazione nella vicenda artistica di Zuskin*

Il gemello in arte di Solomon Michoels, Venjamin L'vovič Zuskin, זוסקין בנימין, era nato nel 1899 nello *shtetl* di Ponevež, in Lituania, il padre era un sarto a capo dell'associazione di carità locale e, medico mancato, riceveva presso la propria casa gli ebrei malati della cittadina, destinati a restare impressi nella memoria del futuro attore del Goset e a riemergere nei memorabili personaggi da lui creati.²⁹ Zuskin frequentò il *cheder* fino a dodici anni, affermava di avere avuto interesse per il teatro fin da bambino.

Il libro della figlia, Ala Zuskin Perel'man, fornisce numerose pagine interessanti sull'infanzia dell'attore. Il primo capitolo, diviso in atti e in parti intervallate dagli atti del processo subito da Zuskin tra il 1948, anno del suo arresto, e il 1952, anno

²⁷ *Ivi*, p. 99.

²⁸ Marc Chagall, *Ma vie*, Stock, Paris 1980, pp. 233-234, in italiano, Marc Chagall, *La mia vita*, SE, Milano 1998.

²⁹ Cfr. V. Zuskin, *Autobiografia*, in Ala Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit.

della sua condanna a morte, si apre con il racconto della fine della vita del padre. Prima di iniziare a raccontare dell'infanzia paterna, l'autrice riporta il documento della Corte Suprema in cui si dichiara: «La sentenza del Collegio militare della Corte Suprema dell'URSS del 18 luglio 1952, riguardante Venjamin Zuskin, nato a Ponevež in Lituania e condannato alla misura punitiva più severa, l'esecuzione, è stata eseguita il 12 agosto 1952». Durante il processo, in data 11 e 12 giugno del 1952, fu chiesto a Zuskin quando fosse stato arrestato, rispose che era il 24 dicembre 1948. Era accusato di essere un nemico del governo sovietico e di avere cospirato con i nazionalisti ebrei. L'imputato rispose ricordando di essere stato interrogato quando si trovava in stato confusionale e indossava ancora il camice da ospedale. Era stato arrestato mentre si trovava nel letto di una clinica, mentre dormiva, si era risvegliato in cella il mattino dopo.³⁰ Gli atti del processo costituiscono, insieme alle memorie della figlia Ala, la principale fonte di informazioni sulla vita di Zuskin. In quei fatidici giorni di giugno, dopo che gli era stato intimato di confessare di avere partecipato ad attività nazionalistiche anti-sovietiche, l'attore chiese che i giudici ascoltassero la sua storia, così da poterlo giudicare in base a ciò che aveva fatto nel corso della propria vita. Iniziò l'esposizione dicendo: «Ero un attore».³¹ Così, con la sentenza di condanna a morte, inizia il racconto della figlia, che contiene alcune commoventi pagine sull'infanzia spensierata di Zuskin.

Mio padre avrebbe potuto presentarsi come ha fatto Antoine de Saint-Exupéry: «Da dove vengo? Dalla mia infanzia». Per lui l'infanzia non era soltanto l'inizio della vita o una collezione di ricordi commoventi, l'infanzia di Zuskin era il suo ego ed è intrecciata alla sua vita e alla storia che le pagine del mio libro raccontano.³²

Zuskin raccontava del proprio maestro al *cheder*, il quale riconobbe in lui una pronunciata inclinazione teatrale e incoraggiò notevolmente il bambino già estremamente vivace.

Quando si accorse che avevo una inclinazione per la recitazione, diventammo una coppia. Un bambino di quattro anni e un uomo anziano di settanta che avrebbero spesso intrattenuto un pubblico di adulti. Questo vecchio ha avuto un ruolo

³⁰ Venjamin Zuskin soffriva di insonnia, subentrato alla direzione del teatro dopo la morte di Michoels (avvenuta la notte tra il 12 e il 13 dicembre 1948), la notte tra il 23 e il 24 dicembre di quello stesso anno fu prelevato dal letto dell'ospedale dove trascorreva la quarta notte del trattamento che gli era stato prescritto, che prevedeva dieci notti di sonno indotto farmacologicamente.

³¹ Con il suo intervento al processo, Zuskin voleva integrare i quarantadue faldoni dell'istruttoria che lo riguardava.

³² Ala Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit.

fondamentale nella mia vita e posso dire di essere diventato un attore grazie alla sua influenza.³³

La coppia di attori composta da maestro e allievo metteva in scena spettacoli nelle occasioni più disparate ma il piccolo Zuskin non risparmiava neanche l'insegnante dalle proprie burle, proponendone imitazioni che il maestro, dotato di grande senso dell'umorismo, mostrava di gradire.

Chiamava l'allievo «Nyomke il buffone». Era lontano dal sapere che Nyomke sarebbe stato in effetti un buffone più di una volta, che i ruoli da buffone avrebbero popolato la sua vita di attore e incluso il ruolo del Fool in un'opera di Shakespeare.³⁴

Dopo cinque anni di attesa, Zuskin fu ammesso alla scuola secondaria. Erano in vigore le leggi che imponevano un limite all'ammissione di studenti ebrei alle scuole, non importava quanto fossero meritevoli: ogni dieci studenti poteva essere ammesso un solo ebreo. Alla scuola secondaria di indirizzo scientifico, con la sua natura istrionica e la sua inesauribile creatività, Zuskin riuscì a conquistare un altro insegnante.

Tra gli insegnanti non antisemiti ce n'era uno gobbo con gli occhi tristi, insegnava lingua e letteratura russa. Venjamin Zuskin era il suo preferito. L'insegnante, che amava profondamente la poesia classica russa, si meravigliava sentendo il ragazzino ebreo recitare i versi della poesia russa con comprensione profonda e sentimento. In parallelo ai suoi studi alla scuola media, il ragazzino faceva parte di una compagnia teatrale amatoriale. Alla fine di uno degli spettacoli che la compagnia mise in scena, Sokolov, il famoso attore ebreo, disse: «In questo ragazzo cresce un grande attore ebreo». Sedici anni dopo, quando vide l'attore Zuskin a Parigi, Sokolov ebbe occasione di rendersi conto che la sua profezia si era realizzata.³⁵

Come Michoels, anche Zuskin rinunciò dapprima alle proprie aspirazioni artistiche per assecondare il padre. Dopo il diploma di scuola secondaria, durante la Guerra Civile iniziò a lavorare come volontario presso il circolo teatrale dell'Esercito dell'Armata Rossa ma si iscrisse all'Istituto Minerario di Ekaterinburg. Durante il primo anno di studi, Venjamin iniziò a pensare di trasferirsi a Mosca per provare a

³³ Atti del processo. Frammenti degli otto volumi di trascrizioni stenografate del processo segreto del 1952 a quindici ebrei associati all'attività del Comitato Antifascista Ebraico, in *Ala Zuskin-Perel'man, I viaggi di Venjamin*, cit., p. 28.

³⁴ *Ivi*, p. 29.

³⁵ *Ivi*, p. 38.

fare l'attore, ma l'ira del padre lo trattenne. Era già sposato con Rachil Goland,³⁶ che nella città era stata accettata alla scuola di medicina.

Un giorno gli scrisse un amico che con lui aveva fatto parte di una compagnia amatoriale a Penza, dove per alcuni anni aveva vissuto con la famiglia. Voleva convincerlo a trasferirsi a Mosca, gli raccontava dei teatri della città e delle numerose scuole di teatro; nella lettera lo avvertiva che a Mosca c'era un Istituto Minerario che avrebbe potuto frequentare nel caso in cui non fosse riuscito a diventare attore. Poco prima della nascita di Tamara, la prima figlia di Zuskin, alla fine del 1920, Venjamin e la moglie si trasferirono a Mosca. Dopo essersi informato sui teatri moscoviti, decise che avrebbe provato a essere ammesso a uno dei due Studi diretti da Vachtangov, in quegli anni uno russo e uno ebraico, entrambi affiliati al Teatro d'Arte.³⁷ L'idea di diventare un attore della scena yiddish non lo affascinava ancora, considerava il teatro yiddish più povero e arretrato rispetto alle altre realtà della scena moscovita. L'amico gli aveva detto di essere iscritto a una qualche scuola di teatro yiddish, Zuskin non aveva capito se fosse amatoriale oppure no, rimaneva comunque scettico in proposito. La paura di non riuscire a mantenere la famiglia gli fece perdere tempo, continuava a studiare all'Istituto Minerario e a fare lavoretti per campare. Un giorno di novembre andò a trovare l'amico di Penza. Non c'era, nella sua stanza uno sconosciuto sedeva alla scrivania, stava scrivendo a macchina. Era Michoels.

Michoels mi disse che lavorava al Teatro Yiddish di Mosca creato da Granovskij. Quando venni a conoscenza del coinvolgimento del mio nuovo amico nell'arte teatrale gli chiesi se fosse possibile recitare qualcosa, così che potesse darmi un parere sulle mie capacità. Recitai alcuni brani tratti dai racconti di Čechov, interpretai alcuni frammenti di drammi e pièce. In seguito, su richiesta di Michoels, ripresi uno dei frammenti e lui mi disse: «Non c'è niente di cui tu ti debba preoccupare. Sarai ammesso alla nostra scuola. Hai le doti attoriali necessarie».³⁸

Il giorno seguente Michoels lo accompagnò a incontrare Granovskij. Il nuovo arrivato recitò gli stessi testi e alla proposta di iniziare a lavorare con il regista, il

³⁶ La prima moglie di Zuskin, con la quale ebbe la prima figlia, Tamara Zuskin-Platt. La seconda moglie fu l'attrice Eda Berkovskaja, con la quale si sposò nel 1925, madre di Ala Zuskin Perel'man.

³⁷ In quegli anni il Teatro d'Arte di Mosca aveva due Studi: quello fondato nel 1913 e lo Studio che lavorava utilizzando la lingua ebraica, fondato nel 1918 e destinato a diventare il Teatro Habima nel decennio successivo. Vachtangov li aveva diretti entrambi. Nel 1926 lo Studio ebraico partì per una tournée da cui non fece ritorno in Unione Sovietica e si trasferì definitivamente in Israele dal 1931, dove divenne il Teatro Nazionale Israeliano (Cfr. Capitolo I, nota 20). Dagli atti del processo a Zuskin non emerge con chiarezza a quale dei due studi avesse cercato di essere ammesso, secondo la figlia Ala dovrebbe essersi trattato di quello ebraico, dove fu accettato.

³⁸ Atti del processo, in A. Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 53.

giovane manifestò la timidezza e la mancanza di fiducia in se stesso che lo avrebbero accompagnato lungo tutta la propria carriera, dichiarò di non sentirsi abbastanza competente in ambito letterario per iniziare a lavorare in teatro. Granovskij gli spiegò che il regime sovietico aveva reso possibile la ricostruzione del teatro yiddish e che per la prima volta nella storia del popolo ebraico poteva esistere un teatro yiddish statale. Si impegnò ad ammetterlo a far parte della compagnia e ad affidargli ruoli di primo piano.³⁹ Fu invitato a sostenere un altro provino poco tempo dopo. In quel periodo ebbe occasione di vedere Michoels in scena, ne fu profondamente impressionato e si sorprese della commozione che quell'esperienza di spettatore suscitò in lui: «La recitazione [di Michoels] è intelligente e delicata come la filigrana»,⁴⁰ ciò che vide in scena era così toccante che lo fece apparentemente ridere fino alle lacrime, quando si accorse di essere profondamente commosso. Nonostante l'incoraggiamento ricevuto da Michoels e da Granovskij, quando si presentò al provino era molto preoccupato. Moshe Goldblatt,⁴¹ destinato a diventare un compagno di lavoro di Zuskin per molti anni, tra i migliori attori del Goset, stilò un prezioso resoconto del provino.

Zuskin 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, 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 cercò 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 andavano sempre lisce, si bloccavano nel tessuto, con la

³⁹ Zuskin lo raccontò durante l'interrogatorio. Atti del processo, in *Ibid.*

⁴⁰ V. Zuskin, *Michoels bez grima* (Michoels senza trucco), «Teatral'naja nedelja», 3 dicembre 1941, in A. Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 53.

⁴¹ Moshe Goldblatt (1896-1974), nato a Gerza, nella regione che all'epoca si chiamava Bessarabia, attualmente suddivisa tra Moldavia e Ucraina, è stato regista e attore del teatro yiddish. Terminati gli studi presso lo studio del Goset nel 1924, lavorò al teatro yiddish moscovita fino al 1937, dove fu attore della compagnia e insegnante presso lo studio. Nel 1929 fu tra i fondatori del teatro gitano Romen, che diresse dal 1931 al 1936. Dal 1937 al 1940 fu il direttore artistico del Teatro del Birobidžan. Nel 1940 divenne direttore del Teatro Yiddish di Kiev e dal 1941 al 1944 e in seguito dal 1951 al 1959 fu direttore artistico del Teatro Drammatico Kazako di Alma-Ata. Si trasferì in Israele nel 1972 dove morì, a Haifa, nel 1974. Gol'dblatt è tra i pochi membri della compagnia del Goset su cui è possibile trovare informazioni biografiche.

mano sinistra dava dei colpi al tessuto e il movimento delle forbici diventava liscio. Il taglio terminò. Ridacchiava contento. Tirò fuori dalla tasca del gilet immaginario un ago immaginario, infilò il filo immaginario, anche qui non tutto andava sempre liscio, e iniziò a cucire. Era pronto! Un sospiro di sollievo. Infilò l'ago nel gilet, ammirò il risultato del proprio lavoro. Un colpo 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 era gradualmente sempre più affollata di sconosciuti. Si trattava di allievi dello studio, attori, collaboratori del giovane teatro. È difficile descrivere l'entusiasmo che suscitava questo *etjud*.⁴²

Per molti anni Zuskin avrebbe mostrato *Il vecchio sarto* ai concerti. L'*etjud* divenne il cavallo di battaglia del suo repertorio da varietà e sarebbe diventato così famoso che a quasi ogni invito a comparire a un recital o a una serata alla Casa dell'attore gli dicevano: «Non dimenticare di portare ago e filo!».⁴³

Zuskin continuò a frequentare lo Studio fino al 1923,⁴⁴ ma già tre mesi dopo il provino di ammissione al Teatro Ebraico di Stato da Camera di Mosca interpretava uno dei due protagonisti di *È una bugia!* al fianco di Michoels. La prima fu il 24 settembre 1921.

II. 3 *Il Teatro Yiddish di Mosca, peripezie*

Nel 1912 in Russia c'erano sedici compagnie yiddish che comprendevano seicento attori e coristi, il novanta per cento dei quali vivevano in condizioni di povertà. Dopo il 1917 il numero di compagnie aumentò in Bielorussia e in Ucraina. L'Habima si formò poco prima della Rivoluzione a Białystok per opera di Nakhum Tsemach, diventando un teatro professionale nel 1918 dopo essersi trasferito a Mosca, città in cui, nella decade successiva, avrebbe ottenuto fama mondiale con il *Dibbuk* di An-Sky, per poi trasferirsi in Israele nel 1926.

⁴² A. Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, p. 54.

⁴³ La descrizione del provino si basa sul racconto di M. Goldblatt: M. Goldblatt, *A vort vegn Zuskinen*, «Sovetish heimland», 1, Mosca, 1970, pp. 120-129, cit. in A. Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit. p. 54.

⁴⁴ Pavel Markov scriveva: «Insegnavo storia del teatro. Probabilmente Zuskin era il più silenzioso, il più timido, il più impacciato di tutti i partecipanti alla scuola-studio... Era spesso tormentato da inutili sospetti nei confronti di una qualche inadeguatezza della propria missione scenica» (P. Markov, *O Zuskinen*, in *O teatre*, Iskustvo, Moskva 1974, vol. 2, p. 459, cit. in A. Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, p. 59).

Nei mesi precedenti la Rivoluzione, a Pietrogrado fu fondata la Società Teatrale Ebraica con l'obiettivo di assistere lo sviluppo di un teatro ebraico. I fondatori della Società erano un gruppo di filantropi ebrei liberali. La decisione di creare una scuola di teatro diretta da un regista e direttore russo fu presa nel 1917. Il designato era Aleksandr Michailovič Granovskij,⁴⁵ un uomo di teatro che fino a quel momento era stato poco esposto alla cultura ebraica. Aveva un background europeo e modernista e per lavorare con gli attori si fece bastare la conoscenza del tedesco fino quando non gli ebbero insegnato un po' di yiddish. Figlio di una delle più ricche famiglie russe di origine ebraica, si era trasferito a San Pietroburgo nel 1910 per studiare teatro, dove aveva conosciuto lo studio pietroburghese di Mejerchol'd e nel 1913 era andato a vivere in Germania, dove aveva lavorato con Max Reinhardt. Il nuovo teatro yiddish sovietico si prefiggeva di superare i cliché naturalistici e triviali del vecchio teatro yiddish e di eliminare i suoi metodi naïf, intendeva inoltre formare un nuovo attore yiddish, in grado di concentrare in sé le esperienze della scena contemporanea e la maestria attoriale necessarie per sostituirsi al proprio predecessore, l'attore del vecchio teatro yiddish itinerante. Granovskij presentò alla Società Teatrale Ebraica un piano per la creazione di una scuola teatrale basata sul modello dello studio tedesco di Reinhardt, secondo il suo progetto, alla formazione non poteva partecipare alcun professionista, erano previste ore di lavoro su voce, dizione e ritmo e lezioni di ginnastica, il tutto per un numero di studenti tra venti e quaranta. Nel 1918

⁴⁵ Aleksandr Michailovič Granovskij (1890-1937), regista e personalità di spicco nel panorama teatrale di Mosca degli anni Dieci e Venti, aveva una formazione europea, non era conosciuto nel mondo della cultura e del teatro ebraici, aveva studiato alla scuola d'arte scenica di Pietroburgo con Sanin e si era trasferito in Germania, dove aveva lavorato con Max Reinhardt. Elaborò un metodo di costruzione scenica definito "spettacolo-sinfonia", un organismo composto di testo, lavoro attoriale, scenografie, musica, luci, ritmo dei movimenti di scena e pause. Quando fu messo alla guida dello studio yiddish di Pietroburgo aveva le idee chiare sugli obiettivi del teatro. All'apertura dello studio dichiarò ai presenti: «Non siamo d'accordo sul fatto che il teatro yiddish abbia le proprie regole, che debba mettere in scena un repertorio specifico e che non possa uscire dal seminato. Noi riteniamo che il teatro yiddish sia innanzitutto un teatro, un tempio di luminosa bellezza, di creatività gioiosa, un tempio in cui la preghiera è pronunciata in lingua yiddish. Riteniamo che il compito del nostro teatro sia il compito del teatro mondiale e che soltanto la lingua lo distingua dagli altri» (*Yiddishe teatrale gezelschaft. Dos yiddishe kamer-teater, tzu zain erefenung in yuli 1919 yor, z. 4, cit. da A. Efros, Načalo (Inizio), in Michoels. Stat' y, besedy, reči, cit., p. 381*). Granovskij era deciso a combattere la tradizione sentimentale delle compagnie yiddish itineranti. Nel 1928, in occasione della tournée della compagnia in Europa, rimase a Berlino, dove nel 1930 fu regista di *Uriel Acosta* per il Teatro Habima. Con l'affermarsi del potere nazista in Germania si trasferì a Parigi, dove lavorò per il teatro d'opera e nel cinema. Fu il regista di alcuni film di grande successo, tra cui *Taras Bulba*, tratto dal testo di Gogol'. La figura di Granovskij non è ancora stata oggetto di uno studio approfondito; cfr. Angelo Maria Ripellino, *ad vocem, Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi, Roma 1954, coll. 1627-1628; B. Picon Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, cit.; J. Veidlinger, *Aleksander Mikhailovich Granovskii*, The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe: 12 settembre 2014, <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Granovskii_Aleksandr_Mikhailovich>.

Granovskij fu nominato direttore dello studio.⁴⁶ Poco tempo dopo, il Commissariato per gli Affari Ebraici⁴⁷ e il dipartimento teatrale del Commissariato per gli Affari Nazionali si attivarono per creare un teatro di lingua yiddish. L'obiettivo era trasformarlo in uno strumento di propaganda e il Commissariato per gli Affari Ebraici decise che il teatro-studio avrebbe dovuto coordinare tutte le attività teatrali yiddish del paese e avrebbe anche avuto il compito di redigere un repertorio di pièce yiddish adeguate all'iniziativa statale. Il 29 novembre 1918 il giornale «Žisn' iskusstvo» annunciava l'apertura del Teatro Yiddish di Stato da Camera, noto con l'acronimo Gosekt (Gosudarstvennyj Evrejskij Kamernyj Teatr).⁴⁸

Gli annunci in cui si comunicava la ricerca di attori da coinvolgere nell'impresa furono affissi a Pietrogrado con l'intento di raggiungere il proletariato ebraico: «Si apre lo Studio Teatrale Ebraico di Pietrogrado, si invitano a presentarsi i giovani che desiderano lavorare e studiare presso questo studio. Requisiti: i candidati devono essere di età inferiore ai ventisei anni e non avere alcuna esperienza di studio dell'arte teatrale». ⁴⁹ Dei circa trenta attori che costituirono la compagnia, come già accennato, la maggior parte erano dilettanti, ma solo una ristretta minoranza veniva dalla classe operaia: «Molti di loro arrivavano dalle libere professioni. Prima di entrare a fare parte dello studio molti avevano già un lavoro onesto e uno stile di vita dignitoso». ⁵⁰ Si trattava soprattutto di ventenni provenienti da famiglie della media borghesia cittadina, originari delle zone di confine occidentali; era così per le tre attrici che brillarono sulla scena del Goset fino alla sua chiusura: Esther Karchmer, Iustina Minkova e Leah Rom. Michoels sarebbe stato il più anziano ammesso allo studio. Gli attori ricevevano novecento rubli al mese e l'organizzazione delle prove

⁴⁶ Granovskij scriveva: «Il teatro yiddish... è un terreno incolto. Non basta la forma dell'arte teatrale ebraica, manca una istruzione scenica elementare dell'uomo, che solo così può sapere dove e perché andare. E su questo terreno incolto e maledetto, mi pare, bisogna iniziare a costruire. Non mancano solo le fondamenta, mancano anche i mattoni» (A. Granovskij, *Mir geyn!.., Moskver yiddisher melukhisher kamer-teater*, «Kultur-Lige», Kiev 1924, p. 8, cit. da A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 178). Le personalità della cultura e del teatro ebraici si rendevano conto della necessità di una formazione teatrale specialistica per gli attori yiddish. Le prime scuole di teatro yiddish furono organizzate negli anni della Prima Guerra Mondiale in Polonia, mentre in Russia il primo studio per attori ebrei fu aperto nel 1918 a Char'kiv dall'attore e drammaturgo Iechud-Leib Baumbol.

⁴⁷ Il Commissariato per gli Affari Ebraici era un organo governativo del potere sovietico per la diffusione di una politica nazionale del partito comunista tra gli ebrei. Il Commissariato per gli Affari Ebraici di Mosca esistette dal 20 gennaio 1918 all'aprile del 1924 (insieme ad altri commissariati per le minoranze nazionali) ed era costituito dal Commissariato del Popolo per gli Affari Nazionali (Nakromnaz), che aveva a capo Stalin. Il Commissariato per gli Affari Nazionali di Pietrogrado fu organizzato il 27 aprile 1918 e liquidato nel gennaio del 1923.

⁴⁸ Rinominato *Moskovskij Gosudarstvennyj Evrejskij Teatr* (Goset, Teatro Yiddish di Stato di Mosca) nel 1925.

⁴⁹ A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 97.

⁵⁰ O. Ljubomirskij, *Michoels*, cit., p. 8.

prevedeva un impegno serale, così da permettere a tutti di avere un lavoro diurno di cui vivere. I musicisti assunti da Granovskij non erano dilettanti come gli attori e diedero fin da subito un contributo fondamentale.

In seguito all'invito da parte del Commissariato del popolo per l'istruzione, guidato all'epoca dall'illuminato Anatolij Lunačarskij,⁵¹ il critico teatrale Abram Efros,⁵² convinto sostenitore della missione del teatro yiddish di portare il messaggio rivoluzionario alle masse ebraiche, convinse la compagnia e il suo direttore a trasferirsi a Mosca. Dopo lo scarso successo incontrato a Pietroburgo, nell'ottobre del 1920 la compagnia si trasferì nel centro del distretto teatrale di Mosca, al 12 di via Stankevič. Al secondo piano dell'edificio fu ricavata una sala con novanta posti a sedere, gli attori vivevano in appartamenti comuni al primo e al terzo piano. Il Teatro Yiddish da Camera di Mosca aveva una scuola, uno Studio e una residenza per artisti. Poiché metà della compagnia aveva rifiutato di cambiare città e aveva lasciato il teatro restando a Pietrogrado, il Gosekt aveva bisogno di assumere nuovi membri. Si cercavano giovani sulla ventina, fisicamente sani, che conoscessero lo yiddish, con un buon orecchio musicale e istruiti. Contravvenendo alla regola di assumere soltanto dilettanti, a Mosca Granovskij ammise Marija Ashkenazi (1898-?), che sarebbe diventata la prima ballerina e diversi membri della Vilner Troupe entrarono a far parte della compagnia, tra loro la talentuosa Sara Davydovna Rotbaum,⁵³ che

⁵¹ Anatolij Vasil'evič Lunačarskij (1875-1933), uomo politico e scrittore, dopo un periodo di esilio dovuto al coinvolgimento nel movimento rivoluzionario, divenne redattore dei giornali bolscevichi «Proletarij» (Il proletario) e «Vperëd» (Avanti). Uno dei principali leader bolscevichi, si avvicinò alle posizioni di Bogdanov e Lenin, insieme a quest'ultimo si scontrò con i capi menscevichi. Dopo aver partecipato ai lavori del III Congresso del Partito Operaio Socialdemocratico svoltosi nel 1905 a Londra, fu inviato a fare propaganda in Russia e divenne redattore del giornale «Novaja Žizn'» (Vita nuova), fondato da Maksim Gor'kij. Arrestato e processato per propaganda rivoluzionaria, riuscì a fuggire all'estero e prese parte al IV Congresso del Partito Operaio Socialdemocratico a Stoccolma. Dopo la Rivoluzione di Febbraio tornò in Russia e fu messo a capo del Commissariato del popolo per l'Istruzione. Tra i più attivi partecipanti ai dibattiti sul "nuovo teatro" (su questo si rimanda a V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001), si impegnò come mediatore nella contrapposizione tra i teatri accademici e gli aderenti al movimento cosiddetto "sinistrista". Alla sua parola d'ordine: «Indietro tutta, a Ostrovskij!» corrispose un cambiamento di rotta radicale e irreversibile nella storia del teatro russo e sovietico. (Su questo cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004). Esautorato da Stalin, negli anni del Terrore il suo nome fu rimosso dalla storia del Partito e riabilitato soltanto alla fine degli anni Cinquanta. Lunačarskij concluse la propria vita in Europa e fu nominato ambasciatore in Spagna.

⁵² Abram Markovič Efros (1888-1954), critico d'arte, negli anni Dieci iniziò a lavorare come traduttore di Dante e Petrarca. Dal 1918 al 1927 fu tra i più importanti collaboratori del Comitato per i musei e i monumenti di arte e antichità del Narkompros. Figura di rilievo nel panorama artistico sovietico, si occupò di pittura e di teatro e in questa sede è ricordato per avere avvicinato Chagall al Goset.

⁵³ Sara Davydovna Rotbaum (1899-1970), nata a Żelechów nel distretto di Garwolin, nell'attuale Polonia, si formò presso l'Istituto di Arte Drammatica di Varsavia tra il 1916 e il 1918 e alla scuola del teatro di Max Reinhardt a Berlino tra il 1919 e il 1921. Attrice del Goset dal 1921, fu ammessa

aveva studiato con Reinhardt insieme allo stesso Granovskij. Entrò anche Ewegenja Epshtejn (1896-?), che proveniva dalla classe operaia ma aveva ricevuto una educazione musicale. Si proposero anche l'allora dilettante Venjamin Zuskin, giovane studente dell'Istituto Minerario di Mosca, Rachel Imenitova (1896-?), che insieme a Zuskin sarebbe rimasta nella compagnia per circa trent'anni, e i grandi attori Josif Abramovič Gertner e Jakov Davidovič Shidlo.⁵⁴ «Come e che cosa sarà il nostro teatro? Non possiamo rispondere a questa domanda. Cercare: questa è la parola d'ordine che metteremo al primo posto nel nostro progetto», ripeteva Granovskij.⁵⁵

Alla prima fase moscovita risale anche l'invito a Chagall a lavorare con la compagnia, accolto con entusiasmo dall'artista insofferente all'atmosfera che si era creata nella propria accademia a Vitebsk. L'avventura di Chagall al Goset era destinata a chiudersi dopo lo spettacolo *Serata con Sholem Aleichem*, che prevedeva la presentazione di due atti unici e un monologo.⁵⁶ Nel 1920 il teatro si era trasferito in un edificio che era stato confiscato durante la Rivoluzione e trasformato in un club militare. La platea poteva contenere fino a cinquecento spettatori. Dopo avere realizzato le decorazioni murarie nel nuovo teatro, a causa della sua incompatibilità con Granovskij, Chagall lasciò il Goset, ma il suo contributo nel determinare l'estetica del teatro fu capitale.⁵⁷ Nelle sue memorie, la moglie di Granovskij, per descrivere le proporzioni dell'influenza chagalliana dal punto di vista estetico e filosofico scrive che se Granovskij è stato la mamma del Goset, colui che diede gli diede vita, la forza generatrice, Chagall va invece considerato il padre,

quando il teatro yiddish si trasferì a Mosca, vi rimase fino al 1949, anno della chiusura, insegnando presso la scuola dal 1934 al 1949. A metà degli anni Cinquanta si trasferì in Polonia. Tra i suoi ruoli più noti ci sono Judif in *Uriel Acosta* di Gutzkow nel 1922, Eti-Mene in *200.000* di Sholem Aleichem nel 1923, Ester nel *Sordo* di Bergel'son nel 1930, Goneril in *Re Lear* e Anna in *Tevye il lattai* di Sholem Aleichem nel 1939.

⁵⁴ Dai primi anni Trenta, I. Shidlo fu anche assistente-regista. Nonostante approfondite ricerche, non è stato possibile trovare informazioni sui due attori.

⁵⁵ A. Granovsky, "Mataroteinu vatafkideinu", HE (Our Aims and Tasks), R. After-Gabriel, ed., *Chagall: Dreams and Drama: Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre*, EN/HE, The Israel Museum, Jerusalem, 1991, HE part, p. 37, cit. da A. Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 57.

⁵⁶ Nel proprio intervento alla conferenza tenutasi in occasione dell'inaugurazione della mostra *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theatre, 1919-1949* (novembre 2008 - marzo 2009), Mel Gordon si è concentrato sulla ricezione della visione di Chagall all'interno del Goset, (*Jewish Theater Through the Eyes of Chagall* [Il teatro ebraico visto con gli occhi di Chagall]), disponibile in rete, <<http://www.academicroom.com/video/jewish-theater-through-eyes-chagall>>. Nel corso del suo intervento Gordon dichiara che il *Re Lear* del Goset sarebbe stato visto da 800.000 spettatori.

⁵⁷ Le opere di riferimento sul contributo di Chagall e sulla sua esperienza al Goset sono: AA. VV., *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theatre* (Chagall e gli artisti del teatro ebraico russo), Yale University Press, 2008; B. Harshaw, *The Moscow Yiddish Theater*, cit.; A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin*, cit.; B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, cit.; M. Chagall, *Ma vie*, cit.; J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theatre*, cit.

evidenziandone il ruolo insostituibile.⁵⁸ Chagall lasciò al teatro e alla sua arte il proprio corredo genetico, da cui il Goset non si separò mai, anche quando il pittore non lo frequentava più ed era ormai lontano. Il trasloco nella nuova sede ebbe luogo dopo *Prima dell'alba* di Vayter e *Dio della vendetta* di Sholem Ash. Il nuovo teatro moscovita fu inaugurato il primo gennaio 1921 con la prima di *Uriel Acosta* di Gutzkov, cui seguirono due grandi produzioni del Goset, *La strega* e *200.000*.⁵⁹ Entrambi gli spettacoli associavano alla danza biomeccanica la musica popolare ebraica. L'interpretazione della strega fu il primo grande successo di Zuskin, che nonostante fosse tra gli ultimi entrati a fare parte della compagnia si conquistò da subito ruoli di primo piano, spesso al fianco di Michoels.⁶⁰ Negli spettacoli di Granovskij si assisteva alla fusione organica di parole, movimenti e azioni dal ritmo plastico-musicale, nel lavoro dell'attore era richiesto un distacco ironico dal personaggio. Michoels e Zuskin sapevano dipingere a tinte forti il mondo astratto e lo schema simbolico delle partiture del regista che, a differenza dei due attori, conosceva poco lo *shtetl*. Nel carnevalesco *La strega* (1922), la crudele protagonista interpretata da Zuskin e il Gotzmach di Michoels erano maschere estremamente efficaci ed espressive, così come lo Shimele Soroker di *200.000* (1923), il povero sarto che diventa ricco da un giorno all'altro perché vince alla lotteria e viene subito depredato dai truffatori che approfittano della sua innocenza. In questo ruolo Michoels interpretava un personaggio tipico, un orgoglioso lavoratore ebreo, un onesto professionista dal destino tragicomico. La tragedia che lo colpiva travolgendo tutta la sua famiglia lo gettava nella disperazione ma non riusciva a privarlo della gioia vitale che caratterizza i personaggi tipici di queste storie della vita ebraica degli *shtetl*. Lo spettacolo si chiudeva con una danza corale in occasione del matrimonio della figlia del protagonista, alla sconfitta subita subentrava la gioia di vivere e il trionfo dell'amore per la vita. Come si avrà modo di analizzare ulteriormente, in

⁵⁸ Cfr. A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 120.

⁵⁹ Dello spettacolo *200.000* è possibile vedere un frammento filmico dell'ultima scena, la danza in occasione del matrimonio della figlia del protagonista. Si tratta di un frammento tra i più significativi per comprendere la poetica del Goset, per farsi un'idea della vitalità di questo teatro: *Ostrova* (Isole), *Solomon Michoels*, sceneggiatura e regia di Varvara Kusnezova, GTRK Cultura, Mosca 2010, <<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=696>>. Il frammento della scena finale di *200.000* si trova al min. 9.25 del documentario.

⁶⁰ Dopo avere visto lo spettacolo *La strega*, Nemirovič-Dančenko chiese di incontrare l'attrice che interpretava la protagonista. Con sua grande sorpresa, gli comunicarono che l'interprete della strega era un ragazzo. Fu ulteriormente stupito del fatto che non si trattasse di un attore maturo con una lunga esperienza alle spalle ma di un ragazzo giovane, magrolino e timido. «Se questo giovane continua a lavorare su se stesso, abbiamo di fronte un attore eccellente», esclamò Nemirovič-Dančenko. (*Kratkaja Evreiskaja Enziklopedia na russkom jazike*, Keter, Jerusalem, vol. 1, p. 194, cit. da A. Zuskin-Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, p. 73).

particolare le interpretazioni di Michoels e Zuskin erano caratterizzate da un approccio filosofico ai personaggi e dai loro temperamenti attoriali d'eccezione. Con questi spettacoli Granovskij e la compagnia furono in grado di portare l'attore in primo piano, «trasformando il Goset da un teatro di regia in un teatro d'attore».⁶¹ Per la realizzazione di *200.000* fu inoltre fondamentale la collaborazione di Lev Pul'ver,⁶² le cui composizioni musicali sarebbero diventate il marchio distintivo del teatro.⁶³

Nella sua nuova sede, il teatro yiddish diretto da Granovskij era ormai entrato a far parte del gotha dei teatri moscoviti e il Sindacato dei Teatri decise di renderlo Teatro Yiddish di Stato (Gosudarstvennyi Evreiskij Teatr), il cui acronimo è quello con cui è rimasto noto, Goset. A metà degli anni Venti centoquindici persone componevano lo staff, quarantaquattro erano attori, ventitre gli orchestrali, diciotto persone costituivano il personale amministrativo, i tecnici erano quindici e c'erano cinque costumisti. Nel 1924 soltanto dodici di loro guadagnavano più di cento rubli al mese: Granovskij trecentosessanta, Pul'ver duecentotantasette, Michoels duecentotrenta e Zuskin centoquindici. Gli attori si lamentavano di fare la fame come durante la Guerra Civile.⁶⁴ Nel 1924 andò in scena *Tre uve ebraiche*, in pieno stile carnevalesco *à la* Granovskij, lo spettacolo era caratterizzato dalla commistione di sacro e profano che avrebbe caratterizzato molte produzioni a venire, spesso derisorie delle tradizioni, delle danze e dei canti chassidici dei rabbini. Nonostante la scarsa familiarità con lo *shtetl*, Granovskij sapeva portare in scena i suoi abitanti con straordinaria finezza grottesca e caricaturale. Le produzioni erano costruite come bizzarri carnevali di maschere, anche quando lo spettacolo era mistico e cupo aveva le forme stilizzate del *balagan* e delle stampe popolari. Granovskij portava in scena i

⁶¹ Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., p. 36. Sul ruolo del regista e dell'attore, Michoels fece un intervento alla Conferenza dei registi dell'Unione Sovietica tenutasi dal 13 al 20 giugno 1939, il testo è pubblicato con il titolo *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., pp. 201-218.

⁶² Lev Pul'ver (1883-1970), compositore e musicista nato a Verkhnedneprovsk, in Ucraina, suonava il violino dall'infanzia, il padre era musicista. Frequentò il conservatorio di San Pietroburgo, tra il 1898 e il 1901 fu musicista dell'orchestra della compagnia teatrale di Mark Lukič Kropivnickij e con la compagnia si trasferì a San Pietroburgo nel 1902. Nel 1909 era violinista al Teatro Bol'shoj di Mosca, insegnò alla Società Filarmonica, suonò nel quartetto del Narkompros e diresse le orchestre sinfoniche di Kiev, Char'kiv e Minsk. Nel 1922 entrò al Goset come direttore musicale e fino al 1949 diresse la parte musicale e l'orchestra del teatro, scrivendo le musiche per quarantadue spettacoli, tra questi *200.000* del 1923, *I viaggi di Beniamino Terzo* del 1927, *Il sordo* del 1930, *Re Lear* nel 1935 e *Freylekhs* nel 1945. Nel 1925 scrisse le musiche per il film *Fortuna ebraica* (Cfr. Capitolo III, *La musica*).

⁶³ Anche per le musiche e le coreografie che distinguevano gli spettacoli del Goset si rimanda al frammento video precedentemente segnalato in nota: <<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=696>>.

⁶⁴ Cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 52.

risultati dei movimenti del teatro occidentale, introdusse un formalismo audace, seppe così innestare sul teatro nazionale yiddish il carattere innovatore del teatro europeo all'epoca considerato all'avanguardia. Nei suoi spettacoli la satira sociale era centrale, la presentazione del mondo dello *shtetl* andava in scena insieme a un certo sarcasmo nei confronti delle leggende nazional-scioviniste e del misticismo della sinagoga.

Ogni sera dal sessanta all'ottanta per cento degli spettatori acquistavano la sinossi in lingua russa dello spettacolo.⁶⁵ Il Goset non conquistava il pubblico per cui era stato voluto e creato, ovvero le masse ebraiche di madrelingua yiddish. I canti, le danze e le scenografie attraevano un pubblico numeroso che apprezzava gli spettacoli e gli attori senza comprendere i dialoghi. Nel 1923 sulla «Pravda» si leggeva: «Suppongo che per il teatro ebraico tutto ciò sia nuovo e inusuale e che per le grandi masse operaie ebraiche delle province sia insostituibile, ma qui a Mosca è pura bellezza».⁶⁶ L'edificio del Goset era al centro del distretto teatrale di Mosca, distava meno di un chilometro dal Teatro d'Arte, era vicino al teatro di Mejerchol'd e a quello di Tairov, si rivolgeva quindi in maggioranza a un pubblico che non era di lingua yiddish. A Mosca inoltre risiedeva soltanto meno del sei per cento della popolazione ebraica dell'Unione Sovietica. Riferendosi a *La strega*⁶⁷ ma rilevando un fatto che valeva anche per gli altri spettacoli, Granovskaja spiega come fosse superfluo conoscere lo yiddish per apprezzarne le produzioni e conferma che, nella maggior parte dei casi, gli spettatori non conoscevano la lingua utilizzata in scena.

Venivano [spettatori] francesi, tedeschi, vari stranieri, che capivano. In generale, al teatro di Granovskij non era necessario comprendere la lingua. Il gesto faceva a tal punto da interpretare e ogni movimento era così ricco di contenuto che tutto era chiaro, tutto era comprensibile: quando c'era la guardia, quando appariva la matrigna cattiva, quando si mettevano in cerchio nella piazza del mercato... dove lavoravano, litigavano, ridevano.⁶⁸

⁶⁵ Cfr. N. Sandrow, *Vagabond Stars*, cit., p. 238.

⁶⁶ s. i. n., *Brambilla na bronnoj*, «Pravda», 14 febbraio 1923, cit. da J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 52.

⁶⁷ La prima dello spettacolo tratto dalla pièce di Goldfaden fu il 2 dicembre 1922. Il regista era Granovskij, lo scenografo Isaac Rabinovič, il compositore Yosef Akhron. Lavorarono al testo della pièce Moïshe Litvakov e Yekhezkel Dobrušin, il secondo era il direttore letterario del Goset, responsabile del trattamento dei classici della cultura ebraica che andavano in scena.

⁶⁸ A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 112.

Le musiche, composte e dirette da Pul'ver, il trucco e i costumi, responsabilità di artisti come Isaac Rabinovič⁶⁹ per *La strega* o del grande Aleksandr Tyšler,⁷⁰ poi scenografo e costumista del *Re Lear*, la costruzione e la ricchezza immaginifica dello spettacolo rendevano accessoria la competenza linguistica dello spettatore. Di ciò che gli spettatori vedevano sulla scena del Goset si trovano descrizioni come la seguente:

Il punto di partenza della recitazione, dei travestimenti satirici coerenti dall'inizio alla fine, è nel gesto, nella mimica, nelle danze, nella vivacità e nella varietà del trucco, dei costumi, nel ritmo sfrenato dello spettacolo, nel lavoro impetuoso e pieno di gioia dei maestri attori.⁷¹

La capacità del Goset di attirare un pubblico diverso da quello previsto dalle istituzioni che ne avevano promosso la fondazione e la crescita era tale da rappresentare un problema. Il Goset era stato progettato innanzitutto per essere un vanto della politica di integrazione e difesa delle minoranze nazionali messa in atto dall'Unione Sovietica, che esibendolo voleva suscitare l'approvazione e l'ammirazione degli stranieri e allo stesso tempo agire sulle masse ebraiche per ispirare valori rivoluzionari e modificare le abitudini tradizionali. Il risultato fu che in Europa iniziò a circolare la voce del successo di Granovskij e del Goset, che raggiunse le comunità ebraiche di Varsavia, Berlino, Londra e New York.⁷² Con l'aumentare del successo del teatro cresceva infatti il desiderio da parte delle autorità di utilizzarlo come un motivo di ostentazione in Occidente e come strumento di

⁶⁹ Isaac Rabinovič (1894-1961), il suo primo lavoro in teatro fu al fianco di Tyšler a Kiev, fu tra i primi autori di scenografie costruttiviste, è stato lo scenografo del film di Jakov Protazanov *Aelita*, del 1924. All'inizio degli anni Venti iniziò a collaborare con il Goset e si fece notare per le scenografie dello spettacolo *La strega*, tratto dal testo di Goldfaden. Fu scenografo di altre grandi produzioni del Goset come *200.000* nel 1923 e di *Tevye il lattai* nel 1938. Negli anni Trenta collaborò con il Teatro di Vachtangov e con il Teatro Musicale di Nemirovič-Dančenko. Nel 1946 iniziò a preparare le scenografie per *Il Principe Reubeni*, lo spettacolo fortemente voluto da Michoels e mai realizzato. Nel 1955 fu nominato direttore della scenografia al Teatro di Vachtangov.

⁷⁰ Aleksandr Grigorevič Tyšler (1898-1980), pittore, grafico, scenografo e scultore, tra il 1917 e il 1918 frequentò lo studio di Aleksandr Exter, dove incontrò Isaac Rabinovič, l'altro futuro pittore-scenografo del Goset. Entrò nell'Armata Rossa e fu autore di numerosi manifesti propagandistici per il ROSTA. Iniziò a lavorare come scenografo solo nel 1927, collaborando con i teatri yiddish di Mosca, Minsk e Char'kov. Il suo lavoro teatrale era la manifestazione della sua inclinazione per la recitazione, per il grottesco e per la trasformazione. Realizzò le scenografie del *Re Lear* nel 1935 e di *Stelle vagabonde* nel 1941, di alcuni spettacoli del Teatro Romen e del Teatro Drammatico di Tovstonogov. Nella sua arte compaiono spesso immagini legate alla sua infanzia, trascorsa in uno *shtetl* (Cfr. Capitolo III, *La scenografia*).

⁷¹ A. Dejč, *Maski evreiskogo teatra* (Le maschere del teatro ebraico), Isdanije russkogo teatral'nogo obšestva, Moskva 1927, p. 27, cit. da A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 113.

⁷² Cfr. Louis Lozowick, *Russia's Jewish Theatres*, «Theatre Arts Monthly», XI, giugno 1927, pp. 419-422.

conversione delle masse ebraiche degli *shtetl* al fine di allontanare gli ebrei dalla religione, assimilarli al proletariato e trasformarli in contadini della collettivizzazione. Gli ebrei degli *shtetl* delle zone di residenza ebraiche erano particolarmente temuti e considerati pericolosi per i loro legami con il chassidismo e il sionismo. A causa di questo sospetto, nel 1924 in Unione Sovietica oltre mille *cheder* furono chiusi e numerosi sionisti furono arrestati. Le campagne antireligiose e antisioniste che iniziarono in questi anni inevitabilmente condizionarono l'attività del Goset.

I teatri delle province tendevano a subire l'influenza dei proletkultisti più estremisti ed erano spinti a porre l'accento sulla cultura proletaria e a concentrarsi su testi di autori ebrei sovietici che inneggiavano alla grandezza del regime. Il pubblico delle province subiva però il fascino delle star del Goset, la cui fama ormai aveva raggiunto anche gli angoli più remoti delle ex zone di residenza ebraiche e nei primi anni Venti la compagnia di Granovskij iniziò a organizzare tournée regolari.⁷³ A volte, per riuscire a ospitare il pubblico che accorreva, la compagnia doveva esibirsi all'aperto o nelle fabbriche. Nelle province che avevano una popolazione ad alta concentrazione ebraica il pubblico comprendeva grandi masse operaie ebraiche, tra il sessantacinque e l'ottanta per cento degli spettatori erano ebrei e più di metà o due terzi del pubblico aveva i biglietti scontati riservati a operai, studenti, soldati e membri del partito. In provincia, a ogni spettacolo assistevano circa milleduecentocinquanta persone, a Mosca trecento.⁷⁴ Se le tournée in provincia erano occasioni per una propaganda efficace, al botteghino erano un disastro: i costi del viaggio e per l'alloggio provvisorio della compagnia erano troppo alti, visto che si spostavano centoquindici persone.

Nel febbraio 1925 debuttò a Mosca *Notte al Mercato Vecchio*, uno degli spettacoli riconosciuti dagli studiosi come un capolavoro assoluto di questo teatro insieme al *Re Lear*. La pièce di Perets sul declino della modernità e sulla sua morte fu trasformata da Granovskij in una tragedia che ritrae un matrimonio tra cadaveri ambientato in un cimitero. La preparazione di questo spettacolo durò due anni e gli studiosi sono concordi nel definirlo un'opera monumentale del regista e del teatro. In controtendenza con il tempo e le circostanze, il Goset ebbe il coraggio di scegliere un testo che risaliva all'epoca prerivoluzionaria. Le star di *Notte al Mercato Vecchio*

⁷³ Il programma della tournée nazionale del 1924 prevedeva 200.000, *La strega*, *Tre uve ebraiche*, *Il Dio della vendetta* e *Una serata con Sholem Aleichem*.

⁷⁴ Cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 59.

erano la coppia di punta del teatro, formata da Michoels e Zuskin. La trama era costituita da un montaggio di immagini dotate di grande forza metaforica: il pubblico assisteva al risveglio dei morti in un cimitero, accompagnato dal *kaddish*. Lo spettacolo attaccava lo *shtetl* e la religione, a un certo punto la voce fuori scena diceva: «Morti, il vostro Dio... è bancarotta!». Le musiche erano ispirate al klezmer e Falk, lo scenografo, decise di far pendere dal soffitto una mano enorme. Preoccupati dal contenuto mistico-religioso dello spettacolo, i giornali di settore scrissero recensioni controverse e individuarono il marchio artistico del teatro come «un particolare grottesco».⁷⁵ Il 1925 è anche l'anno di *Fortuna ebraica*, il film muto in cui la compagnia del Goset si cimentò per la prima volta con il cinema. L'invito ricevuto dal teatro costituiva un raro privilegio, Granovskij aveva trattato con la Sovkino, che per il film destinato al pubblico degli *shtetl* mise a disposizione 17.000 metri di pellicola Kodak, facendosi carico dei costumi e del trasporto. Il film fu diretto da Granovskij e Gregorii Griche-Cherikover, Al'tman si occupò della scenografia, Pul'ver compose le musiche, Isaac Babel' fu incaricato di scrivere le didascalie, il protagonista era Michoels. Nella realizzazione del film, il Goset rinunciò al proprio immaginario grottesco per ritrarre realisticamente lo *shtetl* prerivoluzionario.⁷⁶

Nonostante la vitale importanza del teatro all'interno del panorama moscovita, a questi anni risalgono i primi tentativi di chiuderlo, l'istituzione era accusata di non avere una adeguata gestione economica, il partito e i suoi organi giunsero alla conclusione che era necessaria maggiore supervisione. Granovskij dovette iniziare a cambiare opinione rispetto alle possibilità di espressione artistica offerte dal regime sovietico. Nell'aprile del 1927 debuttò *I viaggi di Beniamino Terzo*, tratto da un testo di Mendele Moicher Sforim, altra pietra miliare nella storia del Goset. Lo spettacolo segna infatti un cambio di rotta anche nel lavoro degli attori, di Michoels in primis, che elaborò l'immagine del proprio personaggio come un giovane ambizioso dalle «ali spezzate».⁷⁷ Accompagnato dalla musiche e dalle melodie dello *shtetl* composte da Pul'ver, il duo Michoels e Zuskin, che interpretavano due giovani con un grande sogno, era il centro dello spettacolo. Michoels stava diventando un maestro nella creazione di metafore plastiche e quella dei due uomini che avevano le ali spezzate

⁷⁵ *Ivi*, p. 64.

⁷⁶ Il film *Evrejskoe Ščast'e* (Fortuna ebraica) è un documento di grande interesse, è la più completa testimonianza dell'arte attorica di Michoels, sul film cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., pp. 65-66.

⁷⁷ Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit. p. 42.

era in grado di esprimere la disperazione dei due protagonisti, era il simbolo del destino dei due viaggiatori ma anche del popolo ebraico della diaspora. Lo spettacolo fu visto come un omaggio al sogno sionista e sul giornale yiddish «Haynt» si leggeva: «C'è un umorismo infantile e puro; là [negli spettacoli precedenti, in *200.000* e nella *Strega*] c'erano commedianti e acrobati gioiosi, qui ci sono bambini, bambini cresciuti, bambini intelligenti ma con la purezza del popolo genuino. Qui gli attori yiddish non sembrano marionette ma persone».⁷⁸

Costretto a celebrare il decimo anniversario del potere bolscevico, il Goset mise in scena *Rivolta* di Lipe Reznik, Michoels sabotò la propria performance al provino per il ruolo di protagonista e al suo posto fu scelto Goldblatt che, a differenza di lui, non poteva rifiutare. Con questa pièce, il Goset andò incontro a un insuccesso che superava soltanto quello di *137 case per bambini*, uno spettacolo tratto da un testo di Abram Vevjurka,⁷⁹ messo in scena poco tempo prima e artisticamente deludente. Intanto si inasprivano gli attacchi da parte delle autorità al teatro e al suo direttore: accusavano Granovskij di incapacità gestionale, la situazione era aggravata dal fatto che il direttore non era un membro del Partito, fu imposto che fosse sostituito da una figura che si sarebbe occupata della parte finanziaria. Il Narkompros, il Ministero dell'Educazione, chiedeva inoltre di ridurre il personale. In queste difficili circostanze nasceva lo spettacolo intitolato *Luftmenschen*, uomini d'aria, un adattamento di Dobrušin e Oyslender del racconto *Non funziona* di Sholem Aleichem, in cui Michoels realizzò una delle sue memorabili interpretazioni di Menachem Mendel.⁸⁰ A metà degli anni Venti Granovskij stava quindi già iniziando a perdere il controllo sulle attività quotidiane del teatro e della compagnia, il partito limitava l'autonomia amministrativa e il destino del Goset appariva già non molto diverso da quello di altre istituzioni.

Insieme alle forme più convenzionali di persuasione come le cellule di partito yiddish, i sindacati, i libri, i pamphlet, i periodici, le scuole e anche la coercizione violenta, il Teatro Yiddish di Mosca, come si è già spiegato, faceva parte del programma di propaganda messo in atto dallo stato sovietico. Di tutte le forme

⁷⁸ A. S. Lirik, *Izrael shpielt mit zayn shaten*, «Haynt», 24 maggio 1928, cit. da J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 79.

⁷⁹ Abram Vevjurka, nato in Polonia, si trasferì a Mosca dopo la Rivoluzione, dove iniziò a collaborare con la casa editrice Der Emes per diventare direttore del giornale «Štrom». Oltre alla pièce *137 case per bambini*, andata in scena al Goset, scrisse *Botvin*, che incontrò grande successo sulle scene del Teatro yiddish di Minsk e in provincia.

⁸⁰ Su questo spettacolo e sull'interpretazione di Michoels cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 84.

assunte dalla propaganda sovietica, quella incarnata dal teatro è probabilmente la meno studiata, questo vale sia per la sfera delle sue attività teatrali che per la distruzione sistematica delle istituzioni fino a poco prima sovvenzionate dallo Stato. La virulenza con cui fu punito il Goset fa pensare che l'arte che i suoi attori mettevano in scena dovesse essere portatrice di messaggi invisibili al potere, di una libertà e vivacità tali da provocare l'ira di un regime che dovette sentirsi messo in difficoltà nientemeno che da un gruppo di attori, da alcuni in particolare.⁸¹

Nell'aprile del 1928 il Teatro Yiddish di Stato di Mosca partì per una tournée che avrebbe dovuto durare nove mesi e portare la compagnia in giro per l'Europa e negli Stati Uniti. Più a proprio agio in Germania e nelle capitali europee che negli *shtetl* delle zone di residenza riservate alla popolazione ebraica⁸² e nell'ostracizzata capitale del proprio paese, Granovskij aveva avviato trattative necessarie a portare la compagnia anche negli Stati Uniti. I suoi tentativi andarono ripetutamente in fumo, non solo per via della chiusura da parte delle autorità sovietiche ma probabilmente anche a causa del timore da parte degli americani nei confronti della propaganda comunista.⁸³ Ai primi di marzo del fatidico 1928 il Comitato Centrale negò i passaporti ai membri della compagnia motivando la scelta con il pericolo di defezione da parte di alcuni: a detta delle autorità erano giunte voci al riguardo. Granovskij e la compagnia ebbero la possibilità di partire soltanto grazie all'intervento di eminenti esponenti ebrei del Partito. Poco tempo dopo, quando il direttore del teatro era già in Germania, le autorità scoprirono che aveva fatto versare i marchi con cui la compagnia era compensata per il proprio lavoro su un conto tedesco invece di mandarli in Unione Sovietica. La tournée non fu cancellata dalle autorità del partito soltanto per il timore di essere tacciate di antisemitismo dalla stampa internazionale. Fin da subito la condotta della compagnia in terra straniera fu però giudicata provocatoria e pericolosa. Una grande folla aveva accolto gli attori alla stazione di Varsavia, molti amici e parenti si recavano ad accoglierli in abiti

⁸¹ Su questo cfr. A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, cit., p. 6. Quelle di Attisani sono le prime riflessioni sul tema.

⁸² «La vita degli *shtetl* ebraici, su cui si basava praticamente l'intero repertorio del teatro Yiddish, gli era totalmente estranea e gli risultava incomprensibile» (Natalia Vovsi-Michoels, *Mon père Salomon Mikhoëls*, cit., p. 39).

⁸³ Sulle trattative condotte da Granovskij per una tournée negli Stati Uniti cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., pp. 90-93. Veidlinger ipotizza che Granovskij avesse progettato di trasferirsi in Germania insieme a Michoels. Lo deduce dal registro dell'ultima riunione del direttivo del Goset a Mosca prima della partenza della compagnia nel marzo del 1928, durante la quale il direttore del teatro avrebbe richiesto di trovare un sostituto non soltanto per se stesso ma anche per l'attore. Come si è accennato, già da due anni almeno, Granovskij era duramente criticato e ostacolato nel proprio lavoro dalle autorità.

tradizionali e alcuni attori avevano dichiarato pubblicamente di avere provato disagio a non indossare gli stessi indumenti, poiché ciò in Unione Sovietica non era permesso o era malvisto. Altri fecero dichiarazioni che non tenevano conto del ruolo attribuito dalle autorità sovietiche alla tournée in termini di propaganda, si fecero sfuggire commenti e osservazioni critiche sul regime e dichiararono di essere stati costretti ad abbandonare le proprie tradizioni.⁸⁴ Il successo che incontravano all'estero era enorme. Il più importante critico tedesco, Alfred Kerr, dopo avere visto lo spettacolo *200.000*, scrisse: «Questa è grande arte. Grande arte. Non un momento morto in tutta la serata... Incredibile».⁸⁵ In Unione Sovietica la «Pravda» riportava stralci delle recensioni, soprattutto di quelle che esaltavano il fatto che l'arte di un teatro yiddish come il Goset poteva esistere e crescere soltanto grazie ai fondi e al supporto dello Stato. Nonostante il trionfo, già nell'estate del 1928 la compagnia fu invitata a rientrare a Mosca. Alcuni attori avevano partecipato a un banchetto in occasione di Shavuot⁸⁶ e in seguito Zuskin, Michoels e Goldblatt avevano incontrato Chaim Weizmann, il presidente dell'Organizzazione Sionista Mondiale nonché futuro presidente di Israele. La compagnia, che avrebbe dovuto manifestarsi come antisionista, antirabbinnica e antinazionalista durante la tournée incontrò i più importati rabbini, sionisti e nazionalisti del mondo. A Mosca continuavano ad arrivare note negative sulla condotta del Goset e si venne a sapere che appena arrivato a Berlino, Granovskij aveva preso contatto con numerosi emigrati sovietici, tra i quali Vasilij Kandinskij. Era tutto vero.

Nell'estate del 1928 in Unione Sovietica iniziarono gli attacchi contro l'intelligenza europeista. Icone della Rivoluzione come Trozkij e Gor'kij furono assimilate a figure come Prokof'iev, Mejerchol'd, Eizenštejn e Granovskij, eletti a simboli di un'epoca passata, relitti di una Rivoluzione che non aveva più nulla a che fare con quella in atto. Nell'agosto del 1928 Michail Čechov fu costretto a emigrare in Germania, mentre Mejerchol'd fu convinto a tornare in patria, dove dopo il successo della *Cimice* di Majakovskij lo avrebbe atteso una lunga agonia di difficoltà

⁸⁴ L'attore Moshe Goldblatt dichiarò: «Per dieci anni nella Russia Sovietica ci hanno sommersi giorno dopo giorno di propaganda antireligiosa e ci hanno inculcato nella coscienza atteggiamenti negativi e ripugnanti nei confronti della tradizione ebraica, dei riti, delle festività e del modo di vivere ebraici. Abbiamo quasi iniziato a credere che fosse giusto» (M. Goldblatt, *Der ufkum un umkum fun der yidisher teater-kultur in sovetn-farband*, dalle carte di Goldblatt, Diaspora Research Institute, Tel Aviv, cit. da J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 94).

⁸⁵ Alfred Kerr, *Moskauer jüdisch-akademisches Theater*, «Berliner Tageblatt», 12 Aprile 1928, in J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 95.

⁸⁶ Shavuot, o Festa delle settimane, è una festa ebraica che cade dopo Pesach, il sesto giorno del mese di Sivan, commemora il giorno in cui Dio consegnò la Torah al popolo d'Israele sul Monte Sinai.

e persecuzioni. Granovskij si rese conto che il sogno di portare la compagnia in America era irrealizzabile, a Mosca erano fermamente contrari. Le autorità coinvolte nella questione costrinsero i membri della compagnia a tornare in patria instillando preoccupazione per le famiglie rimaste a Mosca. Dopotutto il Goset era il più prezioso oggetto di vanto con cui provare al mondo intero la tolleranza dell'Unione Sovietica nei confronti della propria popolazione, il Partito era quindi intenzionato a fare in modo che la compagnia tornasse a Mosca, con o senza Granovskij. A metà gennaio 1929 il Goset rientrò, Granovskij non c'era, rimase a Berlino per lavorare nell'industria del cinema. Al'tman e Falk, che avevano viaggiato con la compagnia, restarono in Europa con lui. Dei cittadini sovietici rimasti all'estero fu cancellata ogni traccia, il regime chiudeva tutte i canali di comunicazione tra i traditori del popolo sovietico e i cittadini in patria, quando nel 1937 Granovskij morì, la stampa sovietica non fece alcun necrologio.

Per il Partito la tournée era stata un disastro, al teatro non fu mai più permesso di lasciare il paese. Al suo ritorno, il Goset si trovò a fronteggiare politiche culturali molto più uniformate e sia la Sezione Ebraica che il Ministero dell'Educazione trattavano il teatro con maggiore autoritarismo, era aumentato il controllo sia dell'attività artistica che della gestione amministrativa. La compagnia aveva potuto prendersi gioco di questi oltraggi all'estero, ora doveva far fronte al fatto compiuto. In loro assenza, il Partito aveva ulteriormente imposto ai teatri di attenersi strettamente ai dettami della Rivoluzione Culturale, gli anni della NEP avevano portato un irrigidimento nella repressione di tutti gli elementi esterni al partito e non proletari ancora presenti nella cultura sovietica. Al suo ritorno, oltre al problema della defezione del direttore artistico, il teatro dovette far fronte a numerose imposizioni di carattere amministrativo. Gli amministratori di istituzioni culturali che non erano iscritti al Partito, gli intellettuali in particolare, erano purgati da tutte le posizioni di potere e sostituiti. Il teatro fu costretto a rinforzare i propri rapporti con le organizzazioni dei lavoratori e ad assicurare che l'ottantacinque per cento del proprio pubblico fosse costituito da membri del Partito e dei sindacati e per il trentadue per cento da operai. Oltre a incontrare gli attori per discutere delle questioni più svariate, gli operai avevano la possibilità di assistere alle prove e dare il proprio parere sulle scelte di repertorio.⁸⁷

⁸⁷ Nel 1929 gli stipendi furono tutti ribassati, la scuola del Teatro Yiddish di Stato fu trasformata in un istituto della durata di quattro anni equiparato a quelli di altri teatri moscoviti. Il Ministero

Nonostante le nuove imposizioni e trasformazioni, la scuola del Teatro Yiddish di Mosca era la più grande scuola di teatro yiddish del mondo. Michoels e Zuskin dedicavano molto tempo agli studenti; gli insegnanti della scuola erano scelti tra gli attori più anziani della compagnia e all'interno dell'élite ebraica letteraria e artistica. A dirigere la parte pratica c'era Aleksandra Azarch-Granovskaja, la moglie di Granovskij, rimasta in Unione Sovietica dopo la defezione del marito, mentre Sara Rotbaum si occupava dell'insegnamento di fonetica e dizione. Gli studenti arrivavano da ogni parte del paese ma anche da paesi come la Romania e la Lituania, alcuni perfino dal Canada e dall'Uruguay. Il loro yiddish aveva accenti molto diversi e la Rotbaum doveva cercare di renderlo più uniforme.

La ricostruzione del teatro al ritorno dalla tournée senza Granovskij ebbe inizio con la nomina del nuovo direttore artistico, Solomon Michoels. La scelta era quasi scontata dal punto di vista artistico e meritocratico, l'attore fu indicato da Perets Markish come un coraggioso sostenitore dei nuovi autori e le autorità che pretendevano un repertorio che esaltasse la grandezza della Rivoluzione furono facilmente convinte. Dal punto di vista politico invece, la scelta di Michoels era controversa. L'attore e neodirettore non aveva le credenziali del buon comunista, un marchio che lo avrebbe segnato fino alla fine nelle sue attività professionali e come cittadino. Non si era mai iscritto al Partito, mentre la stragrande maggioranza delle personalità del mondo della cultura sovietica, anche ebraica, era costituita dai membri del Partito: era così per David Bergel'son, Perets Markish, Moshe Litvakov, Natan Al'tman e molti altri. Michoels invece rifuggiva il coinvolgimento politico, non faceva neanche parte del sindacato del teatro. Il nuovo direttore non avrebbe mai del tutto ceduto alle imposizioni delle autorità e fino a quando non gli fu chiaro che Granovskij non era più benvenuto in Unione Sovietica, continuò a sostenere che il fondatore del Goset sarebbe tornato non appena avesse terminato il film che stava girando a Berlino.⁸⁸ Di fronte alle campagne denigratorie nei confronti dei suoi colleghi Mejerchol'd, Granovskij e Šostakovič, e con loro di molti altri, dopo averne difeso pubblicamente il talento e attribuito la loro persecuzione a motivazioni di carattere politico, Michoels dovette rassegnarsi al fatto che, per salvare il teatro

dell'Educazione introdusse in ogni scuola sovietica, anche in quelle dei teatri, corsi di storia, politica, economia e marxismo-leninismo.

⁸⁸ Veidlinger sostiene che Michoels abbia avuto un ruolo determinante nel convincere Granovskij a non tornare dopo essersi reso conto del pericolo che il direttore rimasto a Berlino avrebbe corso in seguito agli attacchi da parte della stampa sovietica, in particolare dalle testate dei sindacati e dall'Unione degli Artisti (cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 110).

yiddish di Mosca, doveva trovare un modo per introdurre i canoni imposti dal governo. In un momento di transizione come i primi anni Trenta, il nuovo direttore riuscì a farsi accettare dalle autorità e amare dal proprio pubblico tentando di coniugare le richieste dell'autorità sovietica in campo artistico con la propria inclinazione e creatività.

All'attuazione del Piano Quinquennale e alla maggiore censura e controllo che subiva, il Goset rispose nascondendo le tematiche ebraiche con i mezzi più svariati, presentando pièce del realismo socialista che contenevano un sottotesto mascherato da archetipi ebraici, da simboli e allegorie. Le politiche culturali si facevano sempre più repressive, nel 1929 Lunačarskij lasciò la guida del Ministero dell'Educazione e il più oltranzista Andrej Sergeevič Bubnov gli subentrò nella gestione delle questioni culturali, rinforzando la censura. Tutte le decisioni relative al repertorio passarono nelle mani del Comitato Centrale per il Repertorio del Ministero dell'Educazione e dell'Amministrazione Centrale delle Arti, che intervenivano anche durante le prove, per assicurarsi che l'interpretazione di ogni testo fosse quella appropriata.⁸⁹ Il teatro yiddish dovette porsi il problema di come rispondere all'ordine di "conquistare le masse". Nel suo caso, di quali masse si trattava? Dovevano conquistare la minoranza costituita dagli operai ebrei o da quelli delle fattorie collettive, oppure dovevano raggiungere un pubblico costituito da ebrei e non ebrei? Era possibile rivolgersi alle masse in lingua yiddish? Il Goset era il teatro yiddish di Mosca, il più importante teatro yiddish in Unione Sovietica.

Con *La corte è riunita* di Dobrušin, storia del colletto blu Njome, interpretato da Venjamin Zuskin, che lascia lo *shtetl* per unirsi all'Armata Rossa, il teatro ricevette i complimenti della stampa sovietica. Per la prima volta le musiche di Pul'ver non erano ispirate al folklore e ai motivi klezmer degli *shtetl* ma ai canti degli operai e alle canzoni militari. Lo spettacolo segnò un punto di svolta nella produzione del Goset, dopo che per un decennio il teatro si era dedicato a ritrarre l'ebreo dello *shtetl* e i protagonisti dei racconti di Sholem Aleichem. Al Goset lavoravano quasi tutte persone di estrazione piccolo borghese, che conoscevano poco la vita delle fabbriche, nell'Armata Rossa o nelle fattorie collettive. Lo stesso personaggio di Njome era difficile da presentare, perché il figlio di un mercante ebreo di uno *shtetl* che

⁸⁹ L'apice della Rivoluzione Culturale fu raggiunto il 23 aprile 1932, data del decreto *Sulla ricostruzione delle organizzazioni artistiche e letterarie*, mentre al 1933 risale la pubblicazione di Gor'kij *Sul realismo socialista* e al 1934 il Congresso degli scrittori nel corso del quale il realismo socialista fu proclamato l'unica forma d'arte ammissibile.

abbandona tutto per unirsi all'Armata Rossa era una figura che storicamente non era mai esistita. Negli anni Trenta diventò comune associare la generazione passata a eroi cosiddetti negativi, ma ritraendo i membri di una categoria esecrabile come quella dei vecchi ebrei devoti alla tradizione e al folklore, il Goset poteva continuare a presentare il *luftmentsh* tanto amato dal proprio pubblico che, anche o forse proprio in quanto eroe negativo, poteva continuare a divertirlo. In seguito il Goset mise in scena *Le dighe* di Hershl Orland,⁹⁰ l'unico autore ebreo genuinamente proletario, *Non ti lamentare!* di Perets Markish e *Quattro giorni* di Daniel,⁹¹ tra i pochi testi degni di nota a disposizione. Il numero di autori yiddish sovietici era infatti molto esiguo e soltanto Dobrušin all'epoca era un vero e proprio drammaturgo. *Non ti lamentare!* fu codiretto da Radlov e Michoels, coppia che si sarebbe riformata in seguito per realizzare il *Re Lear*, ma questa prima collaborazione ebbe un esito assai meno notevole a causa dei limiti del testo, tra i più evidenti il fatto che i personaggi rappresentati fossero lontani dall'essere realistici (erano agricoltori ebrei delle fattorie collettive, una minoranza irrisoria nella realtà sovietica).

Le produzioni degli anni Trenta, con la nuova direzione artistica di Michoels, furono inaugurate da un capolavoro dal punto di vista attoriale e registico, *Il sordo* di Bergel'son, cui si è già avuto occasione di accennare. Michoels interpretava il Sordo. Lo spettacolo fu particolarmente importante per i suoi contenuti e per il lavoro attoriale sia di Michoels che di Zuskin. Vi comparve il primo cosiddetto *gesto Leitmotiv* di Michoels, che avrebbe caratterizzato le sue interpretazioni migliori negli anni a venire e soprattutto la sua interpretazione di Lear. Per esempio il Sordo alzava le mani al cielo ma la destra si fermava ad asciugare il sudore sulla fronte, il personaggio restava assorto, la mano destra, con il pugno chiuso, stava fiaccamente sospesa sul capo. Nell'estate del 1931 la compagnia fece una nuova tournée e al ritorno annunciò la pièce *Quattro giorni* di Daniel. Si trattava di un'opera molto apprezzata dalle autorità poiché era un prodotto dell'arte socialista sovietica ma lo spettacolo diretto da Michoels non riuscì a ottenere il successo sperato e la sua interpretazione del personaggio di Julius è ricordata come una delle peggiori. Julius,

⁹⁰ Hershl Orland (1896-1946), autore di prosa, nato a Kiev, dopo avere combattuto nell'esercito dell'Armata Rossa durante la Guerra Civile, diventò giornalista. È noto per aver scritto i romanzi *Hrebls* (Argini) del 1931, sulla bonifica delle paludi della Volinia e *Agglomerat* (Agglomerato) del 1935, che racconta la trasformazione degli ebrei degli *shtetl* in proletari. Verso la fine degli anni Trenta fu il direttore della rivista «Sovetishe literatur».

⁹¹ Daniel Mejerovič (1900-1940), conosciuto con lo pseudonimo di Daniel, autore di prosa e drammaturgo, scriveva in yiddish, è noto per i romanzi *Afn shvel* (Sulla porta) del 1928, *Julis* del 1930 e *Fig ter* (Quattro giorni) del 1932. *Quattro giorni* fu messo in scena al Goset e in diversi teatri yiddish.

un marxista che abbraccia la rivoluzione non per disperazione o speranza ma perché è un convinto materialista, un perfetto uomo sovietico, avrebbe oscurato l'abilità di Michoels, artista geniale nel ritrarre personaggi contraddittori, tragicomici, nel realizzare commoventi ritratti dell'uomo dello *shtetl* e del mondo ebraico come il Sordo. Sia nel *Sordo* che in *Quattro giorni* il Goset diede prova di saper immettere la propria ebraicità al di sotto della superficie ideologica; il pubblico che conosceva la mitologia ebraica poteva facilmente riconoscere tematiche e episodi della storia nazionale.

Lo scarso successo delle ultime produzioni fu utilizzato come pretesto per ridurre l'autorità del direttore artistico e fu creato un comitato politico-culturale incaricato di aiutare la compagnia nella selezione del materiale drammaturgico appropriato. *Lo specialista* di Dobrušin e Nusinov⁹² fu un'altra produzione di scarso successo, il Goset sapeva di andare incontro a un futuro incerto. I lavori di restauro della sala del teatro che ebbero inizio nell'autunno del 1932 diedero al governo il tempo per decidere il da farsi. La sala fu meccanizzata, il palco fu allargato e furono aggiunti alcuni camerini, laboratori per le scenografie e il sipario. In questi mesi Michoels partecipò alla realizzazione del film *Il ritorno di Nathan Becker*, scritto da Perets Markish. Un anno più tardi andò in scena *Midat ha-din* (Misura punitiva) di Bergel'son, che fin dal titolo originale alludeva alle tradizioni ebraiche, *Midat ha-din* è infatti spesso utilizzato per indicare Satana, la fonte del maligno che, secondo Veidlinger, l'autore avrebbe identificato con il potere sovietico.⁹³ Il testo, tratto da un

⁹² Yitskhok Nusinov (1889-1950), critico letterario e intellettuale di lingua yiddish, nato nella cittadina di Černihiv in Volinia, fu coinvolto ancora molto giovane nell'attività rivoluzionaria del Bund, il Sindacato generale dei lavoratori ebrei, fondato a Vilnius nel 1897. Trascorse alcuni anni in Italia e in Svizzera per ricevere cure mediche, tornò in Russia dopo la Rivoluzione del 1917, dove diventò un leader del Bund della sua città natale. Fu arrestato e condannato a morte. Evaso, si unì al Partito Bolscevico, fu nominato capo della Evseksija e posto ai vertici della Kultur-lige. Insegnò letteratura russa e europea e lingua e letteratura yiddish presso l'Istituto Pedagogico di Mosca, collaborando anche con l'Istituto di Cultura Proletaria Yiddish di Kiev. Faceva parte della redazione di numerosi periodici yiddish e fu a capo della sezione yiddish dell'Unione degli Scrittori Sovietici. Durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale anche Nusinov fu membro del Comitato Antifascista Ebraico. Era un'autorità in materia di teoria della letteratura marxista e di letterature europee. Fino ai primi anni Trenta le sue opere aderivano all'interpretazione marxista, solo in seguito si fecero meno dogmatiche, nel dibattito letterario Nusinov rappresentava infatti la posizione deterministica e dogmatica, in opposizione a quella più flessibile e all'approccio dialettico di György Lukács e Michail Lifshits. Negli anni Venti pubblicò importanti studi su autori come Sholem Aleichem, Mendele Moycher Sforim e Y. L. Perets. Fu arrestato insieme ad altri membri del Comitato Antifascista Ebraico nel gennaio 1949 e morì durante gli interrogatori nel novembre 1950. È ricordato come un marxista dogmatico ma i suoi studi dedicati alla letteratura yiddish restano validi e bisogna riconoscerli grandi sforzi per promuovere la letteratura yiddish tra il pubblico dei lettori russi. Cfr. Michail Krutikov, *Yitskhok Nusinov*, Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 20 luglio 2014: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Nusinov_Yitskhok>.

⁹³ Cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 135.

romanzo che Bergel'son aveva scritto a Berlino, convinse le autorità che il repertorio del Goset non era adeguato. Michoels soffriva molto per la scarsa qualità dei testi di cui poteva disporre sia come attore che come direttore artistico. A questo punto, in seguito a una accesa polemica con l'Unione degli Artisti, giunse la disposizione di limitare ai soli classici russi o europei in traduzione gli inserimenti all'interno del repertorio del teatro, tenuto a mettere in scena autori contemporanei, fino a quando non fosse stato prodotto un repertorio yiddish adeguato alle necessità del teatro sovietico. Ai teatri yiddish era consentito mettere in scena soltanto le pièce yiddish già in repertorio. In occasione della riunione dei direttori di teatri, rivolto alle autorità, Michoels dichiarò: «Se ci trasformiamo in un teatro di traduzione, come teatro yiddish non c'è più nulla che possiamo fare».⁹⁴ Non sapeva ancora che con il *Re Lear* nella traduzione yiddish, che stava già progettando di mettere in scena quando fece questa affermazione, il Goset avrebbe ottenuto uno straordinario successo internazionale di pubblico e di critica.

Alla fine del 1934 in Unione Sovietica esistevano otto teatri yiddish, molti dei quali impiegavano i giovani diplomati della scuola del Teatro Yiddish di Mosca. Nel 1934 debuttò *Il milionario, il dentista e il mendicante* di Labiche, un vaudeville al cui allestimento Michoels partecipò assai poco. All'interno dei teatri, di tutti i teatri dell'Unione, il potere era sempre più concentrato nelle mani dei membri del Partito, indipendentemente dalla funzione che vi ricoprivano. Al Goset solo sette impiegati erano iscritti al Partito, tra loro nessuno era attore, musicista o regista. La compagnia aveva sempre meno potere e possibilità di decidere del proprio destino. Nel 1935 Michoels fu insignito del titolo di Artista del Popolo; Goldblatt, Shidlo, Shteiman, Rotbaum, Minkova, Zuskin, Pul'ver e Radlov furono insigniti del titolo di Artisti d'Onore della Repubblica.

Nel marzo del 1934 il Goset commissionò al poeta Shmuel Halkin la traduzione in yiddish del *Re Lear* di Shakespeare. Lo spettacolo che si preparavano a mettere in scena sarebbe diventato il più celebre tra le produzioni del teatro. Nel prossimo capitolo si esporranno numerosi documenti e riflessioni che oggi, a ottant'anni di distanza, ci permettono di tentare di rivedere il *Re Lear* del Goset e di studiarlo. Dopo un lungo periodo di oblio si potrà così riscoprire un capolavoro ingiustamente rimosso dalle storie del teatro del Novecento in seguito all'operazione mirata

⁹⁴ s. i. n., *Novyj zritel'-novyj teatr*, «Sovetskoe Iskusstvo», 26 dicembre 1933, cit. da J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 136.

all'annientamento della cultura yiddish e dei suoi più brillanti esponenti messa in atto dal regime sovietico.

CAPITOLO III

Kinig Lir, un capolavoro del secolo grottesco

III.1 *Storia dell'allestimento*

Sulla travagliata gestazione del *Re Lear* del Goset gli studiosi e i critici finora hanno scritto più che dello spettacolo. La maggior parte si dilunga su ciò che precedette la messa in scena definitiva rifacendosi a quanto Michoels ha raccontato nel proprio scritto *Il mio lavoro sul re Lear di Shakespeare*.¹ Lo stesso vale per i contemporanei del Goset, che si rivolgevano a lettori che avevano visto il *Re Lear* o lo avrebbero visto. Nel suo testo Michoels espone la vicenda dell'intricata preparazione dello spettacolo, il coinvolgimento di diversi registi e i numerosi tentativi di collaborazione falliti, in seguito ai quali Sergej Radlov accettò di lavorare al progetto. Sulla locandina il nome di Radlov è l'unico indicato per la regia, mentre l'attore e direttore artistico del Goset non compare se non come interprete del ruolo principale. Si avrà modo di riflettere in seguito sul contributo di Michoels alla regia. Come si legge nel suo testo, l'attore di Lear non si limitò a lavorare sulla propria interpretazione e fin dal principio elaborò una idea molto complessa e precisa dello spettacolo. La collaborazione con Radlov fu difficoltosa e Michoels non si limitò certamente ai propri compiti di attore. La compagnia del Goset iniziò a lavorare nel marzo del 1934 sul testo shakespeariano che il direttore artistico, allora in carica da sette anni e da quindici attore professionista, amava fin dall'infanzia. Michoels sognava infatti di interpretare il ruolo di Lear quando ancora l'idea di una futura carriera come attore era considerata inammissibile all'interno della sua famiglia.

La traduzione del testo in yiddish fu affidata al poeta Shmuel Halkin, poeta yiddish di primo piano nella comunità letteraria sovietica ed ebraica fino dagli anni Venti. Halkin, come molti altri autori yiddish del tempo, univa alla poesia il lavoro di traduttore e drammaturgo, come si avrà modo di precisare nel paragrafo a lui dedicato. Come prima scelta, per la regia, il teatro e *in primis* Michoels si rivolsero Les' Kurbas,² direttore del

¹ S. M. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, in *Michoels. Stat'y, besedy, reči*, cit., pp. 94-133. La traduzione del testo più importante che ci resta di Michoels, qui proposta in appendice, è la prima traduzione italiana integrale dall'originale russo, finora mai tradotto integralmente in alcuna altra lingua.

² Les' Kurbas (1887-1937), regista e attore, il vero nome era Oleksandr-Zenon Kurbas, è considerato uno dei più importanti registi di teatro ucraini del Ventesimo secolo. Nato da una famiglia di attori a Sambir, dal 1907 studiò presso la facoltà di filosofia di Vienna e poi a L'vov, in Polonia. Nel 1909 organizzò un

teatro ucraino Berezil', trasferitosi da Kiev a Charkiv nel 1926. Kurbas era un entusiasta sostenitore delle idee registiche di Gordon Craig e Max Reinhardt, con Craig condivideva il rifiuto del realismo elementare e quotidiano, che travisava il senso e l'essenza dell'arte scenica e la convinzione che l'interpretazione del testo drammaturgico dovesse essere responsabilità esclusiva del regista. Per Kurbas la forma del teatro era data dal movimento, dalla plasticità dell'attore e dalla dinamicità dell'allestimento; di Reinhardt ammirava la maestria nell'organizzare la scena e in particolare le regie shakespeariane, che nella realizzazione del *Re Lear* yiddish sarebbero probabilmente echeggiate. L'invito del Goset arrivò dopo l'espulsione di Kurbas dal suo teatro, causata da quella che fu vista come una vera e propria provocazione nei confronti del potere sovietico, ovvero l'allestimento di *Diktatura*, un testo del drammaturgo ucraino Ivan Mykytenko,³ che giustificava la carestia che causò la morte di milioni di persone in Ucraina. Questa produzione rappresentava l'ultima possibilità per Kurbas di salvare se stesso e il teatro, ma il regista aveva ribaltato il

teatro studentesco, di cui era attore e regista. Lavorò al Teatro Guzul'skij e al Rus'ka besida di L'vov. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale si trasferì a Ternopol', dove nel 1915 organizzò le Serate teatrali di Ternopol'. Invitato da Nikolaj Sadovskij, nel 1917 si trasferì a Kiev, dove organizzò uno studio che sarebbe diventato il Molodoj Teatr (Teatro Giovane), creato con lo scopo di combattere la crisi del teatro ucraino, affetto da provincialismo. Nel 1922 fondò il Teatro Berezil' (cioè primaverile, del nuovo inizio), che era anche uno studio e un importante centro di ricerca per mezzo del quale il direttore intendeva portare il teatro ucraino ai livelli europei, artisticamente più elevati. Nel 1926 il Berezil' si trasferì a Charkiv. Nel 1925 Kurbas ricevette il titolo di Artista del Popolo ma la sua situazione volse al peggio quando gli fu imposto di mettere in scena *Diktatura*, una pièce di Ivan Mykytenko. Le autorità guardavano a questa prova come alla sua ultima chance per rimettersi in riga ideologicamente, ma Kurbas non riuscì a non seguire il proprio istinto e mostrò nello spettacolo il regime come il responsabile della carestia che aveva causato milioni di morti. Condannò se stesso e il proprio teatro. Espulso dal Berezil', fu autorizzato a recarsi a Mosca, dove nel 1933 incontrò Michoels, che gli propose la regia del *Re Lear*, una preziosa possibilità di riscatto. Il 25 dicembre di quell'anno Kurbas fu arrestato con l'accusa di nazionalismo e condannato a cinque anni di lavori forzati. Al tempo trascorso nel campo di lavoro risale la sua ultima impresa teatrale, il Samodejatel'ny Teatr. Trasferito nelle Isole Soloveckie, nel Mar Bianco, fu fucilato a Sandarmokh nel novembre del 1937. L'ordine arrivato direttamente da Stalin riguardava 1.111 artisti rinchiusi nel campo di prigionia di Soloveckij, descritto da Aleksandr Solženicyn come «la madre dei gulag» (*Arcipelago gulag*, Mondadori, Milano 1973). Gli autori dell'importante volume dedicato a Chagall e il teatro (Susan Tumarkin Goodman, Zvi Gitelman, Vldislav Ivanov, Jeffrey Veidlinger, Benjamin Harshaw, *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theatre*, Yale University Press, 2008) indicano come registi del *Re Lear* Sergej Radlov e Les Kurbas. Non è da escludere che Kurbas abbia in qualche modo influito sulla progettazione dello spettacolo *Re Lear*, sfortunatamente mancano i riscontri documentali per affermarlo con certezza. Kurbas potrebbe avere influenzato il progetto dell'allestimento o avere in qualche modo contribuito all'elaborazione della messa in scena e dei personaggi concepiti da Michoels in seguito allo scambio di idee che ebbe luogo tra i due prima del suo arresto.

³ Ivan Mykytenko (1897-1937), scrittore e drammaturgo ucraino, la sua pièce *Diktatura* fu particolarmente apprezzata dalle autorità sovietiche ed entrò a far parte del repertorio di molti teatri ucraini e sovietici. Gli altri testi che scrisse per il teatro erano su commissione e finalizzati a esaltare le recenti decisioni del Partito. La sua opera artisticamente migliore è *Sol'o na fleiti* (Solo per flauto) del 1933, ma anch'essa, come *Diktatura*, fu messa in scena come satira dell'intero sistema sovietico, quindi vietata. Nonostante Mykytenko non avesse mai preso le distanze dalla linea del Partito e condannasse gli oppositori (fu estremamente critico nei confronti di Les' Kurbas) nel 1937 fu espulso da Partito e rimosso da tutti gli incarichi ufficiali che ricopriva. Riabilitato nel 1956, le sue opere furono ripubblicate.

senso realista e mediocre della pièce trasformandola in un'opera satirica e tragica che scuoteva lo spettatore ricordandogli la propria responsabilità storica anche sotto dittatura, cosa che inevitabilmente scatenò l'ira delle autorità. Espulso dal Teatro Berezil', Kurbas riuscì a recarsi a Mosca e incontrare Michoels per parlare dell'allestimento del *Re Lear* yiddish ma l'arresto seguì di poco il loro accordo e la programmazione dello spettacolo fu posticipata, mentre il Goset fu costretto a rivolgersi ad altri collaboratori. Nel suo testo *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, riferimento capitale sia per ricostruire la vicenda dell'allestimento che per comprendere l'interpretazione della tragedia proposta dal teatro yiddish moscovita, Michoels non fa alcun cenno al coinvolgimento di Kurbas. Il testo sullo spettacolo shakespeariano è stato redatto nel 1936, quando Kurbas era già scomparso e si sapeva perché, il suo nome era quindi già impronunciabile, a maggior ragione per il direttore del Teatro Yiddish di Mosca, vessato da tempo dalle autorità per le proprie scelte artistiche e, rara eccezione tra gli esponenti di spicco della vita culturale sovietica, mai iscritti al Partito.

Per tornare alle origini della produzione bisogna risalire allo spettacolo *Il sordo*, del 1930, la cui regia era firmata da Sergej Radlov, il primo dei tre spettacoli che il regista realizzò al Goset. Al periodo durante il quale fu realizzato lo spettacolo tratto dal testo di Bergel'son, che si contraddistinse per la magistrale interpretazione di Michoels, risale l'accordo tra la compagnia del Goset e il direttore artistico affinché questi interpretasse quel ruolo shakespeariano che amava dall'infanzia. Negli anni Trenta il teatro di Shakespeare fu al centro di una grande attenzione da parte della scena russa. Il Teatro di Vachtangov mise in scena un allestimento controverso dell'*Amleto* con la regia di Nikolaj Akimov e poi *Molto rumore per nulla* diretto da Marija Sinel'nikova⁴ e Josif Rapoport. Alla fine degli anni Trenta *Otello* era andato in scena in molte province sovietiche tra cui Georgia, Tagikistan, Armenia e ovviamente a Mosca. Nel 1934 il Secondo Teatro d'Arte di Mosca, quello abbandonato nel 1928 dal grande Michail Čechov per sfuggire all'arresto, aveva messo in scena *La dodicesima notte* diretto da Sof'ja Gjazintova⁵ e Vladimir Gotovzev,⁶ nello stesso anno al Teatro della Rivoluzione,

⁴ Marija Davydovna Sinel'nikova (1899-1993), attrice e regista, nel 1920 entrò allo Studio di Vachtangov, che sarebbe diventato teatro poco dopo, e vi rimase quasi tutta la vita. Nel 1922 interpretò Adelma nella leggendaria *Turandot*.

⁵ Sof'ja Vladimirovna Gjazintova (1895-1982), attrice e regista, lavorò al Teatro d'Arte di Mosca dal 1910 al 1924, fino al 1936 al Secondo Teatro d'Arte e negli anni Cinquanta divenne direttrice del Len'kom, il Teatro di Stato di Mosca del Komsomol di Lenin.

⁶ Vladimir Vasil'evič Gotovzev (1885-1976), attore, entrò al Teatro d'Arte nel 1908 e vi rimase fino al 1924, dal 1924 al 1936 fu attore del Secondo Teatro d'Arte e dal 1936 nuovamente membro della compagnia del Teatro d'Arte. Trai suoi ruoli più noti, Jaša nel *Giardino dei ciliegi* e Sir Toby nella *Dodicesima notte*.

allora diretto da Aleksej Dmitrevič Popov, era andato in scena *Romeo e Giulietta*. Il 1935 fu l'anno di un vero e proprio Festival Shakespeariano,⁷ che tra gli altri attrasse a Mosca Gordon Craig, come si vedrà nel prossimo capitolo tra i più entusiasti estimatori del *Re Lear* del Goset e delle interpretazioni di Michoels e di Zuskin.

Nella fase iniziale, il progetto del Goset incontrò numerose critiche e in generale i contemporanei erano prevenuti rispetto alle possibilità di successo di una versione yiddish della tragedia, in cui il re anglosassone sarebbe stato interpretato da Michoels, che fino a quel momento aveva brillato nel ruolo di piccoli ebrei tragicomici come il Sordo, lo Shimele Soroker di *200.000* o il Beniamino di *I viaggi di Beniamino Terzo*. A proposito di questo pregiudizio Michoels aveva ricevuto pareri come il seguente:

Michoels incontrò un artista che aveva ormai abbandonato le scene, il tragico Rossov,⁸ che gli aveva predetto un insuccesso sicuro con la grande arte di Shakespeare. Nel pensiero di Rossov e di altri attori anziani non si poteva concepire che un artista come Michoels, sul cui volto e nel cui corpo non vi era nulla di ciò che avevano i tragici del passato, avesse intenzione di interpretare Lear e intendesse trasformarsi in un re onnipotente, che non perde la propria imponenza neanche nella povertà, nella pazzia e nella sofferenza.⁹

Come si accennava, in questa atmosfera ostile e dopo l'arresto di Kurbas, il direttore del Goset dovette rivolgersi ad altri colleghi. Fu interpellato Nikolaj Volkonskij,¹⁰ di lui si

⁷ Sulla stampa sovietica si leggevano articoli come il seguente, intitolato *Apertura della conferenza su Shakespeare*: «I 375 anni dalla nascita di Shakespeare si festeggiano nei teatri più d'avanguardia del teatro sovietico. Le istituzioni teatrali di tutta l'Unione Sovietica convocano una conferenza per studiosi e artisti che si occupano dell'arte e del teatro di William Shakespeare. Oltre ai rappresentanti dei teatri moscoviti saranno presenti i lavoratori di Leningrado e delle provincie. La riunione ufficiale del Consiglio della Società Teatrale si è aperta ieri sera presso la Casa dell'Attrice del Popolo dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche A. A. Jabločkina. Ecco alcuni grandi spettacoli shakespeariani dei teatri moscoviti: *Otello* al Malyj, *Re Lear* al Teatro Yiddish, *La bisbetica domata* al Teatro dell'Armata Rossa. Ci sono anche spettacoli nei singoli teatri delle provincie realizzati con lo scopo di riscoprire lo Shakespeare autentico. Ha indubbiamente ragione il Professor M. Morozov quando afferma che Shakespeare, grande realista e umanista, nel nostro paese ha trovato una nuova patria ed è diventato l'autore prediletto degli spettatori e del teatro. L'Artista del Popolo dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche S. M. Michoels è intervenuto con un discorso brillante e interessante e ha invitato i maestri del teatro a mettersi al servizio dell'umanità e del popolo come ha fatto William Shakespeare. [...] Questa mattina la conferenza ha aperto i lavori. Il programma prevede la relazione dei professori Ju. A. Spasskij, M. M. Morozov, l'Artista emerito A. D. Popov e l'Artista emerito S. E. Radlov».

⁸ Nikolaj Petrovič Rossov (1864-1945), attore russo, iniziò a lavorare al Teatro di Elisaveta Nikolaevna Goreva (1859-1917) a Mosca, fondato dall'attrice nel 1889, e ottenne una certa celebrità con la prima tournée, a Penza nel 1891 interpretava *Amleto* e *Uriel Acosta*. Tra gli ultimi attori girovaghi, Rossov si fece conoscere in tutta la Russia, nelle case del popolo di Mosca come al Teatro della Società artistico-letteraria di Pietroburgo. Interpretò sempre ruoli del repertorio più classico. Fu autore della pièce *L'aquila nella rete* sulla figura di Bakunin e *Rivale senza paragone* su Beethoven. Scrisse molto sulla stampa teatrale, su «Teatr i iskusstvo» (Teatro e arte) e su «Rampa i žisn'» (Scena e vita). Cfr. <Kino.teatr.ru>.

⁹ Ja. Grinval'd, *Michoels*, cit., p. 56.

¹⁰ Nikolaj Osipovič Volkonskij (1890-1948), regista russo, lavorò al Teatro di Kommissarževskaja dal 1914 al 1918, al Malyj dal 1919 al 1931, al teatro di Korš dal 1920 al 1921 e poi dal 1926 al 1927. I suoi spettacoli erano apprezzati per le innovazioni registiche, per lo stile eccentrico e grottesco. Volkonskij

sa soltanto che la sua concezione dello spettacolo intendeva valorizzarne lo sfondo pagano, e questo progetto non coincideva in alcun modo con quello di Michoels, che interruppe subito la collaborazione.¹¹ Erwin Piscator, terzo regista invitato a collaborare con il teatro yiddish, propose di ambientare la tragedia in Palestina al tempo delle vicende narrate nella Bibbia.¹² Michoels respinse anche questo suggerimento con convinzione e infine si rivolse a Radlov, il quale pochi anni prima aveva lavorato al Teatro Yiddish di Mosca dirigendo, oltre al *Sordo*, anche *Non ti lamentare!* dal testo di Markish e *Quattro giorni* dal testo di Daniel, entrambi nel 1931. Negli ultimi due casi la regia era stata firmata sia da Radlov che da Michoels. La produzione indubbiamente più rilevante era stata però la prima, *Il sordo*, testo che Bergel'son aveva tratto da un proprio racconto, in cui Michoels si era concentrato sull'interpretazione di uno sventurato proletario in lotta con il datore di lavoro e ricordato per i suoi memorabili accessi d'ira. Il lavoro attoriale di Michoels nella realizzazione del personaggio del sordo è considerato antesignano di quello che ha caratterizzato la sua interpretazione di Lear. Nel dirigere quei tre spettacoli sulla scena yiddish moscovita Radlov aveva dimostrato di saper lavorare alla regia mettendo in risalto il talento degli attori della compagnia yiddish. Nel *Sordo* in particolare era stato capace di una costruzione registica in grado di supportare e completare la genialità di Michoels. Nel caso di *Lear* ciò si ripropose in modo altrettanto virtuoso e nella macchina registica messa in scena da Radlov, come era accaduto con *Il sordo*, a risplendere della luce di cui i grandi attori sono capaci non fu soltanto Michoels ma anche gli altri straordinari attori del cast, *in primis* Zuskin e Berkovskaja.

Nonostante i registi interpellati per proporre un progetto del *Lear* avessero maggiore esperienza con i testi di Shakespeare rispetto a Michoels, il direttore del Goset non fu mai disponibile a rivedere la propria idea dello spettacolo, che risultava incompatibile con le interpretazioni registiche proposte, soprattutto per quanto riguardava la vicenda umana e spirituale del re. Come emerge chiaramente dal testo di Michoels *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* qui riproposto, il rapporto tra l'attore protagonista e Radlov fu molto travagliato e i conflitti furono così esasperati da portare a frequenti minacce da parte di Radlov di troncane la collaborazione. Se i contrasti furono molto accesi, l'esito fu superiore a ogni previsione. Un esperimento azzardato come l'allestimento di un

amava sperimentare, ambiva a sintetizzare i diversi generi dell'arte teatrale, alle convenzioni teatrali univa elementi del varietà e dell'arte circense. Cfr. <Malyj.ru>.

¹¹ Cfr. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, cit.

¹² *Ibid.*

capolavoro della drammaturgia mondiale proposto sulle scene del più importante teatro yiddish sovietico, conosciuto per avere un repertorio tradizionale e nazionale, riuscì a ottenere un enorme successo di pubblico e di critica. Si consideri che, nel linguaggio ampolloso della critica sovietica, sulle più importanti testate del paese, in riferimento al Festival Shakespeariano e agli allestimenti cui si accennava, si leggevano articoli come quello che segue (altri esempi sono antologizzati nel prossimo capitolo):

Il teatro sovietico, il più d'avanguardia, il più creativo e il più colto teatro del mondo, questo teatro unico ha scelto un compito difficile e importante di assimilazione del drammaturgo più grande. Lo Shakespeare sovietico è nel nostro tempo l'unico Shakespeare autentico.

Il teatro sovietico non è arrivato subito a Shakespeare. L'assimilazione della sua arte è legata a una nuova tappa della rivoluzione socialista, una tappa che porta scoperte e arricchimento su molti versanti. Di questo tardo avvicinamento a Shakespeare sono responsabili gli studi letterari, che per molto tempo non sono stati in grado di avvicinarsi ai classici in generale e in particolare a Shakespeare. L'integrazione di Shakespeare nella coscienza sovietica è avvenuta contemporaneamente alla conquista della scena sovietica da parte di Shakespeare, negli ultimi due o tre anni ciò si è svolto rapidamente. Le proporzioni di tale conquista possono essere giudicate osservando l'elenco di spettacoli shakespeareiani messi in scena a Mosca e a Leningrado. Al Secondo Teatro d'Arte è stata allestita *La dodicesima notte*, *Antonio e Cleopatra* è andato in scena al Kamernyi, *Romeo e Giulietta* al Teatro della Rivoluzione e allo studio di Radlov, *Riccardo III* è stato messo in scena sia allo studio di Radlov che al Bolšoj di Leningrado, infine, al Teatro della Commedia di Leningrado è andato in scena *La bisbetica domata*.

Le popolazioni orientali che prima della Rivoluzione erano state tagliate fuori dal rapporto con i classici dell'arte europea, ora si impadroniscono di Shakespeare. *Amleto* va in scena al teatro turco di Baku e il Teatro Yiddish di Stato di Mosca mette in scena il proprio allestimento del *Re Lear*, conquistando il primo posto tra i teatri shakespeareiani, progettando di incrementare il repertorio shakespeareiano e di uscire dai limiti imposti dalle pièce della tradizione borghese. Bisogna smettere di attribuire a Shakespeare ciò che in lui non c'è ed evitare di proporre ciò che lo lega al passato, alla tradizione e a un presente limitato, per proporre invece ciò che in lui era nuovo e indicava il futuro, ciò che educava alla dignità dell'uomo, irraggiungibile per la borghesia e concessa soltanto all'umanità socialista. Quella proposta da S. Radlov è la più corretta comprensione di Shakespeare come poeta del Rinascimento e come realista spontaneo, in grado di evitare la volgarità della modernizzazione. Il suo lavoro registico associato al genio di Michoels, creatore di uno sbalorditivo personaggio di Lear, insieme alla brillante interpretazione di Zuskin, che ci ha regalato un Fool che certamente Shakespeare riconoscerebbe come il proprio, rendono l'allestimento del *Re Lear* del Goset la migliore incarnazione dello Shakespeare autentico, che la nostra nazione deve conoscere. Un teatro florido, libero e poetico, del realismo, un teatro di grandi passioni, di illimitato presentimento delle possibilità umane, ecco lo Shakespeare sovietico.¹³

¹³ D. Mirskij, *Shakespeare sulla scena sovietica*, l'articolo non riporta la data e la testata.

Il motivo reale della diffusione dei testi di Shakespeare sulla scena sovietica degli anni Trenta era la loro «sicurezza»: erano innocui agli occhi delle autorità, per le compagnie rappresentavano una preziosa e spesso indispensabile alternativa ai testi di autori contemporanei che al Goset avevano immancabilmente portato insuccessi e frustrazione. Un monumento del teatro mondiale come Shakespeare appariva inoffensivo anche agli occhi dei più zelanti burocrati del regime preposti a controllare le scelte di repertorio dei teatri del paese. Nel 1929 il Comitato Centrale per il Repertorio aveva stilato un elenco dei testi ammissibili e il *Re Lear*, insieme ad altre quattordici opere shakespeariane aveva ricevuto una «A», il voto più alto, indice dell'alto gradimento da parte delle autorità. In tempi di censura maniacale, la lontananza nel tempo e nello spazio delle vicende narrate le rendeva accettabili, sicure dal punto di vista dei contenuti anche più reconditi. In verità il pubblico sovietico aveva ormai sviluppato una straordinaria sensibilità alle allusioni e agli intenti allegorici; l'analisi dello spettacolo del Goset proposta qui di seguito permetterà di riflettere sulla possibilità che la versione yiddish della tragedia shakespeariana fosse anche veicolo di messaggi antisovietici, ipotesi sostenuta da alcuni studiosi. A questo proposito Jeffrey Veidlinger ricorda il caso di *Aleksandr Nevskij* di Sergej Ejzenštejn, che nel ritrarre le conquiste dei Cavalieri Teutonici alludeva agli eserciti tedeschi che minacciavano l'Europa;¹⁴ l'attenzione dello studioso statunitense alla presenza di un sottotesto critico nei confronti del regime è però il limite delle sue pagine sul *Re Lear*. Veidlinger ha infatti scelto di presentare un'opera eccellente attraverso la lente della protesta politica, su cui a suo avviso si sarebbe imperniata l'intera costruzione dello spettacolo.¹⁵ Questo capolavoro solleva infatti numerosi spunti di riflessione, molti restano da approfondire mentre altri sono destinati a restare limitati alle argomentazioni proposte finora dagli studiosi poiché si sono perse le tracce e le testimonianze che avrebbero permesso di fare chiarezza. Fortunatamente, a ottant'anni di distanza dal debutto dello spettacolo, molti aspetti e alcuni temi relativi al *Re Lear* del Goset possono essere ripresi e riconsiderati alla luce degli studi più recenti e delle fonti documentali di cui si può disporre.

III. 2 *La traduzione*

¹⁴ Cfr. J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., pp. 141-144.

¹⁵ La posizione di Veidlinger trova conferma in un testo di Grigori Kozintsev, che vede Stalin nel personaggio del re e il Bolscevismo nel sistema politico in crisi del regno. G. Kozintsev, *Shakespeare: Time and Conscience*, Hill and Wang, 1966, cit., pp. 60-61.

Insieme a Dovid Hofshsteyn, Shmuel Halkin è considerato il massimo esponente della poesia yiddish sovietica di ispirazione neoclassica. Aspirando alla chiarezza e perfezione della forma, Halkin si teneva in disparte rispetto alla sperimentazione dell'avanguardia e al populismo proletario, rivelando una certa nostalgia per lo *shtetl* e invocando spesso temi e motivi del folklore ebraico. Tra i poeti yiddish sovietici più eruditi, è stato in grado di incorporare all'interno della propria poesia immagini e temi della Bibbia, del Talmud, della Cabala e del Chassidismo, che nelle sue opere diventano simboli e metafore universali. Secondo il critico americano Nakhmen Mayzel, Halkin è stato tra i più complessi e sofisticati poeti yiddish sovietici.¹⁶

Nato nel 1897 a Rogachev in Bielorussia, Halkin veniva da una famiglia di intellettuali e poeti. Ultimo di nove fratelli, fu educato da un fratello maggiore, appassionato di letteratura russa e ebraica. Iniziò a studiare pittura a Kiev ma si trasferì presto a nella provincia di Ekaterinoslav (attuale Dnepropetrovsk), dove nel 1921 pubblicò la prima raccolta di poesie, *Trep* (Scale), pubblicata da Peretz Markiš e in seguito, in lingua yiddish, *Lider* (Poesie), a Kiev nel 1922. Nello stesso anno si trasferì a Mosca, dove le sue poesie erano pubblicate sui principali giornali yiddish sovietici. La sua seconda raccolta si intitola *Vey un mut* (Dolore e coraggio), del 1929: il suo eroe lirico si sente perso e disorientato nel presente ma spera in un futuro migliore. Halkin fu messo al bando dai critici sovietici insieme ad altri autori yiddish per la sua mancanza di ottimismo e per l'eccessivo attaccamento alle tematiche ebraiche. Costretto a produrre poesia di propaganda, rimase sempre ancorato alla tradizione classica giudaica ed europea. Le due raccolte *Kontakt* del 1935 (anno della sua più importante collaborazione con il Goset) e *Lider* (Poesie) del 1939 contengono alcuni dei migliori esempi di poesia yiddish sovietica. Halkin era anche traduttore e drammaturgo, la sua traduzione più apprezzata dalla critica fu proprio quella del *Re Lear* di Shakespeare in yiddish per il Goset, teatro per il quale curò anche l'adattamento di *Bar Kochba* e *Shulamis* di Goldfaden, rispettivamente nel 1937 e nel 1938. Durante la Seconda Guerra Mondiale anche Halkin fu membro del Comitato Antifascista Ebraico e della direzione di «Eynikayt», la testata ufficiale del Comitato, pubblicata dal 1942 fino alla liquidazione del Comitato nel 1948. In questi anni Halkin scrisse alcune delle più potenti poesie della letteratura sovietica sull'Olocausto. Nel dopoguerra furono

¹⁶ Cfr. Michail Krutikov, *Shmuel Halkin*, The Yivo Encyclopedia of Jews of Eastern Europe, 20 giugno 2015: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Halkin_Shmuel>.

pubblicate due raccolte, *Erdische Vegn* (Strade di terra) del 1945 e *Der boym fun lebn* (L'albero della vita), nel fatidico 1948. Nel 1949 fu anch'egli vittima della persecuzione nei confronti di coloro che avevano fatto parte del Comitato Antifascista Ebraico, iniziata con l'assassinio di Solomon Michoels. L'infarto che colpì Halkin al momento dell'arresto gli permise di essere mandato in un campo relativamente meno duro di altri, a Abez', nel nord della Russia, dove rimase fino al 1955 insieme a molti altri esponenti dell'intelligenza. Le poesie scritte di nascosto nel campo uscirono postume nella raccolta *Mayn oyster* (Il mio tesoro) nel 1966: l'edizione completa di quest'opera, che costituisce un documento di carattere poetico-letterario in lingua yiddish unico nel suo genere, è stata pubblicata soltanto nel 1988 in Israele.

Halkin godeva di grande stima da parte di Michoels, che lo scelse in prima persona e dedica al lavoro insieme al poeta per lo spettacolo *Re Lear* alcuni paragrafi del proprio testo *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*.

Non è stato un caso che, cercando un traduttore per *Re Lear*, mi sia rivolto a Halkin. La sua creatività poetica è caratterizzata da una semplicità straordinaria, che si abbina alla vitalità del verso biblico.

A suo tempo, nell'ambito della letteratura e della critica ebraiche si era molto discusso sulla sua creatività. Qualcuno trovava il suo modo di scrivere reazionario, proprio perché i suoi versi a volte ricordavano lo stile biblico. Era sciocco pensare che Halkin fosse un poeta reazionario perché nella sua creatività trovavano continuità le migliori tradizioni della letteratura ebraica antica. Consideravo questa peculiarità del suo talento come particolarmente preziosa per la traduzione del *Re Lear*. Lo spiegherò con un esempio. Cercando le melodie per il Fool, che dovevano essere adatte al testo shakespeariano, Halkin sottopose alla nostra attenzione questa canzoncina: «Il vetro è pulito e trasparente, attraverso di esso vedi tutto il mondo, vedi colui che piange e colui che ride. Ma è sufficiente coprire una parte del vetro con un po' di argento – e basta un soldo di argento! – e il mondo scompare immediatamente. Il vetro si trasforma in uno specchio e per quanto pulito e trasparente sia d'ora in poi, in esso vedi soltanto te stesso». L'idea è esposta in modo allegorico. Questo modo di esprimere i pensieri con un piccolo aneddoto è molto vicino alla Bibbia e alla saggezza popolare ebraica. Un soggetto semplice nasconde in sé un profondo significato filosofico. In yiddish questa forma di poesia suona molto bene.

[...] Lo stile del poeta Halkin si rivelò però straordinariamente coerente con quello della tragedia shakespeariana. In particolar modo a Halkin riuscì la scena in cui Lear lancia le maledizioni. Dal punto di vista formale queste maledizioni richiamano la parte della Bibbia in cui sono pronunciate le maledizioni agli apostati. Per certi versi Lear ricorda Giobbe che erutta maledizioni e ricorre a immagini molto simili a quelle della Bibbia.

Nella concezione filosofica di Lear è presente una certa patina religiosa, il suo nichilismo lo costringe a lanciare in modo cinico una sfida all'amore, alla fedeltà e alla sincerità, la tendenza a una straordinaria concentrazione di colori, tutto ciò porta a confrontare i personaggi di Shakespeare con i personaggi della Bibbia, ovviamente soltanto da un punto di vista letterario. Proprio in questo senso Halkin si rivelò il migliore traduttore di

Re Lear. Durante il lavoro però bisognava tenerlo sotto controllo, perché la sua straordinaria passione per lo stile biblico rischiava di oscurare ulteriori particolarità altrettanto importanti dello stile di Shakespeare. In particolar modo abbiamo discusso del testo in prosa della tragedia. Halkin non riusciva a comprendere la prosa shakespeariana e queste parti in prosa sono rimaste le più deboli della sua traduzione.¹⁷

[...] Halkin ha scritto un numero infinito di versioni della traduzione. Radlov e io correggevamo il suo lavoro. Stavo attento che Halkin non convincesse Radlov del fatto che la natura della lingua yiddish rendesse un modo di dire inevitabile. Halkin non aveva sempre ragione, ma era sempre sinceramente convinto delle proprie opinioni. Radlov tendeva spesso a non essere d'accordo con lui, in ogni caso, nonostante le sue idee rispetto alla traduzione, a volte Radlov cedeva alle convinzioni di Halkin e allora toccava a me discutere gli argomenti "convincenti" di Halkin, dopo di che il traduttore trovava rapidamente un'altra soluzione.¹⁸

Sulla traduzione del *Re Lear* sono interessanti anche le parole di Levidov, testimone tra i più attendibili e interessanti, tra i pochi a cogliere e trasmetterci a tanti anni di distanza sfumature che sfuggono alla maggior parte delle recensioni e alle descrizioni dello spettacolo a opera dei critici.

Lo spettacolo del Goset non è solo Lear e non è solo Michoels. È una catena fatta del lavoro di regia, meravigliosamente completo e in grado di sentire i dettagli dello spettacolo così da mobilitare l'attenzione dello spettatore durante le quattro ore e mezza della sua durata. È la linea del pittore Tyšler, che ha creato la cornice dello spettacolo, per molti aspetti discutibile ma ricca di sangue, dolore e tenebra (il tempo del feudalesimo). È la linea del traduttore Halkin, abile a shakespearizzare la lingua yiddish. Il pensiero e la passione di Shakespeare infatti non sono stati dispersi da Halkin. Una traduzione artistica è un'arte. E infine è la linea di tutta la compagnia del Goset: Zuskin, Gertner, Rotbaum, Pustyl'nik in primo piano, che in alcuni momenti, non in tutti, si incrociava e intrecciava con la linea di Michoels. Tutte queste linee sono degne di uno studio dettagliato e di una critica accesa. Certamente ci saranno la critica e lo studio.¹⁹

Questo brano del saggio di Levidov, dal titolo *Pensiero e passione*, pubblicato all'interno del volume *Michoels. Stat'y, besedy, reči* (Michoels. Articoli, interviste, discorsi), anticipa i paragrafi che seguono, dedicati al regista e allo scenografo, e sembra prevedere il lavoro di studio e di ricerca sperimentato in queste pagine.

¹⁷ S. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, cit., p. 113.

¹⁸ *Ivi*, p. 114.

¹⁹ Michail Levidov, *Pensiero e passione*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 425. Il prezioso saggio di Levidov era stato pubblicato su «Literaturnyj Kritik» nel 1935.

III. 3 *Il regista*

Nato a San Pietroburgo nel 1892, Sergej Ernestovič Radlov era figlio di un professore di filosofia e direttore della Biblioteca Imperiale. Studente presso la facoltà storico-filologica dell'Università di Pietroburgo, iniziò a interessarsi alla storia del teatro classico e sull'argomento pubblicò alcuni articoli e poesie sulla rivista «Ljubov' k trem apel'sinam», diventando amico del direttore, il Dottor Dappertutto, ovvero Vsevolod Mejerchol'd. Il maestro di Penza aveva aperto il proprio studio piomboburghese nel 1913, Radlov lo frequentava come poeta e neofita. In breve tempo Mejerchol'd notò lo studente tra gli altri del gruppo chiamato «Diciottesimo secolo», contrapposto al gruppo del «Grottesco», che iniziò a lavorare sotto la direzione di Radlov. Divenuto membro del TEO, il Dipartimento teatrale del Narkompros, nel 1919, dopo la dimissione di Mejerchol'd, Radlov era «al centro dell'attenzione dei giovani studenti e seguaci [...] ed era riconosciuto come il leader del teatro di sinistra»²⁰ a Pietroburgo. Di tutte le iniziative teatrali della città, il Teatro della Commedia Popolare, dove lavorava Radlov, era la più importante: drammaturgo e regista erano una sola persona e la partitura serviva da schema per l'improvvisazione. Assecondando la tendenza alla “circhizzazione” che caratterizzava il periodo – si pensi al *Messicano* di Eizenštejn, al *Mistero buffo* di Mejerchol'd o a *Giroflè-Giroflà* di Tairov, negli spettacoli diretti da Radlov l'azione era arricchita da elementi dell'arte circense. Gli spettacoli di questo tipo ebbero un grande successo di pubblico, soprattutto *La sposa del morto* (1920), di cui si leggeva: «La commedia buffa simil-circense [...] messa in scena da Radlov oltrepassa i limiti dell'azione circense e sviluppa la sceneggiatura con numerosi trucchi puramente teatrali». ²¹ L'elemento circense caratterizzò anche il suo primo allestimento shakespeariano, *Le allegre comari di Windsor*, un nuovo punto di partenza. Quindici anni dopo, poco prima di concludere il lavoro di regia per il *Re Lear* del Goset, riferendosi a queste prime esperienze teatrali, Radlov avrebbe dichiarato:

Ora mi è chiaro quanto fossi distante da qualsiasi resa scenica adeguata di Shakespeare. Ero affascinato dalla somiglianza puramente accidentale ma in effetti sorprendente tra l'architettura del teatro dove ho messo in scena la commedia (era il Teatro di Stato della

²⁰ N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmeskoe čudo* (Il miracolo dell'Armata Rossa), Iskusstvo, Leningrad 1972, p. 74, cit. in David Zolotnitsky, Sergei Radlov, *The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, Russian Theatre Archive, Harwood, Amsterdam 1995, p. 5.

²¹ B. Romashov, *Esperimenti teatrali al circo. 1918-1921*, *Programmy Moskovskich Gosudarstvennyh i Academičeskich Teatrov i Zrelišknich Predpriyatij*, 2-3, p. 87; cit. in D. Zolotnitsky, Sergei Radlov, *The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, cit., p. 10.

Commedia Popolare da me diretto, nella sala della Casa del Popolo di Leningrado) e la vecchia architettura del teatro inglese ai tempi di Shakespeare. [...] Tutto ciò aveva però così poco in comune con la vera essenza dei problemi legati al teatro di Shakespeare.²²

La NEP mise in difficoltà anche il Teatro di Stato della Commedia Popolare, che da allora dovette autofinanziarsi. Pur avendo un ruolo significativo e originale nella formazione del teatro sovietico, nel gennaio del 1922 il teatro di Radlov dovette chiudere. Alcuni fallimenti nella sua sperimentazione erano evidenti ma molte sue scoperte sarebbero state riprese da altri interessati alla regia come sintesi delle arti sceniche: improvvisazione, farsa buffonesca, clownerie e trucchi da circo in sequenza o in combinazione creavano nei suoi spettacoli una sintesi eterogenea. Ejzenštejn aveva introdotto la nozione di montaggio delle attrazioni, il più importante studioso nonché biografo di Radlov, David Zolotnitsky, le chiama «Radlovities».²³ Per alcuni anni a venire il lavoro del regista sarebbe stato legato ai teatri accademici, ma subito dopo la chiusura del Teatro di Stato della Commedia Popolare organizzò nel proprio appartamento di Pietroburgo un laboratorio di teatro sperimentale con i propri studenti. Abbandonando progressivamente molte delle scoperte del periodo precedente, Radlov cercò di penetrare la sostanza della recitazione ed espose questo ramo delle proprie ricerche nel manifesto del 1923 *Sugli elementi puri dell'arte dell'attore*, in cui chiariva che «la persona più importante in teatro è sempre stato e sarà sempre l'attore».²⁴ Fu a questo punto che criticò il lavoro di Mejerchol'd in *Cuore rampante* e *La foresta* in alcuni articoli, secondo lui il maestro avrebbe dovuto abbandonare ciò che nella sue ultime produzioni era «alla moda, sensazionale e discutibile».²⁵ A questa fase risale la collaborazione con il Teatro Accademico del Dramma, dove iniziò mettendo in scena *Der deutsche Hinkemann* (Hinkemann, il mutilato) di Ernst Toller insieme allo scenografo Vladimir Dmitriev,²⁶ con il quale la collaborazione proseguì con un controverso adattamento di *Il furto* di Jack London. A seguire ci fu *Lisistrata*, diretto nel 1924 con la compagnia dei giovani del Teatro Accademico del Dramma. Lo spettacolo fu apprezzato dai critici per la realizzazione delle scene di massa, per

²² S. Radlov, *In lotta per Lear*, «Sovetskoe iskusstvo», 1, 5 gennaio 1935, p. 2.

²³ D. Zolotnitsky, *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, cit., p. 24.

²⁴ S. Radlov, *Sugli elementi puri dell'arte dell'attore*, «Arena. Teatralny almanch», Vremya, Pietroburgo 1923, p. 93.

²⁵ S. Radlov, *Il fronte di sinistra perduto*, «Žisn' iskusstva», 15, 8 aprile 1924, p. 7.

²⁶ Vladimir Dmitrievič Dmitrev (1900-1948) scenografo, ha lavorato con Mejerchol'd allo Studio di Pietrogrado tra il 1916 e il 1917. Si fece conoscere nell'ambiente teatrale per la scenografia realizzata per lo spettacolo *Le albe* tratto dalla pièce di Verhaeren, andato in scena al Teatro RSFSR-1 diretto da Mejerchol'd e Bebutov nel 1920. Dmitrev lavorò in numerosi teatri di Mosca e Leningrado, in particolare nei teatri diretti da Sergej Radlov. Nel 1938 divenne responsabile della scenografia del Teatro d'Arte.

l'acrobatica e la clownerie unite all'erudizione del regista. All'aprile del 1927 risale la prima di *Otello*, che Radlov costruì mettendo in evidenza l'alternanza di tragico e comico: «Alcune scene in Shakespeare sono come un film di avventura. Nell'insieme uno spettacolo di Shakespeare è una parata più che uno spettacolo di massa, anche se – per essere più precisi – non è né una cosa né l'altra. In ogni modo, è una performance in cui i personaggi non soltanto piangono, ma ridono e anche a cuor leggero». ²⁷ Sarebbe tornato al Teatro Accademico del Dramma dieci anni dopo per dirigerlo. Alla ricerca della propria definizione poetica come artista contemporaneo, Radlov avrebbe attraversato diversi generi, passando anche per l'operetta, genere in cui il suo spettacolo più noto fu *Spose su ruote*, tratto da *Cin-Ci-La* dei compositori italiani Virgilio Ranzato e Carlo Lombardo. La compagnia riuniva tre gruppi diversi, attori drammatici, d'opera e danzatori. Per rispondere ai detrattori del proprio lavoro, Radlov dichiarò:

Da parte mia non vi era alcun disprezzo nei confronti del gusto e della sensibilità, il mio era un tentativo di combinare un testo rivoluzionario con una musica che non ha niente a che fare con la rivoluzione o nel mostrare cittadini sovietici che cantano canzoni italiane; ho cercato di rendere l'operetta occidentale il più innocua possibile, rimuovendo ogni traccia di glorificazione della vita oziosa, di titoli e ricchezze, accompagnando il canto lirico e i personaggi lirici con un testo ironico. E devo dire che il testo è di buona qualità letteraria e non può in alcun modo essere un insulto per l'orecchio sovietico. ²⁸

Le condizioni imposte dalla NEP e la sua attenzione per l'operetta e il varietà non lo avrebbero allontanato dall'arte rivoluzionaria più sperimentale, Radlov infatti collaborò alla realizzazione di diverse produzioni di massa in occasione del decennale della Rivoluzione di Ottobre. A metà degli anni Venti fu incaricato di mettere in scena *Der ferne Klang* (Un suono lontano) di Franz Schreker: nuovamente al fianco di Dmitrev, realizzò il primo spettacolo espressionista della scena sovietica. Alla prima, nel maggio 1925, lo spettacolo fu apprezzato per la sua capacità di rispondere alle istanze della modernità sovietica e il lavoro di Radlov è ricordato per avere avviato i membri della compagnia sulla strada dell'attore e del teatro d'opera più moderni. Una più accurata revisione e analisi del lavoro di Radlov sulla scena sovietica meriterebbe un libro a sé, ciò vale in particolare per la sua attività registica nell'ambito del teatro d'opera, qui evocata sommariamente. La messinscena successiva, quando ormai era un direttore di teatri accademici, fu *L'amore delle tre melarance*, da un testo di Sergej Prokof'ev, suo

²⁷ S. Radlov, *Otello. Sulla produzione del Teatro Accademico del Dramma*, «Rabočii i teatr», 16, 19 aprile 1927, p. 6.

²⁸ S. Radlov, *Ho rifiutato categoricamente*, «Rabočii i teatr», 51, 21 dicembre 1926, p. 14.

amico e compagno di partite a scacchi. L'opera era spogliata dei suoi cliché e delle consuetudini sceniche del testo, sostituite da Radlov con elementi di ironia, grottesco ed eccentricità. Qui il regista non ebbe infatti alcun timore di inserire elementi circensi o da music-hall. Sulla scia di *Der ferne Klang*, realizzò una versione musicale del testo di Büchner *Woyzeck* di Alban Berg nel 1927 e *Der Rosenkavalier* (Il cavaliere della rosa) di Richard Strauss nel 1928. I suoi esperimenti sulla scena musicale rivelavano la forte influenza esercitata da Mejerchol'd. La sua regia più importante di questa fase fu il *Boris Godunov* di Modest Petrovič Musorgskij, che debuttò nel febbraio del 1928, tra i due spettacoli appena citati. Il *Boris Godunov* sarebbe rimasto nella storia della musica come un caso esemplare di sperimentazione, ricordato per la monumentalità delle scene di massa in cui il popolo era protagonista: depresso, statico, indifferente, turbato o gioioso. Negli anni Venti, caratterizzati da regie che intrecciavano erudizione, ingenuità e rischio, Radlov operava come traduttore, drammaturgo, teorico e critico del teatro sovietico, pedagogo e regista, in grado di dirigere melodramma e commedia, pantomima circense, opera e operetta. Nell'autunno del 1928 fu inaugurato il Molodoj Teatr (Teatro Giovane), che nasceva dalla Scuola di Arti della Scena dove si erano formati gli allievi del nuovo direttore Radlov. Le prime due produzioni furono *I gemelli* di Plauto e *Dopo l'ubriacatura di ieri* di Firs Shishigin.

Agli inizi degli anni Trenta, come testimoniato anche dall'articolo citato di Mirskij, si stava aprendo una stagione shakespeariana del teatro sovietico. Il 4 maggio del 1932 debuttava il primo spettacolo shakespeariano del Molodoj Teatr, *Otello*. La sera prima, al Teatro di Vachtangov ormai diretto da Nikolaj Pavlovič Akimov, era andato in scena *Amleto*. Erano due produzioni diverse, lo spettacolo diretto da Akimov aveva un'ottima regia e attori di fama, quello diretto da Radlov era un esperimento da studio interpretato da giovani inesperti che recitavano su una scena scarna e monocolora, in entrambi gli spettacoli gli eroi delle tragedie erano deposti dai loro piedistalli. L'*Amleto* di Akimov ebbe inizialmente un grande riscontro ma scomparve dal cartellone in breve tempo, mentre l'*Otello* di Radlov entrò a far parte del repertorio per rimanervi e nell'aprile del 1935 fu presentato in una nuova versione apprezzata sia a Mosca che a Leningrado. L'allestimento di *Otello* fu un punto di svolta nella carriera registica di Radlov, come dichiara lui stesso fu il suo «primo tentativo di trattare Shakespeare come un grande drammaturgo realista».²⁹ Lo spettacolo è descritto come ricco di elementi atti a favorire la comprensione da parte del pubblico sovietico, è ricordato il trattamento grottesco di

²⁹ S. Radlov, *I primi giorni del teatro*, «Teatr i Dramaturgia», 6, 1935, p. 23.

Brabanzio e del Senato Veneziano, nonché la sottolineatura di alcuni momenti comici che secondo alcuni critici avrebbero reso il testo più “adeguato” per il pubblico.³⁰

Se rispetto a quanto detto dell'*Otello* finora è possibile trovare punti di contatto con il suo immediatamente successivo lavoro su *Re Lear*, in realtà vi sono anche diversi elementi di notevole discontinuità. Dell'*Otello* di Radlov infatti è stato anche scritto che la tragedia dei sentimenti estremi entrava nel campo dell'analisi razionale e delle ragioni logiche, passando dalla tragedia personale alla sfera dell'epica. Tale approccio avrebbe rivelato la frequentazione di Radlov con l'estetica brechtiana, tendenza che non avrebbe potuto condividere con Michoels per mettere in scena il *Lear*, e probabilmente uno degli elementi che avrebbero provocato i numerosi scontri tra i due nel corso della loro collaborazione al Goset. Quando si legge invece che nella sua regia di *Otello* c'era il desiderio di scardinare i parametri dell'erudizione, unito a un desiderio di semplicità e di potenza in scena, ritroviamo moventi e aspirazioni che torneranno evidenti nella regia del *Lear*. «Non riesco a non temere gli attori troppo intellettuali, quelli vegetariani, e a non essere attratto invece dai giullari, dai motociclisti e dagli acrobati»,³¹ scrive Radlov nel 1935. Con Michoels infatti il rapporto non fu facile, ma alla fine anche il regista dovette riconoscere la grandezza di quell'acrobata dell'umano, meraviglioso interprete dei piccoli uomini dello *shtetl* come di uno dei più grandi sovrani della storia del teatro. Il 13 maggio 1933 con la sua regia era andato in scena *Spettri* di Ibsen, con scenografie di Victor Basov, il primo vero e proprio successo di critica dello Studio diretto da Radlov. A colpire era soprattutto il fatto che a riportare in scena Ibsen dopo un periodo di prudente oblio, fosse stato qualcuno in grado di metterlo in scena evidenziando la straordinaria esperienza dell'autore nelle sofferenze dell'animo umano e nelle relazioni tra le persone.³² Per Radlov i primi anni Trenta furono caratterizzati dall'interesse per il balletto, sempre più intrecciato alla sua passione per Shakespeare. Direttore artistico del Teatro Accademico di Opera e Balletto di Leningrado dal 1931, Radlov si fece animatore di un milieu artistico e culturale di altissimo livello, coinvolgendo nelle attività del teatro artisti del calibro del musicista Boris Vladimirovič Asaf'ev³³ e dello scenografo Vladimir Dmitrev. Il 1935 è segnato dalle prime dei suoi due spettacoli

³⁰ A. Smirnov, *Uno Shakespeare vivo*, «Sovetskoe Iskusstvo», 23, 17 maggio 1935, p. 3.

³¹ S. Radlov, *I primi giorni del teatro*, «Teatr i Dramaturgia», 5, 1935, p. 21.

³² Cfr. P. Markov, *Fantasma e Romeo e Giulietta. Il teatro di Radlov*, «Izvestija», 135, 11 giugno 1934, p. 4.

³³ Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949), compositore, critico e musicologo, ebbe una forte influenza sulla musica sovietica. Le sue composizioni più celebri sono il balletto *Le fiamme di Parigi* (1932) e *La fontana di Bachkhisarai* (1933). Fu autore di numerose monografie dedicate a grandi figure di musicisti come Igor' Stravinskij e Michail Glinka.

shakespeariani (*Otello* nella sua seconda versione) e *Re Lear*, e da una mancata produzione del *Boris Godunov* di Puškin al Teatro d'Arte. Quando alla fine del 1934 Radlov diede le proprie dimissioni dal Teatro Accademico di Opera e Balletto di Leningrado era chiaro che si sarebbe rivolto al teatro di prosa. Il suo crescente interesse per Shakespeare è testimoniato anche dal suo ultimo lavoro per il teatro musicale, il libretto di un balletto in quattro atti da *Romeo e Giulietta* con musiche di Prokof'ev, con il quale esisteva un sodalizio creativo. Il loro *Romeo e Giulietta* aveva un *happy ending*, i due amanti si risvegliavano, Prokof'ev avrebbe giustificato la scelta in questi termini: «A condurci a un tale vandalismo furono motivazioni puramente coreografiche: i vivi possono danzare»,³⁴ amante delle soluzioni rischiose, Radlov era d'accordo.³⁵ La produzione ebbe una vicenda travagliata e alla fine il regista produsse un *Romeo e Giulietta* al Teatro Studio aperto nel 1934, le scenografie erano di Viktor Basov e questa volta la musica era di Boris Asaf'ev. Dai primi episodi allegri, la performance ascendeva verso la complessità della tragedia e gli episodi erano interrotti da interludi in prosenio e spesso da una pantomima divertente. Markov ne scrisse in questi termini:

Radlov voleva presentare Romeo senza i fronzoli consunti e senza la falsità delle luci pirotecniche. Voleva mostrare la verità senza le piccole meschinità della vita quotidiana, in modo severo e rifinito. La performance era realizzata esattamente così, senza belle apparenze ma con genuina bellezza, senza alcuno sfarzo altezzoso ma con una passione combattiva, senza tenerezza malinconica ma con la forza della protesta. [...] Ma più di tutto, la performance rende evidente che il teatro ha scelto la via giusta, la difficile strada del padroneggiare una cultura teatrale complessa per creare grandi produzioni moderne.³⁶

Su «Sovetskoe iskusstvo» si leggeva una recensione dallo stesso tono, lo studio diretto da Radlov era considerato una compagnia originale e interessante, dotata di un proprio stile («Sia il repertorio che la regia sono caratterizzati da molto gusto»), la produzione di *Romeo e Giulietta* era definita estremamente interessante e «nonostante l'immatunità di alcuni attori si può affermare con certezza che questa performance è un evento nel teatro shakespeariano sovietico».³⁷ Durante l'incontro tra gli addetti ai lavori e lo Studio, il critico Pavel Novitskij dichiarò: «Di tutti i giovani teatri di Leningrado, il Teatro-

³⁴ S. S. Prokof'ev, *Materialy, dokumenty, vospominanija* (Materiali, documenti, ricordi), Muzgiz, Mosca 1961, p. 194.

³⁵ Cfr. S. Radlov, *Come ho messo in scena Shakespeare*, in *Naša rabota nad Klassikami, Sbornik Stat'ei Leningradskich Režissiorov* (Il nostro lavoro sui classici, raccolta degli articoli dei registi di Leningrado), a cura di A. A. Gvozdev, 11-70, Chudožestvennaja Literatura, Leningrad 1936, in D. Zolotnitsky, Sergej Radlov, cit., p. 102.

³⁶ P. Markov, *Fantasmii e Romeo e Giulietta. Il teatro di S. Radlov*, «Izvestija», 4, 11 giugno 1935, p. 2.

³⁷ s. i. n., *Risposte*, «Sovetskoe Iskusstvo», 24, 23 maggio 1934, p. 1.

Studio di Radlov è il più talentuoso. Non è un caso che grandi nomi dei teatri moscoviti come Zavadskij e Chmel'jov siano venuti a incontrare questo teatro».³⁸ In seguito a questo successo Radlov fu invitato a dirigere *Otello* al Malyj, *Boris Godunov* al Teatro d'Arte e *Re Lear* al Goset.

Tra il 1930 e il 1935, mentre dirigeva il proprio Studio e il Teatro Accademico di Opera e Balletto, Radlov lavorò molto al Teatro Yiddish di Stato di Mosca. Come si è detto, vi diresse quattro produzioni, di cui la più importante fu *Re Lear*, ricordata anche come «la prima tragedia di Shakespeare sulla scena yiddish».³⁹ Dalla sua fondazione, il Goset aveva sempre messo in scena testi di autori yiddish, ma era la prima volta che si traduceva in yiddish un classico della drammaturgia mondiale. Lo stesso Radlov non conosceva lo yiddish. Al Goset aveva diretto *Il sordo*, dal testo di Bergel'son, che aveva debuttato il 15 gennaio 1930, *Non ti lamentare!* dal testo di Markiš, con debutto il 22 febbraio 1931 e *Quattro giorni* di Daniel, la cui prima era stata il 7 novembre 1931, come si è già detto, nel caso degli ultimi due, accanto al nome di Radlov, in locandina come regista compariva anche il nome di Michoels. Tutti e tre gli spettacoli avevano scene di Isaac Rabinovič, noto per le scenografie della *Lisistrata* di Nemirovič-Dančenko allo Studio Musicale del Teatro d'Arte. A *Il sordo* si è già accennato ma è bene ricordare che in quel proletario che vive in un villaggio sperduto, i critici e lo stesso Michoels riconoscevano il seme da cui sarebbe germinata l'interpretazione del grande re shakespeariano. La pièce *Non ti lamentare!* fu messa in scena al Goset dopo essere stata affrontata dal Teatro del Dramma di Mosca (ex Teatro Korš) e trattava della conversione di un insediamento ebraico in una fattoria della collettivizzazione. Criticata poiché troppo schematica e povera dal punto di vista psicologico, fu innanzitutto un esperimento per il Goset, che così portava in scena un tema contemporaneo come richiesto dalle autorità.⁴⁰

Nonostante la collaborazione non semplice con Michoels e i problemi legati all'allestimento di uno spettacolo recitato in una lingua per lui incomprensibile, la sera della prima del *Re Lear* al Goset il regista, riferendosi alla compagnia del Teatro Yiddish di Mosca, dichiarò che a convincerlo a realizzare quell'impresa era stato l'entusiasmo di attori così professionali e «il loro appassionato ardore genuino, tipico di alcuni studi moscoviti, così raro nei teatri di Leningrado e così difficile da preservare in

³⁸ s. i. n., *Incontrare il teatro di Radlov*, «Sovetskoe iskusstvo», 26, 5 giugno 1934, p. 4.

³⁹ s. i. n., *Il giornale dell'arte*, «Izvestija», 36, 10 febbraio 1935, p. 4.

⁴⁰ Cfr. E. Beskin, *Una nuova mossa del Teatro Yiddish di Mosca verso temi moderni*. Nit gedaiget di Markiš, «Večernaja Moskva», 48, 26 febbraio 1931.

un teatro che ha quindici anni di vita».⁴¹ La pièce *Quattro giorni* era ambientata a Vilna all'inizio del 1919, dopo la partenza degli invasori tedeschi, quando i bolscevichi proclamavano il potere del popolo e si trovavano a combattere contro i nuovi invasori polacchi. Qui Michoels era Julius, personaggio che interpretava in modo «austero» e «laconico», ma con una precisione straordinaria, scrivono i critici, e con Zuskin nel ruolo del vecchio proletario Stanislav Bronovskij, i due attori rendevano i protagonisti della pièce eroici anche con una recitazione «senza eccessi».⁴²

Nell'allestimento yiddish della tragedia shakespeariana molte convenzioni sarebbero state capovolte e il regista avrebbe proposto il proprio personale punto di vista sull'essenza stessa della tragedia. Come si analizzerà in dettaglio anche facendo ricorso al testo fondamentale di Michoels *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* che su questo punto è molto chiaro, in scena non vi era il patriarca vittima dell'ingratitude e della perfidia delle figlie che vive la propria discesa verso gli abissi ma tale visione della vicenda era in un certo senso capovolta. La parabola esistenziale di Lear seguiva un movimento contrario a quello proposto tradizionalmente, secondo una linea ascensionale, qui il re raggiungeva una umanità genuina e una ritrovata innocenza infantile. Nel capitolo della biografia artistica di Radlov dedicato alla regia di *Re Lear* al Goset, Zolotnizky scrive: «Era un esito tipico delle regie di Radlov: gli eroi di Shakespeare erano svestiti dell'armatura romantica che indossavano nelle precedenti produzioni shakespeariane. La versione yiddish di *Re Lear* dimostrò la sua correttezza e coerenza rispetto a Shakespeare».⁴³

Del difficile e controverso rapporto con Michoels, Radlov ha scritto nel 1936 nel suo testo *Come ho messo in scena Shakespeare*, in cui non nasconde un certo risentimento, nonostante l'interpretazione di Michoels fosse stata universalmente riconosciuta come magistrale:

Le indicazioni di Michoels su come avrebbe interpretato il ruolo sembravano così distanti e aliene rispetto a me, permeate da una percezione dell'opera così individualistica e paradossale che per me l'unica via d'uscita era rinunciare alla regia. È stato necessario un lungo periodo di dibattito creativo e un profondo desiderio reciproco di capirsi prima che potessi tornare a lavorare con la ferma convinzione che la mia percezione realistica di

⁴¹ S. Radlov, *Il mio lavoro con il Teatro Yiddish di Stato di Mosca*, «Rabočii i Teatr», 8 aprile 1935, pp. 22-23.

⁴² Cfr. V. Mlechin, *La strada del riorientamento creativo. Julius al Teatro Yiddish di Stato di Mosca*, «Sovetskoe iskusstvo», 60, 25 novembre 1931, p. 2.

⁴³ David Zolotnitsky, *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, cit., p. 126.

Shakespeare sarebbe diventata predominante e determinasse il carattere dello spettacolo che stavamo creando.⁴⁴

Sulle modalità per far fronte alla necessità di lavorare su grandi classici nazionali e stranieri come unica alternativa alla drammaturgia contemporanea imposta dal regime, Radlov dichiarava:

È necessario conoscere Shakespeare e la sua epoca per essere in grado, quando si lavora, di dimenticare la sua epoca, di dimenticare la storia dell'Inghilterra, per abbandonarsi completamente al divorante potere dei pensieri, delle gioie e delle sofferenze dei suoi eroi.⁴⁵

Al centro delle discussioni tra Radlov e Michoels non c'erano tanto le questioni di metodo quanto le idee sui personaggi della tragedia. Radlov era attratto dall'atmosfera di genuino ardore da studio che regnava al Goset, sentimento che ritroviamo nella sua descrizione delle prove la notte precedente la prima del *Re Lear*:

Scrivo queste righe dopo avere provato per una notte intera alcune scene del *Re Lear*. Credo nel piano e nell'organizzazione del lavoro creativo, ma nonostante un'intera notte di prove sia lontana dall'essere normale per me, mi chiedo che cosa si dovrebbe fare se per l'apparizione di una tale folle intensità nei personaggi creati da Shakespeare a volte è necessario afferrare alcuni minuti di massima concentrazione collettiva, così da vedere per qualche attimo i personaggi monumentali della drammaturgia di Shakespeare ergersi in tutta la loro statura.⁴⁶

I personaggi erano la principale preoccupazione di Radlov, il Fool sul trono, Lear che nel primo atto sembra un buffone, il re esiliato che resta chiuso fuori dai cancelli del castello, la tempesta illuminante per il protagonista. Conclusa la produzione del *Re Lear*, dopo avere lasciato il Goset, riferendosi alla realizzazione dello spettacolo, dichiarò:

È stato lo spettacolo più difficile che io abbia realizzato nella mia vita, è costato sia a me che agli attori sangue, nervi ed energie. Non posso dire che la mia concezione di Shakespeare come un drammaturgo profondamente realistico e generalmente progressista sia stata accettata subito e senza alcuna resistenza dalla compagnia. Tra la visione iniziale di Michoels e l'incarnazione finale del personaggio ci sono state molte difficoltà e a volte una tormentata lotta creativa. In questa lotta Michoels ha avuto il coraggio di

⁴⁴ S. Radlov, *Come ho messo in scena Shakespeare*, in *Naša rabota nad Klassikami, Sbornik Stat'ei Leningradskich Režissiorov* (Il nostro lavoro sui classici, raccolta degli articoli dei registi di Leningrado), cit., pp. 38-39.

⁴⁵ S. Radlov, *In lotta per Lear*, «Sovetskoe iskusstvo», 1, 5 gennaio 1935, p. 2.

⁴⁶ S. Radlov, *In lotta per Lear*, cit. in David Zolotnisky, *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director*, cit., p. 128.

abbandonare con onestà e determinazione molte delle sue percezioni iniziali, così che, in accordo con la mia percezione, ha introdotto nel suo *Lear* la grande ricchezza della sua saggezza, esperienza e il suo talento personale. Ritengo infatti che senza una vera, difficile e amichevole battaglia creativa non possa esistere alcuna forma di opera d'arte genuina o appassionata.⁴⁷

Una testimonianza importante sul ruolo determinante di Radlov nella realizzazione dello spettacolo *Re Lear* nel suo complesso è fornita da Aleksandra Granovskaja. Alla produzione che ottenne maggiore eco nazionale e internazionale mai realizzata al teatro fondato dal marito Granovskij dedica alcune parole inequivocabili, offrendo un punto di vista particolarmente univoco sullo spettacolo. Parlando della straordinaria abilità attorica di Michoels e facendo riferimento alle sue migliori interpretazioni, sul *Re Lear* puntualizza: «Prendete tutti gli spettacoli di Michoels eccetto *Re Lear*, che ha fatto Radlov, ma che per diversi motivi viene attribuito a Michoels. In quello spettacolo è interessante anche Tyšler, lì sono interessanti tutti i movimenti di scena in cui ci sono Michoels e Zuskin, ma questo è merito di Radlov».⁴⁸

La prima del *Lear* si tenne nel febbraio del 1935, a fine anno Radlov curò la regia di un altro allestimento shakespeariano destinato a diventare leggendario, al Teatro Malyj mise in scena *Otello* con Aleksandr Ostužev, attore straordinario e non udente, nel ruolo principale. Lo spettacolo rimase negli annali come una delle più importanti e acclamate produzioni del Malyj. Anche in questo caso, l'operato di Radlov fu messo in ombra dal trionfo di un attore straordinario. Il regista aveva iniziato a leggere *Otello* con la compagnia nel gennaio del 1935, un mese prima del debutto del *Lear* al Goset. Per Radlov le passioni degli eroi di *Romeo e Giulietta*, di *Otello*, di *Amleto* e di *Lear*, per essere tragiche dovevano essere positive nella loro essenza. Nel caso di *Lear*, Radlov aveva individuato una rete di elementi tragici che costituivano una nuova polifonia, che in qualche modo trasformava il destino del re. L'esempio più evidente è quello di Gloucester, che deve diventare cieco per iniziare a vedere la realtà, la cecità gli fa conquistare una vista "interiore" che gli permette di riconoscere quale sia il figlio che gli è davvero fedele. Per *Otello* Radlov utilizzò un approccio simile, il regista si concentrò sull'essenza filosofica della tragedia. Il lavoro di Radlov su *Otello* meriterebbe un capitolo a parte, molte delle recensioni sul *Lear* del Goset fanno riferimento anche a quest'altra grande produzione. Uno studio delle due grandi regie radloviane si presterebbe a un'analisi dagli esiti interessanti. La prima di *Otello* al Malyj

⁴⁷ S. Radlov, *I miei incontri con il Teatro Yiddish di Mosca*, «Rabočii i Teatr», 8 aprile 1935, p. 23.

⁴⁸ A. Azarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 133.

fu il 10 dicembre 1935, il 2 dello stesso mese il regista stava già provando *Boris Godunov* al Teatro d'Arte di Mosca, ma questa produzione, prevista per l'anniversario della morte di Puškin, dopo duecentosettantasette prove naufragò. A questo punto, Radlov si dedicò a un'altra tragedia di Shakespeare, *Amleto*, spettacolo realizzato in collaborazione con lo scenografo Vladimir Dmitrev e con le musiche di Sergej Prokof'ev (prima nel maggio 1938). Il regista doveva confrontarsi con l'indimenticabile *Amleto* interpretato da Michail Čechov al Secondo Teatro d'Arte nel 1924 e con quello di Nikolaj Akimov del 1932 al Teatro di Vachtangov che aveva avuto le musiche di Dmitrij Šostakovič. Nonostante l'ottima accoglienza del suo *Amleto* per il Teatro Lensoviet (Teatro Sovietico di Leningrado), il 1938 non fu per lui un anno facile, il teatro fu preso di mira dalla stampa, mentre il Teatro di Stato di Mejerchold veniva liquidato, così come i teatri-studio diretti da Jurij Zavadskij, Ruben Simonov e Nikolaj Chmeljov. Negli anni Trenta, Radlov mantenne la propria identità di artista colto e coraggioso ma perse la reputazione di regista di sinistra che aveva avuto a Leningrado, nomea d'altronde assai pericolosa in questo decennio.

La mattina del 22 giugno 1941 il Teatro Sovietico di Leningrado stava provando *Emilia Galotti* di Lessing quando i presenti udirono il discorso di Molotov alla radio in cui il Commissario del Popolo per gli Affari Esteri dichiarava che il paese era stato attaccato dalla Germania Nazista. L'ultima prima del teatro di Radlov fu una *Dama dalle camelie*, la cui vicenda sentimentale teneva per qualche ora gli attori lontani dall'incubo della città in guerra. Il teatro continuò a lavorare fino all'ultimo, anche sotto i bombardamenti, ma nel marzo 1942 ricevette l'ordine di evacuazione. La compagnia fu mandata a Pjatigorsk, dove poco tempo dopo si trovò sotto l'occupazione tedesca. La fuga di Radlov dalla città occupata fu impedita dai gravi problemi cardiaci della moglie e poco tempo dopo, con alcuni membri della compagnia e con la famiglia, il regista riuscì a fuggire in Francia per essere infine rimpatriato insieme al gruppo di rifugiati che lo aveva seguito. Imprigionato nel campo di Pechora, fu liberato nel 1953 e riabilitato l'anno successivo. Ebbe la possibilità di riprendere a lavorare e nella primavera del 1954 diresse un *Amleto* a Daugavpils, seguito da un *Re Lear* a Riga. In quest'ultima città trovò una certa libertà e riprese a lavorare a pieno ritmo. Alla Conferenza dei Lavoratori del Teatro, dei Drammaturghi e dei Critici del 7 ottobre 1958, Radlov era presente come delegato della Lettonia ma tre settimane dopo, il Teatro Russo del Dramma di Riga annunciava la morte del proprio direttore, Sergej Ernestovič Radlov.

III. 4 *La scenografia*

Per lo scenografo Aleksandr Grigorevič Tyšler quello per il *Re Lear* fu il primo incarico al Goset. Nel suo testo chiave *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* Michoels si riferisce al pittore e al suo lavoro in questi termini:

Ci furono pochissime discussioni con Tyšler durante il lavoro. Fa parte di quei pittori che si fidano soprattutto della propria percezione interiore, molto soggettiva e straordinariamente raffinata. Legge il testo una sola volta e poi segue completamente la prima impressione. Penso che durante la lettura non veda neanche le parole e che davanti ai suoi occhi appaia immediatamente lo spazio scenico, è come se leggesse lo spazio. Questa ovviamente è una capacità estremamente preziosa per un pittore. A volte però il lampo di genio porta a una percezione molto soggettiva dell'opera.

Il primo bozzetto della scenografia per *Re Lear* preparato da Tyšler era straordinariamente simile a quello per il *Riccardo III* comparso sui giornali qualche tempo dopo. Probabilmente sia nel *Lear* che in *Riccardo III* (lavorava contemporaneamente su queste tragedie) Tyšler vedeva "Shakespeare in generale". I bozzetti ricordavano qualcosa di molto lontano, simile a una fiaba o a una leggenda. Ma in qualche modo questo bozzetto mi ricordava ciò che pensavo e lo sentivo molto vicino.⁴⁹

Sempre nel testo di Michoels troviamo una interessante descrizione della genesi delle scenografie, realizzate sul progetto di Tyšler e sotto il controllo e la guida di Michoels e Radlov:

Il disegno mostrava due piattaforme su piedini corti e affilati. Su queste piattaforme stavano due cavalli uno di fronte all'altro coperti da una groppiera. Sopra le teste dei cavalli c'erano due piattaforme simili a balconi. Ovviamente l'azione poteva svolgersi ai piani inferiori, in avanscena e ai piani superiori.

Tyšler aveva spiegato che i cavalli erano lì per sottolineare la popolarità di Shakespeare e il carattere primitivo dell'epoca ritratta. La scenografia, diceva Tyšler, cercava di trasmettere lo spirito del vecchio teatro shakespeariano, che lui immaginava come un *balagan* ambulante. Devo confessare che questa proposta preoccupò sia me che Radlov. Le tendenze di Radlov in fin dei conti differivano dalle mie soltanto nella comprensione della problematica della tragedia, eravamo però del tutto concordi nel desiderio di creare uno spettacolo profondamente realistico. Il bozzetto di Tyšler non coincideva in alcun modo con questa intenzione. Non coincideva a tal punto che rischiava di provocare un contrasto tra il teatro e lo scenografo. Tyšler chiese a Radlov quale dovesse essere secondo il regista il *Leitmotiv* della scenografia dello spettacolo. Con fermezza Sergej Ernestovič affermò che per lui l'elemento principale era il cancello del castello che si chiude di fronte a Lear. In questo modo Radlov formulò molto concretamente il compito che gli era affidato. L'immagine del ponte levatoio doveva creare l'impressione di una

⁴⁹ S. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, la traduzione integrale italiana del testo di Michoels è proposta in appendice.

separazione tra Lear e il castello e doveva sottolineare in modo molto chiaro che Lear era diventato un esiliato, che si era allontanato e aveva rotto con tutto ciò che gli era familiare. Questa immagine era così chiara e convincente che Tyšler accettò di preparare un nuovo modellino.

Dalla storia del teatro sapevamo che i pittori delle regie precedenti del *Re Lear* si erano sempre interessati al palazzo: un palazzo sfarzoso o severo, cupo o maestoso. Anche noi eravamo interessati al palazzo, ma ci interessava il palazzo dal quale è espulso il padrone, il re. Volevamo rendere l'espulsione uno dei momenti più importanti dello spettacolo. Per questo il cancello del palazzo è comparso nella mente del regista appena ha immaginato la scena dell'espulsione.

Un'altra questione che suscitò discussioni con Tyšler riguardava le decorazioni. Ho già fatto notare che il regista Volkonskij cercava di creare uno spettacolo pagano dal punto di vista dei colori. Noi invece ritenevamo che l'azione della tragedia non potesse svolgersi ai tempi del paganesimo. Ci sembrava indiscutibile che l'azione si svolgesse all'epoca del Rinascimento inglese. Pensavamo che non fosse il tardo Rinascimento e neanche quello contemporaneo a Shakespeare, ma il primo Rinascimento. L'azione della tragedia era stata trasportata da Shakespeare nel momento della Guerra delle Due Rose. Per questo le decorazioni avrebbero dovuto richiamare quell'epoca. Inizialmente Tyšler non era d'accordo, ma improvvisamente "vide" la pièce in modo nuovo e immediatamente preparò un nuovo modello, subito accettato sia da Radlov che da me. Avevamo di fronte un edificio in mattoni, le cui mura, quando necessario, si aprono come un cancello. All'interno ci sono due sale, una di colore nero e l'altra rosso scuro. Le scale che portavano a queste sale potevano trasformarsi in ponti levatoi, le statue e le immagini dipinte corrispondevano allo spirito del Rinascimento. Il castello si presentava come un insieme molto originale di interno ed esterno. Per il pubblico si chiudeva con il sipario, sul cui sfondo alcuni episodi della tragedia potevano svolgersi in proscenio. Il sipario era fatto di due tessuti, uno nero e uno rosso, su entrambi erano ricamate porte e drappi.

Nei bozzetti presentati da Tyšler mancavano tre scene: quella nella pianura desolata durante la tempesta, quella nella baracca e la scena in cui avviene lo scontro tra Edmund e Edgar, e infine quella della morte del re. Per la scena della tempesta, Tyšler non riusciva a trovare una soluzione. Pensava di avere realizzato il proprio compito e che il resto andasse fatto dal teatro senza la sua collaborazione. Cedendo alle richieste del regista e del direttore artistico realizzò ciò che gli era richiesto: appese del velluto nero, sul velluto fece passare una nuvoletta e in base alle richieste di Sergej Ernestovič mise anche un albero secco, caduto in mezzo alla scena, ogni tanto illuminato da un fulmine. Allo stesso modo fu trovata una soluzione per la scena della baracca. Tyšler cucì sui sipari realizzati in morbido tessuto alcuni mattoni, che dovevano indicare un muro. Questa soluzione probabilmente derivava dallo stile monumentale utilizzato da Tyšler per le scene precedenti, per le quali aveva utilizzato il legno, la vernice e gli ornamenti severi delle statue antiche.

Tyšler elaborò i costumi in un secondo tempo. Penso che i costumi dello spettacolo fossero molto appropriati, vi si esprime molto bene la presunzione dei padroni feudali. Il costume aiuta a sottolineare i momenti principali della tragedia, cercherò di spiegarlo con alcuni esempi. Nella prima scena Lear indossa un abito nero con decorazioni dorate e sopra un mantello decorato da corone, come stelle su un cielo scuro. Per l'incontro con Goneril, che lo caccia, indossa nuovamente un mantello ma assai più modesto del primo, che indica la passata grandezza del re. Quando Lear è nella pianura desolata, il mantello sta appeso come uno straccio su una spalla sola, il colletto è aperto e il petto è nudo, nella baracca Lear non ha mantello. Il colletto pende come la pietosa copertura di un corpo

stanco, lo porta su un braccio come per confermare che l'uomo «è questa povera bestia biforcuta»,⁵⁰ oppure come dice Lear: «Povera gente, dovunque voi siate, con addosso i vostri quattro stracci, tutti ossa, con questa tempesta... Come fate?».⁵¹

Durante l'incontro con il Conte di Gloucester il colletto non c'è più. Il corpo seminudo del re è come coperto da un innocente mantello. Ma ecco Lear nella tenda di Cordelia. Cordelia con grande fatica cerca di non lasciare avvicinare a sé il padre-re. Lui è vestito come al suo primo ingresso in scena. Lear prigioniero indossa soltanto il colletto dorato, non ha né il mantello né la corona e ha le mani legate. In queste condizioni di re dimezzato riceve il più duro colpo inferto dal destino, ovvero la perdita di Cordelia e infine la propria morte.

Così variava il costume di Lear, nelle diverse fasi dello sviluppo del personaggio. Devo confessare che tutte le precisazioni e le sfumature nel cambio dei dettagli del costume fanno parte del lavoro dell'attore. I due costumi principali di Lear e i due mantelli sono stati però ovviamente creati dal pittore Tyšler.

Pittore, scenografo, grafico e scultore, nato in una famiglia di muratori a Melitpol', dopo avere studiato alla Scuola d'Arte di Kiev e presso lo studio di Aleksandr Ekster, Tyšler era diventato membro della sezione di arti plastiche della Kultur-lige. Negli anni Venti faceva parte dell'associazione di pittori del Metodo, la cui idea di arte non era riprodurre gli oggetti quotidiani ma proiezioni che fossero espressione della loro percezione dei materiali e delle interazioni tra loro. Nella seconda metà degli anni Venti esibì le proprie opere a Dresda, Harbin, Venezia e Riga. Iniziò a lavorare come scenografo nel 1927 per produzioni in russo e in yiddish. La sua prima collaborazione teatrale importante fu per l'allestimento di *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega al Teatro Yiddish Bielorusso (BelGoset), presso il quale lavorò per alcuni anni, nello stesso periodo collaborava anche con il Teatro Yiddish di Charkiv. Solo nel 1932 fu invitato a lavorare al Teatro Yiddish di Mosca, di cui nel 1941 avrebbe assunto il ruolo di direttore della scenografia, incarico che mantenne fino alla chiusura del teatro. Oltre a quelle per *Re Lear*, Tyšler realizzò le scenografie di *Freylekhs*, del 1945, l'ultima grande produzione del teatro, per la quale ricevette anche il Premio di Stato. Seguì il teatro anche nel periodo di sfollamento a Taškent ed è ricordato come uno dei più stretti collaboratori di Michoels, tant'è che il volume russo dedicato a Michoels, pubblicato nel 1964, contiene alcune pagine di un suo testo dal titolo *Vedo Michoels*, scritto tra il 1963 e il 1964.⁵² Con la chiusura del teatro nel 1949, Tyšler abbandonò il lavoro di scenografo e negli anni Cinquanta si dedicò alla scultura, al disegno e alla pittura. I suoi lavori sono caratterizzati da ironia, plasticità e gusto per il grottesco, sapeva ritrarre in

⁵⁰ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, a cura di Paolo Bertinetti, trad. di Emilio Tadini, Einaudi, Torino 2004, p. 231.

⁵¹ *Ivi*, p. 223.

⁵² A. Tyšler, *Vedo Michoels*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., pp. 495-505.

modo poetico e fantastico l'interazione tra gli essere umani e la realtà. Tra le sue opere più conosciute ci sono alcuni volti o figure di donne, risalenti agli ultimi anni di produzione, ritratte con un edificio o un'intera città sul capo. La pagina di Yivo, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, fonte di prim'ordine per chi faccia ricerche nell'ambito della cultura yiddish, associa alla biografia del pittore un manifesto di propaganda sovietica firmato dall'artista, il manifesto riporta il seguente slogan: «L'antisemitismo è controrivoluzione intenzionale. L'antisemita è il nostro nemico di classe»,⁵³ una delle prove del paradosso che fu la politica sovietica nei confronti della comunità ebraica.

Alcune pagine di ricordi che Tyšler dedica a Michoels permettono di vedere l'attore con gli occhi dello scenografo-pittore e di percepire quale fosse il loro modo di guardarsi e lavorare insieme. Le immagini utilizzate da Tyšler sono particolarmente suggestive e hanno la forza e l'immediatezza che sensibilità raffinate come quella dello scenografo sanno trasmettere. Le parole che Tyšler dedica al ricordo di Michoels sono tra le più belle.

Michoels mi faceva pensare allo schizzo di un disegno, più precisamente al calco incompleto di una scultura. Ecco perché in scena non gli stavano bene i costumi di buon taglio o confezionati. Con quelli addosso non era espressivo, il costume era qualcosa che per lui non era organico. Al contrario, qualunque tessuto libero gettato sulle sue spalle, anche se lacero, lo rendeva significativo ed espressivo.

[...] In teatro sia lui che io avevamo sempre così tanto da fare che spesso non riuscivamo neanche a parlarci. Ma quando non ci incontravamo per qualche tempo, quando mi vedeva mi omaggiava di un sorriso dei suoi occhi bellissimi e io gli rispondevo: «Michačka!».⁵⁴

Nel suo testo *Vedo Michoels*, pubblicato all'interno del volume dedicato all'attore *Michoels. Stat'y, besedy, reči*, Tyšler riferisce del lavoro per i costumi di *Re Lear*, si sofferma sul mantello del re e sulla particolare plasticità dell'attore. Coloro che lo hanno conosciuto e che come lo scenografo hanno lavorato a stretto contatto con lui, arrivando a conoscere ogni aspetto del suo lavoro attoriale, come fa anche Granovskaja quando descrive il provino di ammissione, ricordano in modo particolare la fisicità unica di Michoels e tentano di descrivere l'inaspettata finezza espressiva che la sua figura ingombrante e apparentemente disarmonica sapeva sprigionare.

⁵³ Vera Kaplan, *Aleksandr Grigorevič Tyshler*, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 5 agosto 2015: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Tyshler_Aleksandr_Grigorevich>.

⁵⁴ A. Tyšler, *Vedo Michoels*, cit., p. 496.

Quanto è stato difficile cucire i costumi per *Re Lear*! In quell'occasione aiutò il mantello nero gettato con trascuratezza a coprire gli orpelli reali. Michoels era molto plastico, ritmico, era straordinariamente bravo a “staccarsi da terra”, quando si muoveva era monumentale, quando stava fermo era immobile. Per questo lo associo alla scultura di Rodin *I borghesi di Calais*, dal mio modesto punto di vista una delle migliori opere scultoree del mondo. Tra queste figure maschili meravigliose vedo Michoels.⁵⁵

La scultura di Rodin sembra davvero ritrarre Michoels nella figura sulla destra, un uomo massiccio ma non grosso, il volto spigoloso ma non fine, i tratti accentuati, una figura imponente, che sa di forza e di energia. Tyšler prosegue nella sua descrizione-ricordo scrivendo:

A me non resta che dargli nuova vita. Vedo questa scultura espressiva e dinamica. Con la sua andatura precisa e stabile, [Michoels] sembrava voler essere sicuro di lasciare le impronte dei propri piedi. Controllava le braccia in modo fluido e plastico, senza fretta, quando era particolarmente agitato le sue braccia si divaricavano come punti esclamativi, quando era perplesso le spalle avanzavano leggermente come a disegnare punti interrogativi.⁵⁶

Michoels è ricordato come un direttore che lasciava un ampio spazio di libertà al lavoro dello scenografo. Con Tyšler esisteva certamente un rapporto privilegiato di fiducia e stima, ma lo scenografo ricorda come l'attore fosse estremamente corretto nei confronti di tutti i membri della compagnia:

La compagnia del Goset era compatta, disciplinata e laboriosa. Vi erano molti attori e attrici dotati. La compagnia amava molto Michoels. Lui, secondo me, si comportava con tutti allo stesso modo, come tra compagni, si sentiva il suo grande attaccamento per ognuno di loro indipendentemente dal livello del suo talento.⁵⁷

III. 5 *La musica*

Sono numerose le testimonianze che sottolineano la centralità della musica per il Goset e in molti casi chi scrive di Michoels mette in evidenza l'importanza che aveva la musica anche per il suo lavoro attoriale. Lo stesso Michoels lo dichiara apertamente in diverse occasioni e in riferimento alle musiche composte per *Re Lear* scrive:

⁵⁵ *Ivi*, p. 496.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ivi*, p. 498.

Come attore mi è stato molto utile anche il lavoro con il compositore. Nel nostro teatro la musica occupa da molto tempo un posto privilegiato. Quando ricerchiamo una particolare espressività spesso trasformiamo le parole in una canzone e le azioni sceniche in musicali. Ma utilizzare questo metodo nelle tragedie di Shakespeare era impossibile. Nelle opere shakespeariane la musica deve mantenere una funzione ausiliaria e di servizio.

I momenti musicali più importanti dello spettacolo sono quelli dei corni da caccia, delle fanfare, della marcia cerimoniale, della musica della battaglia, della musica dell'inseguimento di Edgar, della canzoncina del Fool, della musica che si sente durante il risveglio di Lear. Shakespeare ha una battuta speciale rivolta all'orchestra. «Suonate più forte!»,⁵⁸ dice il medico quando attende che il re si risvegli.

[...] Secondo me i più grandi risultati del compositore Lev Michailovič Pul'ver sono le canzoni del Fool e la musica per la scena dello scontro tra Edgar e Edmund. Pul'ver ha un talento molto raffinato per quanto riguarda la natura della musica di scena. Anche lui però, come Tyšler e Halkin, è sempre influenzato dalla prima impressione dell'opera. Pul'ver è molto forte nelle parti in cui per la musica ci sono premesse sceniche dirette. Questo non deve stupire: ha iniziato a fare musica a nove anni, prima come musicista girovago suonava ai matrimoni e in seguito, diventato un grande musicista, ha suonato nelle orchestre dei teatri, al Teatro dell'Opera Ucraino e al Bol'šoj di Mosca. La sua biografia teatrale ha lasciato un'impronta in tutta la sua arte. La sua musica è teatrale e attiva. Nello spettacolo shakespeariano però era limitato nelle sue possibilità, la sua musica non doveva illustrare eventi o momenti centrali nello sviluppo dell'azione drammaturgica, ma soltanto alcuni episodi "di parata", per esempio l'ingresso cerimoniale dei cortigiani, il ritorno del re dalla caccia. In questo caso la musica ha un posto più modesto rispetto agli altri spettacoli del nostro teatro.⁵⁹

Nato nel 1883 nei pressi di Ekaterinoslav (oggi Dnipropetrovsk), Lev Michailovič Pul'ver era nato in una famiglia di musicisti *klezmer* (*klezmorin*). Iniziò a studiare violino nell'infanzia con il padre e in seguito con il fratellastro, un allievo del violinista ceco Otakar Ševčík. A dodici anni suonava già ai matrimoni e alle feste ebraiche. Diplomatosi al Conservatorio di San Pietroburgo, dove fu allievo di Anatolij Liadov, maestro anche di Prokof'ev e Gnesin, iniziò a lavorare con la compagnia di attori ucraini di Mark Likič Kropivnizkij.⁶⁰

Nel 1909 già violinista dell'orchestra del Teatro Bol'šoj, dove rimase fino ai primi anni Venti, in seguito diresse numerose orchestre sinfoniche a Kiev, Charkiv e Minsk. Direttore musicale del Goset dal 1922 fino alla sua chiusura, oltre a dirigere l'orchestra, è autore delle musiche di quarantadue spettacoli, tra questi *200.000* (1923), *I viaggi di Beniamino Terzo* (1927), *Il Sordo* (1930), *Bar Kochba* (1938) e *Frejlechs* (1945),

⁵⁸ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 15.

⁵⁹ S. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, cit. p. 117.

⁶⁰ Mark Likič Kropivnizkij (1840-1910), scrittore, attore e drammaturgo, è ricordato come una delle più importanti personalità kazake vissute in Ucraina. Nel 1880 fondò una compagnia teatrale che vantava alcuni membri illustri come M. K. Zankovezkaja, A. P. Zatyckevič e M. K. Sadovskij. Innovatori del teatro ucraino, la compagnia fu accolta con entusiasmo a Mosca e San Pietroburgo e Kropivnizkij si guadagnò la stima di molte personalità del mondo dell'arte, in particolare Suvorin. Morì nel 1910 tornando da Odessa, dove si era recato in tournée.

scrisse anche le musiche del film muto *Fortuna ebraica* del 1925. Si dispone di alcune registrazioni originali delle sue composizioni e delle colonne sonore di alcuni spettacoli del Goset, ascoltandole è possibile rendersi conto della ricchezza dell'elemento musicale che caratterizzava le produzioni yiddish moscovite. Nel suo testo *Vedo Michoels*, lo scenografo Tyšler si sofferma sull'importanza attribuita da Michoels al lavoro svolto dal compositore e insieme al compositore. La creazione delle partiture e dei personaggi era strettamente legata alle composizioni di Pul'ver; come si è detto la musica era un elemento fondamentale oltre che distintivo delle creazioni artistiche del Goset.

Pul'ver era un musicista dotato e instancabile, senza di lui Michoels non riusciva a immaginare uno spettacolo. La pièce non era ancora stata letta bene e Michoels stava già lavorando con Pul'ver; alcuni giorni dopo, Pul'ver portava alcune bellissime canzoncine appena composte. Michoels comprendeva e sentiva la musica, a volte sembrava che non potesse neanche muoversi senza la musica. Con la musica superava lo spazio scenico, la musica diventava una parte autonoma e organica della personificazione scenica e non sbaglio dicendo che nessuno sapeva far entrare la musica nello spettacolo come Michoels.⁶¹

Nelle sue memorie, raccolte in forma di una lunga intervista, si trovano alcune affermazioni di Aleksandra Azarch-Granovskaja, moglie del fondatore e primo direttore del Goset, nonché pedagoga presso la scuola del teatro per decenni, che esprime il proprio punto di vista sul ruolo della musica per la cultura e il teatro yiddish. Rivolgendosi al suo interlocutore russo, Granovskaja afferma:

I cori ebraici più famosi sono stati scritti da Musorgskij. Quando gli chiesero dove li avesse presi, disse: «Dietro la parete di casa mia. I vicini erano ebrei. Festeggiavano Purim e cantavano mentre io mi scrivevo i testi». Questi cori sono diventati i più famosi cori degli ebrei orientali. [...] Nelle sue memorie Rimskij-Korsakov descrive come Musorgskij sia stato il primo a mettere in rilievo questi cori ebraici. Si tratta della lingua del popolo con cui sono cresciuti scrittori come Sholem Aleichem, Mendele Moycher-Sforim o Sholem Ash. Che cos'è il ritmo di un popolo? Non dipende dal fatto che una persona parli il russo, per esempio lei parla bene il russo, ma da qualche parte dentro di lei esiste un ritmo della nazione, che continua a vivere dentro di lei e che si manifesta nell'arte. Questo è molto interessante, se lei studia l'arte dei pittori di origine ebraica cresciuti in Unione Sovietica in loro troverà ritmi orientali... È come la circolazione del sangue, non si può controllare. Indipendentemente dal numero delle generazioni che hanno vissuto in un altro paese, in qualche modo, Viktor Dmitrevič, questa è la

⁶¹ A. Tyšler, *Vedo Michoels*, cit., p. 502.

spiegazione per cui esiste l'aspirazione ad andare in quei luoghi. Sono ritmi che vivono in ogni popolo.⁶²

Quando il suo interlocutore le fa notare che se secondo lui la cultura è un fenomeno mentre quella proposta da Granovskaja sarebbe una spiegazione razziale, lei ribatte:

Non è una spiegazione razziale, è una spiegazione ritmica. Ecco ciò che differenzia l'arte russa da quella francese. Può essere razziale, perché Picasso è francese, con lui Renoir e Cezanne hanno influenzato la nostra pittura, ma lei dirà sempre che Lentulov è un vero pittore russo, che è passato per l'arte di Cezanne, ma il suo ritmo è russo. Il suo valore è questo. Capisce, Goethe e Lermontov non sono solo poeti diversi, sono nazionalmente diversi. [...] Questo non ha nulla a che fare con la questione razziale, si tratta dei ritmi di un popolo, che si fanno sempre sentire. Per esempio le danze africane. Si rende conto che lo possono fare solo gli africani? Perché? Non per questioni di cultura o della loro volontà di distinguersi. Non possono fare altrimenti. È una specificità ritmica.⁶³

In questa sede non è possibile addentrarsi nel dibattito culturale sulla questione sollevata da Granovskaja ma si è deciso di riproporre questo estratto poiché, nonostante possa risultare ambiguo, rivela una particolare sensibilità alle questioni ritmiche e più in generale musicali. Questo tipo di sensibilità ha infatti un ruolo centrale per chiunque voglia comprendere il lavoro svolto al Goset dai suoi protagonisti, da Granovskaja e dal marito Granovskij, finché il secondo rimase al teatro, ma anche da Zuskin e Michoels, e da Chagall, quando collaborò con il teatro. Anche Chagall, come è noto, era straordinariamente sensibile all'espressione dei ritmi e della musicalità ebraici in tutta la loro vitalità e malinconia. La musica è infatti un elemento imprescindibile non soltanto per chi guardi a un fenomeno artistico come l'arte del Goset ma per chiunque voglia avvicinarsi alla cultura yiddish in generale.

III.6 *La distribuzione*

La pagina di copertina del programma di sala riporta il titolo *Re Lear* e il prezzo, dieci copechi. Qui di seguito si presenta la traduzione delle prime due pagine che presentano l'elenco completo dei personaggi, degli interpreti e delle maestranze.

Segue la distribuzione come indicata della prima pagina interna del programma di sala:

⁶² A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 100.

⁶³ *Ibid.*

Partecipano:

Lear, Re di Bretagna Artista del Popolo S. Michoels

Le figlie del re:

Goneril, Duchessa di Albany Artista emerita Iu. Minkova*

Artista emerita S. Rotbaum

Regan, Duchessa di Cornovaglia E. Karčmer; L. Rozina

Cordelia E. Berkovskaja; E. Izchoku

Duca di Albany M. Nej

Duca di Cornovaglia V. Kreičman

Fool Artista del Popolo V. Zuskin

Il Re di Francia I. Lur'e; M. Šapiro

Il Duca di Borgogna A. Baslavskij; S. Zil'berblat

Il Conte di Kent D. Finkel'kraut

Artista emerito M. Šteiman

Il Conte di Gloucester Artista emerito I. Šidlo

T. Chazak

Edgar, figlio di Gloucester Ja. Gertner

Edmund, figlio illegittimo di Gloucester A. Pustyl'nik

Oswald, maggiordomo di Goneril G. Lukovskij; M. Diamant

Un servitore del Duca di Cornovaglia Ja. Tsybulevskij

Servitori di Gloucester M. Diamant; M. Šechter

Gentiluomo del seguito di Lear L. Gukailo

Un medico D. Čečik

Nei ruoli rimanenti gli artisti O. Gol'dburt, M. Diamant, R. Kurz, M. Minsker, S. Fabrikant, M. Šechter, A. Šmaenok e gli studenti dell'Istituto Teatrale Ebraico di Stato.

* Gli interpreti doppi sono indicati in ordine alfabetico

La seconda pagina del programma riporta:

Direttore artistico – Artista del Popolo S. Michoels

Responsabile e direttore musicale – Artista emerito L. Pul'ver

Direttore – Ja. Kukles

Primo violino – O. Lichtenštejn

Effetti acustici – Artista emerito V. Popov

Maestro di scherma – B. Arkad'ev

Scultura (foresta) e oggetti di scena su bozzetto dell'artista A. Tyšler sono opera di E. Ravizkij e I. Majorov

Montaggio dell'artista A. Stepanov

Scenografie realizzate dalle maestranze del teatro su direzione del responsabile degli allestimenti, l'artista A. Stepanov

Costumi realizzati sui bozzetti dell'artista A. Tyšler. Realizzati dalle maestranze del teatro con la direzione del responsabile dei costumi B. Bursian.

Luci – A. Namiot

Parrucche e trucco – D. Finkel'stein

Capo macchinista – B. Gruzkov

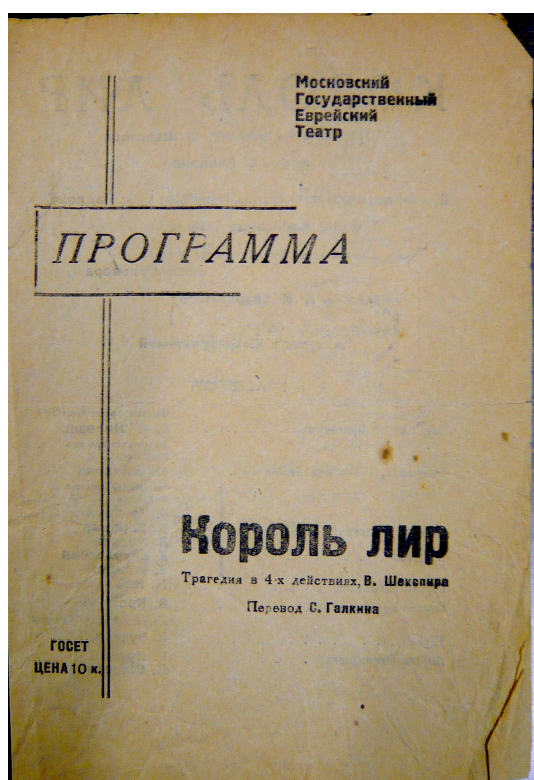
Direttore di scena – Ja. Tsybulevskij

1935

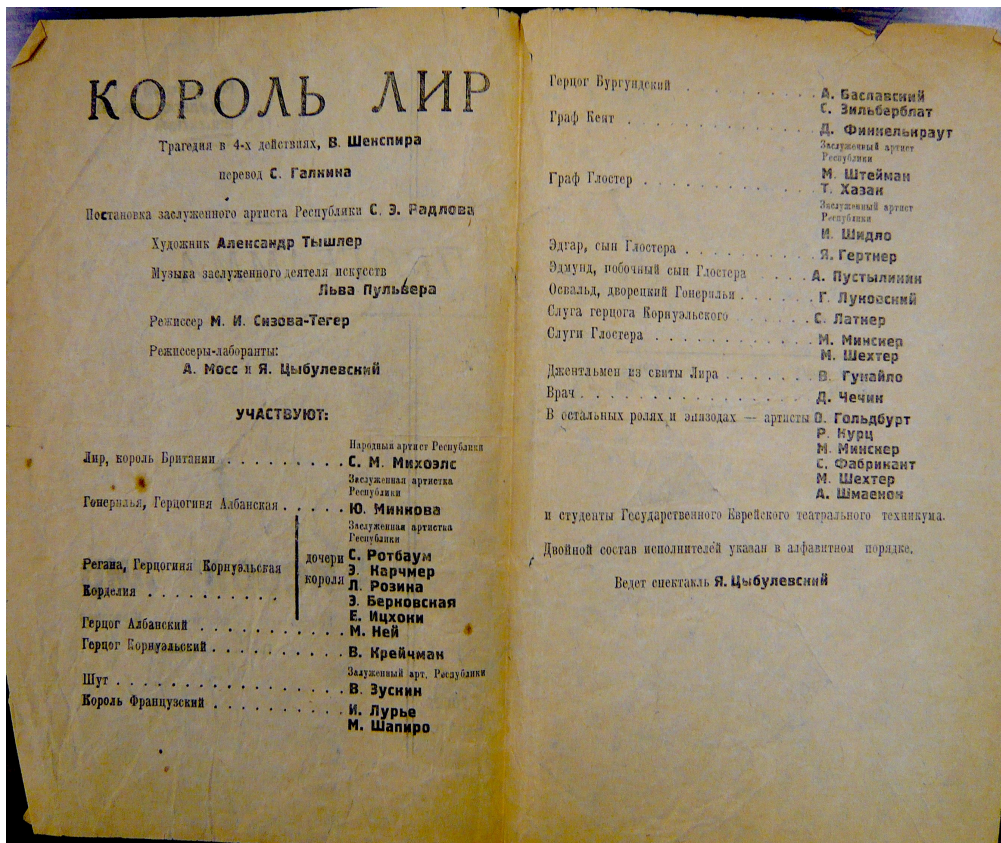
commessa 997

Tiratura 10.000 esemplari

Sedicesima tipografia del consorzio OGIZ dell'URSS, Mosca, via Trechprudnyi 9

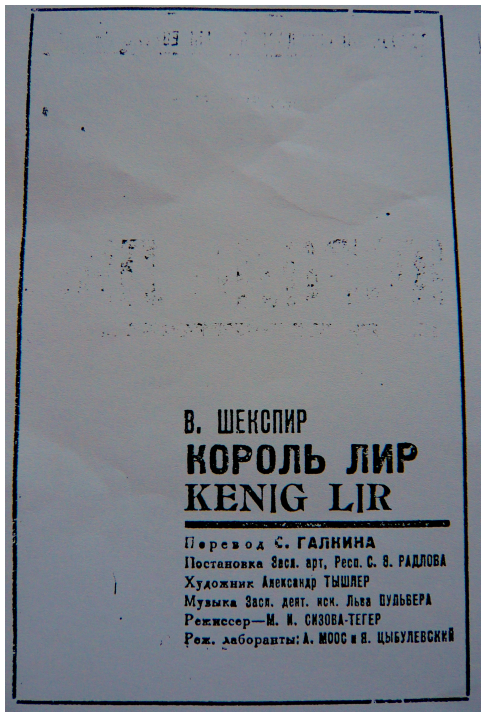


Le pagine del programma di sala del Re Lear del Goset.

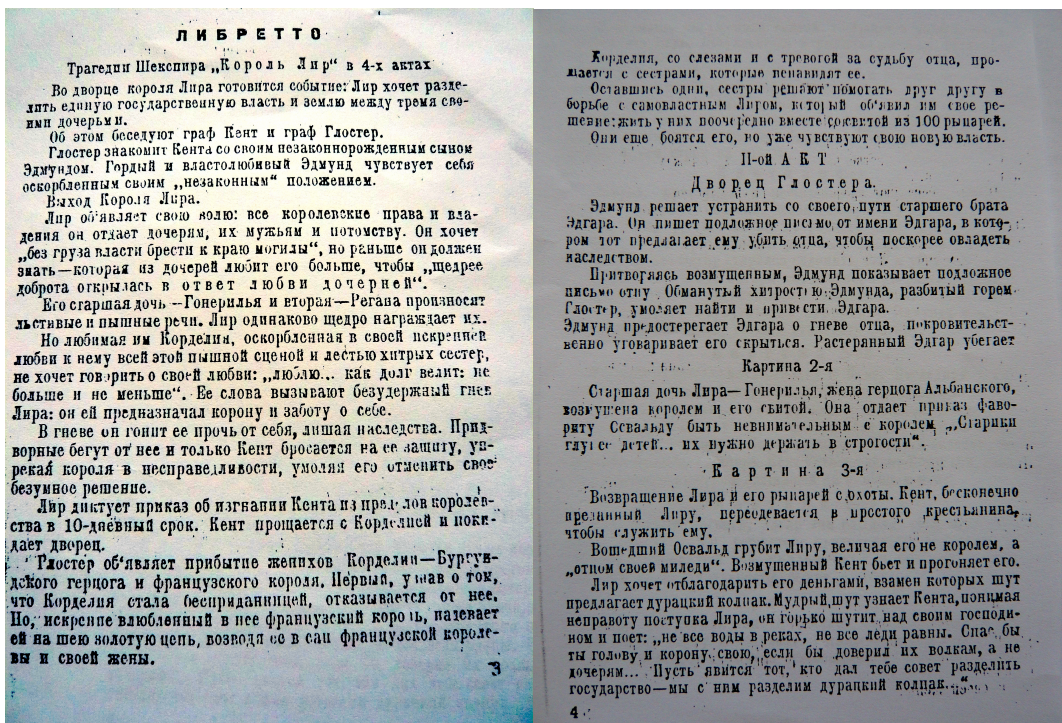


III.7 *Tragedia della saggezza e della follia*

In questo paragrafo ci concentreremo su un tentativo di ricostruzione del *Re Lear* a partire dalle descrizioni che troviamo in alcuni appunti per la messa in scena e nel programma di sala fatto seguire dai testi di Michoels e di alcuni critici. La sinossi dello spettacolo è stata tradotta dal russo in una trascrizione il più possibile fedele al libretto originale. Non deve stupire che la trama della tragedia sia presentata in modo abbastanza dettagliato poiché, scritto in lingua russa, il programma era realizzato in modo da permettere al pubblico che non parlava lo yiddish di comprendere ciò che avveniva in scena. Gli spettatori di lingua russa costituivano la maggioranza. Si tenga inoltre presente che il *Re Lear* del Goset debuttò in occasione del Festival Shakespeariano del 1935 e che agli spettacoli in programma assistevano numerose personalità del mondo teatrale provenienti dall'estero, come dimostra il già citato caso di Gordon Craig, il quale come molti altri si era recato a Mosca per l'occasione.



Il quaderno di sala, conservato presso l'Archivio e Museo Teatrale Goor di Gerusalemme.



Гонерилья, окруженная свитой, сообщает королю о сохранении его слуг. Изуродованный и униженный Лир проклинает свою дочь.

Лир плачет от впервые испытанной в жизни, человеческой жестокости. Кери в доверии Реганы, он с криком „прочь, прочь“ едет к ней. Албанский герцог не одобряет жестокого обращения своей жены с отцом. Гонерилья презирает Регану в письме о приезде Лира—его сто рыцарей возбуждают в ней страх за власть.

Картина 4-ая

Эдмунд, приступая к решительным действиям, уверяет Эдгара, что для его спасения необходимо разыграть сцену нападения. Эдгар убегает ночью из родного дома, преследуемый отцом. Эдмунд притворяется раненым. Восставшему Глостеру он говорит, что Эдгар старался склонить его к убийству отца.

Глостер объявляет Эдгара вне закона, а „герцога Эдмунда“ назначает своим единственным наследником. Приехавшие Регана и герцог Корнуальский принимают Эдмунда в число своих приближенных, обещая отомстить Эдгару.

Картина 5-ая

У Глостера остаются Освальд и Кент. Последний узнает в Освальде любимца Гонерильи, грубо оскорбившего короля, и вступает с ним в драку. Вриск трусливого Освальда собирает Эдмунда с отцом и Регану с герцогом. Освальд жалуется на Кента, как на „слугу короля“ и Борнуэл сажает Кента в колодки, несмотря на просьбы Глостера. Кент читает письмо Борделли, узнавшей о положении отца и спешащей на помощь к нему.

Картина 6-ая

Измученный погоней, Эдгар сам слышит свой приговор. Чтобы спастись, он решает притвориться безумным из Бедлама (знаменитый дом умалишенных в Англии) и, изменив себя до неузнаваемости, бежит в степь.

Картина 7-ая

Узнав, что Регана в замке Глостера, Лир приезжает сюда и видит своего слугу в колодах. Регана встречает отца с притворной любовью. Кента освобождают из колодок. В ответ

5

на жалобы Лира, Регана уговаривает отца вернуться обратно к Гонерилье и признать свою вину. Прибывшие Гонерилья, Лир видит, что дочери, которым он отдал все, заключили союз против него. Они сокращают число его слуг до 50-ти и 25, а Гонерилья хочет даже лишиться его последнего слуги. Старый Лир, исполненный жестокой тоски, боится обезуметь от оскорбления. Начинается гроза, наступает ночь. Гонерилья и Регана велит закрыть ворота замка перед отцом.

III-й АКТ

Ночь. Буря... Лир блуждает в открытой степи со своим жерным шутком. Мысли пугаются, жестокость дочерей сводит его с ума. Придворные разыскивают его и первым находят его Кент. В отчаянии от несчастий Лира, он ищет приюта для него.

Картина 2-ая

Глостер говорит Эдмунду о жестокости Реганы, герцога и Гонерильи. Регана и Гонерилья запрещают помочь Лире. Он сообщает Эдмунду о письме—государственной тайне: французские войска во главе с Борделли спешат на помощь Лире, они уже высадились в Дувре—Глостер и Эдмунд присоединяются к ним. Умоляя Эдмунда быть осторожным, он идет искать Лира. Эдмунд решает предать отца и открыть тайну—горькое презрительство даст ему доверие герцога и наследство отца.

Кент находит для Лира шалаш в степи. В шалаше скрывается Эдгар. Лир полон интереса и участия к этому безумцу—он думает, что и он отдал все своим дочерям и жалеет безумного бродягу. Он чувствует жалость и к своему шуту, который дрожит от холода и впервые он думает о нищих, обездоленных людях, „о несчастных и голых созданных понижих суровой непогодой“.

Притворное безумие Эдгара, горе, страшная ночь вымывают безумие Лира. Глостер, напав на него в степи, приходит в ужас при виде Лира. Он и Кент уводят Лира в пустую ферму, надеясь привести его в сознание.

Картина 3-я

Эдмунд выдает тайну отца герцогу Корнуэлу. В награду, Борнуэл делает Эдмунда „графом Глостером“ и обладателем всех его прав и владений. Цель Эдмунда достигнута.

6

3/1/1877

4-ая
Пуста.
Он устраивает
Глостер говорит Кенту и
нести в Дувр.

Картина 5-ая

Лир в замке Глостера. Возбужден Борнуэл и в страхе показывает письмо, переданное Эдмундом. Французы в Дувре... Глостер на стороне короля... Гонерилья в сопровождении Эдмунда посетно едет к своему мужу—герцогу Албанскому.

Охваченные страхом и ненавистью, по звериному жестокости, Борнуэл и Регана выкалывают глаза Глостеру. За его мучения слуга Борнуэла мстит и убивает страшного герцога, умирая сам от руки Реганы. Глостер призывает на помощь Эдмунда. Регана злобно кричит ему, что Эдмунд на их стороне и сам выдал его. Глостеру ясно, что Эдмунд преступно оклеветал невинного Эдгара.

IV-тый АКТ

Приезд Гонерильи в сопровождении Эдмунда в свой замок. Она влюблена в Эдмунда. Их цель—борьба с французами и Борделли. Герцог Албани возмущен поступком своей жены и Реганы.

Посол из замка сообщает об ослеплении Глостера и смерти Борнуэла. Албани клянется отомстить за Глостера.

Картина 2-ая

Ослепленный Глостер, за голову которого назначена награда, хочет броситься со скалы в море. Незнанный им сын Эдгар, переданный крестьянином, ведет его и, желая спасти слепого отца, обманывает его, говоря, что они уже у моря. Их встречает Освальд, посланный Гонерильей к Эдмунду с письмом в Бристольский Лигерв. Обещает убить Глостера. Эдгар сражается с ним и убивает его. На груди Освальда Эдгар находит письмо Гонерильи и узнает о ее замыслах. Глостер спрашивает своего спасителя кто он,—Эдгар открывается отцу. Не выдержав счастья встречи, Глостер умирает.

7

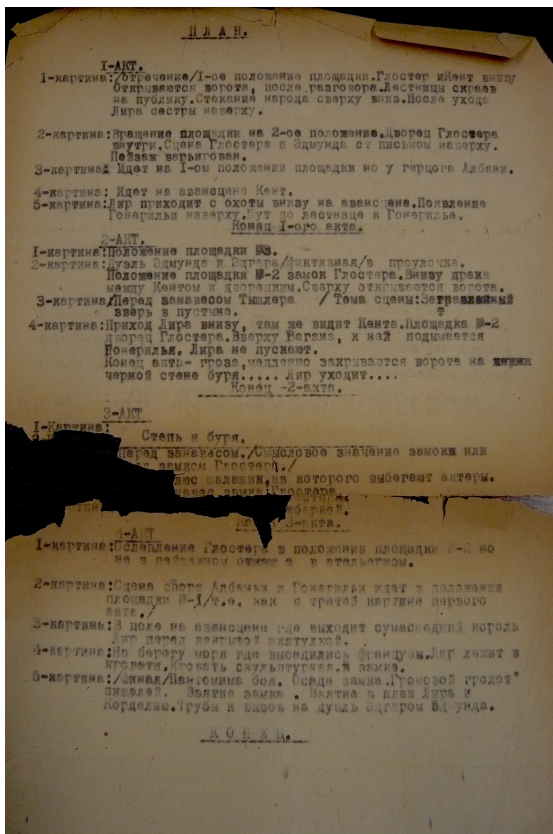
Per ricostruire l'allestimento della tragedia, in particolare la regia di Radlov, disponiamo di alcuni appunti per la messa in scena, fogli dattiloscritti rinvenuti anch'essi presso l'Archivio e Museo Teatrale Goor di Gerusalemme. L'originale di

questo documento è visibile tra le immagini proposte qui di seguito, la traduzione dal russo è sempre letterale al fine di non disperdere dettagli preziosi. Si tratta di appunti di regia concentrati sulle aree in cui deve svolgersi l'azione in scena. Come già emerso, la scenografia era strutturata su piani diversi. Qui di seguito si alternerà la descrizione dei movimenti di scena come indicati nel Piano qui tradotto alle nostre riflessioni sulla scenografia e l'allestimento della messa in scena, che si avvalgono dell'aiuto dei frammenti video⁶⁴ e delle fotografie di scena di cui si dispone, che saranno mostrate più avanti.



Un modellino della scenografia del Re Lear realizzato da Tyšler.

⁶⁴ La trasmissione televisiva russa *Ostrova*, cit. permette di vedere alcuni minuti del *Re Lear*, l'inizio e la fine, rispettivamente al minuto 15.00 e al minuto 32.00, visibile online: <<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=696>>.



Il Piano riporta alcuni appunti relativi alla dislocazione dell'azione all'interno dell'apparato scenografico, Archivio e Museo Teatrale Goor.

ATTO PRIMO

Prima scena: Rinuncia/prima posizione nell'area. Gloucester e Kent si trovano sotto.

Dopo la conversazione si aprono i cancelli. Scale ai lati verso il pubblico. La folla si muove da sopra a sotto. Dopo l'uscita di Lear le sorelle si trovano sopra.

Seconda scena: L'area gira nella seconda posizione. Il castello di Gloucester è all'interno.

La scena di Gloucester e Edmund con la lettera è sopra. Paesaggio.

Terza scena: Prosegue sulla prima posizione dell'area ma dal Duca di Albany.

Quarta scena: In avanscena c'è Kent.

Quinta scena: Lear torna dalla caccia sotto, in avanscena. La comparsa di Goneril sopra.

Fool sulla scala insieme a Goneril.

Fine del primo atto

La prima osservazione da fare è che sia al Piano che alla sinossi dello spettacolo riportata nel programma di sala si nota che la versione yiddish del *Re Lear* prevedeva quattro atti e non cinque. Gli episodi conclusivi della tragedia erano condensati

all'interno del quarto atto, su cui si avrà occasione di tornare nel corso del nostro tentativo di ricostruzione dell'allestimento nelle prossime pagine. Come si potrà vedere chiaramente nelle immagini proposte per accompagnare il nostro tentativo di ricostruzione, l'Atto Primo si svolgeva prima al di fuori e poi all'interno dei cancelli del palazzo di Lear. La prima scena vedeva Gloucester e Kent davanti ai cancelli ancora chiusi del castello di Lear a discutere del futuro del regno. Al termine del loro dialogo, le guardie, da sotto, aprivano i cancelli del castello in alto, dietro i quali si celavano il trono e parte della corte. La parte superiore della scenografia, quella su cui era posto il trono, era collegata al piano inferiore, al livello del palcoscenico, da due scalinate mobili, poste una a sinistra e l'altra a destra del trono. Cordelia in un primo momento non si vedeva, era nascosta dietro il trono, il Fool sedeva sul trono al posto del re fin quando Lear, al suo ingresso in scena, non lo prendeva per un orecchio e lo faceva spostare. Goneril e Regan pronunciavano i loro discorsi adulatori rispettivamente ognuna su una delle due scale, posizione emblematica per il loro "duello verbale", da qui "recitavano la loro parte". Nel momento chiave della tragedia, una scena estremamente "teatralizzata", quando ha luogo la divisione del regno, al piano superiore, accanto a Lear c'erano il Fool, Cordelia e Kent, tutti futuri esuli. Sempre al piano alto si svolgeva il dialogo fatale tra padre e figlia, in seguito al quale Kent manifestava la propria contrarietà rispetto alla terribile decisione presa dal re di ripudiare la terza figlia e veniva anch'egli cacciato.

Il castello di Gloucester, dove aveva luogo la seconda scena del primo atto, è anch'esso al piano superiore, qui Edmund mostrava al padre la lettera che costringeva Edgar a darsi alla fuga. La sinossi dello spettacolo colloca però questa scena nel secondo atto, in cui nella quarta scena si prevede anche la messa in scena del duello tra i due fratelli che si concludeva con la fuga di Edgar. Può essere che il Piano non sia aggiornato alla versione finale della messinscena, nella quale il regista scelse di riunire le scene che vedono protagonisti i due figli di Gloucester nel secondo atto.

La terza scena aveva luogo nel castello del Duca di Albany, probabilmente sempre posto al piano superiore utilizzato per gli interni, mentre il travestimento di Kent avveniva in avanscena. Il libretto riporta invece il momento del suo travestimento nel secondo atto, il riferimento principale resta la sinossi dello spettacolo proposta al pubblico, la scena del travestimento di Kent fu probabilmente associata alla terza scena del secondo atto per rispondere alla necessità di semplificare la trama della tragedia. Quando Kent affronta Oswald nel secondo atto è già travestito, altrimenti Lear lo

riconoscerebbe. Sempre in esterno, quindi al piano inferiore, aveva luogo il ritorno di Lear dalla caccia, mentre il discorso di Goneril al padre si teneva su una delle due scale, dove si trovava anche il Fool. Nella versione del Goset la maledizione di Lear rivolta a Goneril era posticipata al secondo atto, così da condensare in un'unica scena la rottura definitiva con le due figlie maggiori. Nel primo atto il re e Goneril si limitavano probabilmente a dialogare come nella tragedia fanno nella quarta scena del primo atto, in cui la figlia rinfaccia al padre di straparlare come il Fool e introduce la questione del seguito del re che sarà ripresa nel secondo atto.

ATTO SECONDO

Prima scena: Posizione dell'area numero 3. Finto duello tra Edmund e Edgar in una stradina. Posizione dell'area 2, castello di Gloucester. Sotto, rissa tra Kent e il servo. Sopra si aprono i cancelli.

Terza scena: Davanti al sipario di Tyšler. Tema della scena: un animale braccato nel deserto.

Quarta scena: L'arrivo di Lear sotto, là vede Kent. Area numero 2, palazzo di Gloucester. Sopra c'è Regan, Goneril sta salendo da lei. Non lasciano entrare Lear.

Fine dell'atto.

Tuono, lentamente si chiude il cancello sul muro nero, tempesta... Lear se ne va...

Fine del secondo atto.

Nel caso dell'Atto Secondo, assai articolato, il piano è molto limitato, la descrizione di alcune scene è collocata diversamente rispetto alla sinossi del programma di sala e manca l'indicazione delle scene dalla quinta alla settima. La sinossi dello spettacolo è la fonte che dobbiamo ritenere più attendibile in quanto testimonianza della versione definitiva dello spettacolo e le imprecisioni che può presentare sono probabilmente dovute alla necessità di esporre l'intreccio della tragedia in modo da rendere chiare le vicende per lo spettatore sovietico. Il Piano, relativo al rapporto tra scenografia e messa in scena, è chiaramente una bozza, per noi è utile per riflettere sull'allestimento della tragedia e sulla dislocazione all'interno dello spazio scenico degli eventi chiave, su cui avremo occasione di tornare in modo più approfondito.

Il secondo atto si apriva secondo questi appunti con i due figli di Gloucester e il duello inscenato da Edmund, che costringe il fratello a sguainare la spada così da fingere di esserne stato ferito. Su questo episodio le fonti si dividono, come già accennato, nella sinossi del libretto la scena del duello è posticipata alla scena quarta. Il castello di

Gloucester era certamente al livello superiore e come indicato chiaramente dal Piano che colloca le scene all'interno della scenografia, la zuffa tra Kent e Oswald aveva invece luogo al piano inferiore. Della terza scena, che si svolgeva davanti al sipario calato, utilizzato come fondale per gli episodi che avevano luogo lontano dai palazzi, come nel caso della fuga di Edgar, che la sinossi colloca invece nella scena quarta. La descrizione della scena «un animale braccato nel deserto» indica l'esposizione di Edgar alle intemperie e ai pericoli, ridotto come i vagabondi provenienti dal manicomio di Bedlan. Secondo il Piano la quarta scena, anch'essa ambientata nel castello di Gloucester, che nella sinossi è la quinta, si svolgeva in basso. Dopo avere trovato il proprio servo, ovvero Kent travestito, alla gogna, per avere affrontato Oswald per la seconda volta e Edmund, Lear faceva liberare il proprio servo al piano inferiore e poi affrontava la figlia Regan e il Duca di Cornovaglia al piano superiore, sempre utilizzato con la funzione di interno dei palazzi. Regan difendeva la sorella dalle accuse del padre, i due erano raggiunti da Goneril, che saliva la scala e affrontava il padre, negandogli anche l'ultimo servo. A questo punto, Goneril e Regan facevano chiudere i cancelli del castello lasciando fuori Lear quando stava per scoppiare una tempesta.

La sinossi dello spettacolo prevede che durante la scena quinta avesse luogo lo scontro tra Kent e Oswald, la condanna di Kent alla gogna e il sopraggiungere della notizia che Cordelia stesse arrivando con un esercito in soccorso del padre. Le fonti e l'originale corrispondono nel chiudere il secondo atto dopo lo scontro tra Lear e le due figlie sul suo seguito, con il Duca di Cornovaglia che ordina la chiusura delle porte del castello all'arrivo della pioggia.

ATTO TERZO.

Steppa, capanna.

Fine del terzo atto

Quella che in Shakespeare è «una pianura desolata», nell'immaginario russo è la steppa, così è definita sia nel Piano che nella sinossi. Il terzo atto presenta cinque scene, qui ci si limita a segnalare, e si vedrà bene nelle fotografie di scena, che la steppa era rappresentata scenograficamente da tendoni di velluto scuro, davanti ai quali Lear vagava nell'oscurità accompagnato a turno dai suoi fedeli compagni. La sinossi colloca gli eventi nella capanna a partire dalla seconda scena. La capanna era rappresentata dalla parte alta della scenografia, l'azione tornava a svolgersi a sipario aperto, il piano superiore finora utilizzato come sala del castello ora era un interno povero. Lo stesso

piano rialzato sarà anche la tenda nell'accampamento militare, dove il padre ritrovava la figlia che pensava perduta e dove viveva gli ultimi momenti di felicità quando al risveglio la trovava al proprio capezzale. Sugli altri eventi salienti del terzo atto, l'incontro di Lear con Edgar, il tradimento di Edmund che rivela al Duca di Cornovaglia che l'esercito di Cordelia sta sbarcando a Dover, l'accecamento di Gloucester per volere di Regan e per mano del Duca di Cornovaglia, l'uccisione del Duca per mano del servo di Gloucester e la rivelazione a Gloucester che il figlio Edmund lo ha tradito ci soffermeremo nel corso dell'analisi dello spettacolo proposta in seguito a partire dai testi di Michaels e dei critici, affiancati dalle fotografie di scena.

ATTO QUARTO

Prima scena: cecità di Gloucester nella posizione dell'area numero 2 ma non nel paesaggio.

Seconda scena: scena della discussione tra Albany e Goneril nella posizione dell'area numero 1 ovvero come nella terza scena del primo atto.

Terza scena: nel campo in proscenio, dove entra Re Lear folle davanti alla scatola chiusa.

Quarta scena: in riva al mare, dove sono sbarcati i francesi. Lear sdraiato nel letto. Il letto è scolpito. Nel castello.

Quinta scena: finale. Mimo della battaglia. Assedio del castello. Il tuono rumoroso dell'archibugio. Conquista del castello. Arresto di Lear e Cordelia. Trombe e richiamo al duello tra Edgar e Edmund.

FINE

Il quarto atto inizierebbe con l'accecamento di Gloucester ma nella sinossi esso ha luogo nel terzo atto. Il dialogo tra il Duca di Albany e Goneril aveva luogo nel castello, quindi probabilmente nella parte alta della scenografia, preposta a rappresentare quasi tutti gli interni. Il piano non fa cenno a Gloucester sulla scogliera di Dover accompagnato da Edgar, né allo scontro tra quest'ultimo e Oswald, mandato a uccidere Gloucester. Della terza scena ci viene detto che ha luogo in proscenio, quindi al piano inferiore, davanti alla «scatola chiusa», ovvero di fronte alla scenografia con le due grandi porte del piano superiore chiuse. Per quanto riguarda il quarto atto, diversamente dai casi precedenti, il libretto, che si ferma alla scena seconda, manca di alcune scene menzionate invece nel Piano per la scenografia. La quarta scena avrebbe luogo in proscenio perché è quella in cui Gloucester cerca di buttarsi dal precipizio ma è salvato

da Edgar e, come si è spiegato, per le scene lontano dai castelli e all'aperto si utilizzava il proscenio con scuri tendoni tirati a fare da fondale, in questo caso utili ad alludere anche all'oscurità in cui vaga il vecchio Gloucester ormai cieco e disperato. La sinossi non accenna neanche alla scena di Lear nella tenda dell'accampamento francese e lo stesso vale per la battaglia tra gli eserciti di Cordelia e quelli di Goneril e Regan. Al termine della battaglia era previsto il suono dell'archibugio che probabilmente annunciava la disgrazia finale, l'arresto di Lear e Cordelia che si erano appena ritrovati. Lear ormai è un illuminato, come vedremo, saggio e consapevole, ma destinato a morire di dolore. Infine manca alle nostre fonti la scena della morte di padre e figlia con cui Radlov e Michoels concludevano la tragedia che possiamo però vedere in video e in diverse fotografie di scena. Fortunatamente possiamo disporre di molte altre informazioni sullo spettacolo anche sugli episodi che non sono descritti né nel Piano né nella sinossi dello spettacolo grazie ai testi di Michoels e dei critici che videro lo spettacolo e ne scrissero pagine preziose, fondamentali per chi oggi voglia tentare di studiarlo e "rivederlo".

A questo punto il nostro tentativo di ricostruzione dello spettacolo *Re Lear* procede affiancando al testo della sinossi del programma di sala le informazioni che si trovano nelle testimonianze dei contemporanei. Ai testi di Michoels e dei critici sul *Re Lear* si associano le fotografie di scena. L'intento è quello di provare a "rivedere", anche se in modo frammentario e per mezzo della lettura di un testo e di immagini fotografiche, uno spettacolo assai complesso e articolato. Come si vedrà, nonostante la qualità non sempre ottimale delle fotografie, straordinarie per il loro valore documentale, le immagini costituiscono un contributo fondamentale. Le fotografie di scena di cui si è potuto disporre per la presente ricostruzione, la maggior parte delle quali non è mai stata pubblicata, fanno parte dell'archivio privato di Ala Zuskin Perel'man e dell'Archivio e Museo Teatrale Goor, dove sono conservate insieme al resto del fondo Michoels, principalmente frutto della donazione dell'archivio privato delle due figlie dell'attore. Un tentativo di ricostruzione dello spettacolo come quello proposto in questo capitolo, che affianca ai documenti del Goset i saggi più rilevanti di Michoels e degli autori coevi sul *Re Lear* alle fotografie di scena, è del tutto inedito. Agli estratti del programma di sala si affiancheranno *in primis* le parole di Michoels, frammenti tratti dei due testi che dedica allo spettacolo *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* e *Sul personaggio in*

generale e su Lear in particolare,⁶⁵ seguiti dalle testimonianze di due autori i cui saggi sul *Re Lear* sono i più significativi, quello di Levidov, *Pensiero e passione*⁶⁶ e quello di Zingerman, *Michoels-Lear*,⁶⁷ raccolti all'interno del volume *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*.

ATTO PRIMO

La tragedia *Re Lear* di Shakespeare in quattro atti

Nel palazzo di Re Lear si stanno preparando per un evento: Lear vuole dividere il potere e le terre tra le sue tre figlie.

Il Conte di Kent e Gloucester ne stanno parlando.

Gloucester presenta a Kent il proprio figlio illegittimo, Edmund. Arrogante e avido di potere, Edmund si sente offeso dalla propria situazione di "illegittimo".



Gloucester (sulla sinistra) e Kent si interrogano su chi tra il Duca di Albany e il Duca di Cornovaglia sia stato scelto da Lear per la successione.

⁶⁵ S. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 134 e segg. L'articolo è stato pubblicato sulla rivista «Teatr», 6, 1937.

⁶⁶ M. Levidov, *Pensiero e passione*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 405 e segg.

⁶⁷ B. Zingerman, *Michoels-Lear*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 427 e segg.



Gloucester presenta Edmund a Kent come il proprio figlio illegittimo.

Entra Re Lear.

Lear annuncia il proprio intento: consegnare tutti i privilegi reali e le terre alle figlie, ai loro mariti e agli eredi. Vuole trascinarsi fino alla tomba senza avere il peso del potere, ma prima deve sapere quale delle sue figlie lo ama di più per «rispondere al suo amore con la dovuta generosità e bontà». La figlia maggiore, Goneril, e la seconda, Regan, pronunciano discorsi superbi e adulatori. Lear, con la stessa enfasi, le premia.

Ma l'amata Cordelia, offesa nel suo amore autentico dalla dimostrazione di superbia e dalle adulazioni delle scaltre sorelle, non vuole esprimere a parole il proprio amore: «Io vi amo, Maestà, per quanto posso – Non di più, e non di meno». Le sue parole provocano in Lear una rabbia incontenibile. Voleva lasciare a lei la corona e affidarle la cura di sé.

In preda all'ira, la caccia privandola dell'eredità. La corte la abbandona, solo Kent si getta a difenderla, rimproverando il re per l'ingiustizia e pregandolo di cambiare la sua folle decisione.

Lear ordina l'esilio di Kent dal proprio regno entro dieci giorni. Kent saluta Cordelia e lascia il palazzo.

Gloucester annuncia l'arrivo dei pretendenti di Cordelia: il Duca di Borgogna e il Re di Francia. Il primo, alla notizia che Cordelia è ormai nullatenente, rinuncia a lei. Il Re di Francia invece, davvero innamorato, le mette al collo una collana d'oro designandola Regina di Francia e propria moglie.

Con le lacrime agli occhi e preoccupata per il destino del padre, Cordelia saluta le sorelle che la odiano.

Rimaste sole, le sorelle decidono di aiutarsi a vicenda nella battaglia contro l'autorità di Lear, che ha annunciato la propria decisione: vivere presso di loro facendo a turno, insieme al suo seguito di cento cavalieri.

Lo temono ancora ma sentono già il loro nuovo potere.

Lear entra per la prima volta in scena visibilmente stanco del potere ma ancora sicuro della propria importanza, con un'aria quasi da buffone, tutto ciò è visibile anche in un

preziosissimo frammento video⁶⁸ in cui si può osservare l'entrata in scena di quel Lear apparentemente impresentabile a un primo sguardo e descritto da Michoels in *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* in modo abbastanza dettagliato:

Nella prima scena, quando tutti sono in piedi e abbassano il capo nel salutare il re, lentamente Lear, come se ignorasse i presenti, li conta tutti con un dito e con un piccolo movimento della mano: Goneril con il marito, Regan con il marito. Nota che manca la quinta persona, non c'è Cordelia. Conta nuovamente i presenti e fa un gesto con la mano, dov'è Cordelia? Gli indicano che la figlia prediletta si è nascosta per gioco dietro il trono, quando la trova compare per la prima volta un suono, una debole strana risata di Lear. Ridendo fa un segno di diniego con l'indice a Cordelia e come per metterla in imbarazzo dice: «Fate entrare il Duca di Borgogna e il Re di Francia».⁶⁹

[...] Quando è annunciato l'ingresso del re, parte la marcia cerimoniale e con la musica compaiono le principesse, i loro mariti, i nobili, Cordelia e il Fool. La scena è popolata dai cortigiani. Al momento dell'ingresso del re, figura centrale della tragedia, la musica però si ferma e regna un silenzio assoluto (che a sua volta serve da sfondo musicale) e compare Lear, silenzioso e assai poco vistoso.

[...] Entra Goneril, entra Cordelia, entra il Fool. E come vuole la tradizione degli spettacoli di Shakespeare, in assenza del re, il Fool si siede sul trono. [...] Non c'è musica, le dame restano immobili in un inchino ininterrotto, entra in scena un individuo piccolo, anziano, che non presenta alcun segno di potere o di grandezza, niente. Guarda, conta, manca Cordelia. Ordina a tutti di sedere, siede anch'egli, conta nuovamente, manca Cordelia; si sarà nascosta da qualche parte dietro il trono.⁷⁰

[...] È improbabile che [Lear] non conosca il reale valore di Goneril e Regan. Ama molto Cordelia, a modo suo. La ragazza è simile a lui. È evidente anche nel suo modo di parlare. «Parla tu, Goneril, tu che sei la primogenita»,⁷¹ ecco tutto ciò che ha da dire a Goneril. «E adesso, che cosa dice la mia seconda figlia, la mia bella Regan, moglie del Duca di Cornovaglia?»,⁷² ecco tutto il suo discorso a Regan. Mentre per Cordelia c'è un intero monologo: «E adesso tu, gioia mia, tu che sei l'ultima ma non certo la meno importante, tu, giovane amore conteso tra i vigneti di Francia e i pascoli della Borgogna, che cosa dici, tu? Ho per te un terzo del mio regno – e più ricco degli altri. Che cosa dici?». ⁷³

[...] La discussione tra il padre e la figlia va ben oltre i limiti dei rapporti familiari. Nel comportamento di Cordelia Lear vede il tentativo di contestare la sua saggezza e decide di darle una lezione. La lezione deve essere molto dura. Decide di cacciare Cordelia. Ma probabilmente ha anche previsto che il Re di Francia avrebbe preso Cordelia in moglie e che l'altro pretendente alla sua mano, il Conte di Borgogna, sarebbe stato respinto. A Lear questo fa piacere e per questo parla con il Re di Francia in modo apparentemente

⁶⁸ È possibile vedere un frammento in cui Michoels si trasforma in Lear in camerino, al minuto 14.00 e al minuto 15.00 del video ci sono i primi minuti dello spettacolo, *Ostrova*, cit.: <<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=696>>.

⁶⁹ «Occupati del Re di Francia e del Duca di Borgogna, Gloucester», W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 11.

⁷⁰ L'estratto *Conversazione sulla creazione scenica contemporanea dei personaggi di Shakespeare del 1940* è inserito in nota in Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, cit. da *Raccolta shakespeariana*, VTO, Mosca 1958, pp. 462-478.

⁷¹ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 13.

⁷² *Ivi*, p. 15.

⁷³ *Ivi*, p. 17.

severo ma in realtà bonario, mentre con il borgognone è in apparenza bonario ma in realtà lo tratta con disprezzo.

Questo è il punto d'inizio del conflitto tragico. Immediatamente tutto si mette su binari paralleli. Gli eventi che hanno luogo nella famiglia del re si intrecciano dall'inizio con i conflitti tra diverse visioni del mondo.

In *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, Michoels torna a descrivere il primo atto della tragedia in questi termini:

Con che cosa entra in scena Lear? La sua prima frase è: «Gloucester, fai entrare il Re di Francia e il Duca di Borgogna». Secondo il testo, Lear inizia la sua vita in scena proprio con questa frase. Il Re di Francia e il Duca di Borgogna sono i pretendenti di Cordelia, la figlia più giovane. In seguito continua: «E intanto iniziamo la nostra riunione: portate qui la mappa. Ecco: ho diviso il mio regno in tre parti, ditemi figlie, quanto mi amate e io vi darò il regno». (Trasmetto consapevolmente gli eventi in un linguaggio semplice, quasi infantile, per maggiore chiarezza).⁷⁴

Dunque Lear entra in scena con una decisione chiara: la figlia più giovane non è ancora sistemata, bisogna chiamare i suoi pretendenti e scegliere il migliore, poi sistemare economicamente le figlie e così compiere il proprio dovere di padre. Fa però tutto ciò con un'espressione sprezzante, come se tutto ciò gli fosse indifferente e come se lo trovasse meschino.

Lear ha vissuto sul trono per ottant'anni, anche stando su un trono per ottant'anni è possibile accumulare una certa saggezza. Fin dal primo momento del suo ingresso in scena porta con sé la parte esteriore di un mondo, il profumo di una ideologia. Gli sembra di sapere tutto: Cordelia è molto buona e Goneril e Regan sono corrotte. Ora vuole dare alle figlie ciò che spetta loro, sistemerà la più giovane e i suoi conti con la vita saranno fatti. Tutto ciò per lui è come afferma l'Ecclesiaste: «Vanità delle vanità».

L'amore, la lealtà, la fedeltà, la verità, la falsità, la perfidia sono poca cosa. Al centro del mondo c'è soltanto lui, il vecchio, che ha conosciuto tutto, che è in grado di decidere dei destini altrui.

«So tutto, sono sazio, tutto ciò non mi serve – pensa Lear – l'unica cosa che voglio prima di morire è giocare con tutto ciò che è sotto il mio dominio. E così, figliole, ditemi, come mi amate?»

«Io vi amo come la luce dei miei occhi», afferma la prima figlia, Goneril. Il padre risponde: «Prendi il tuo terzo».

«Io vi amo non meno di mia sorella e la più grande gioia che ho conosciuto sulla terra è il mio amore per Sua Maestà», dice Regan. Il padre risponde: «Prendi il tuo terzo».

«E ora la più amata, la più vicina. So che cosa mi dirai. So che sei intelligente. Dillo e ti darò la mia corona».

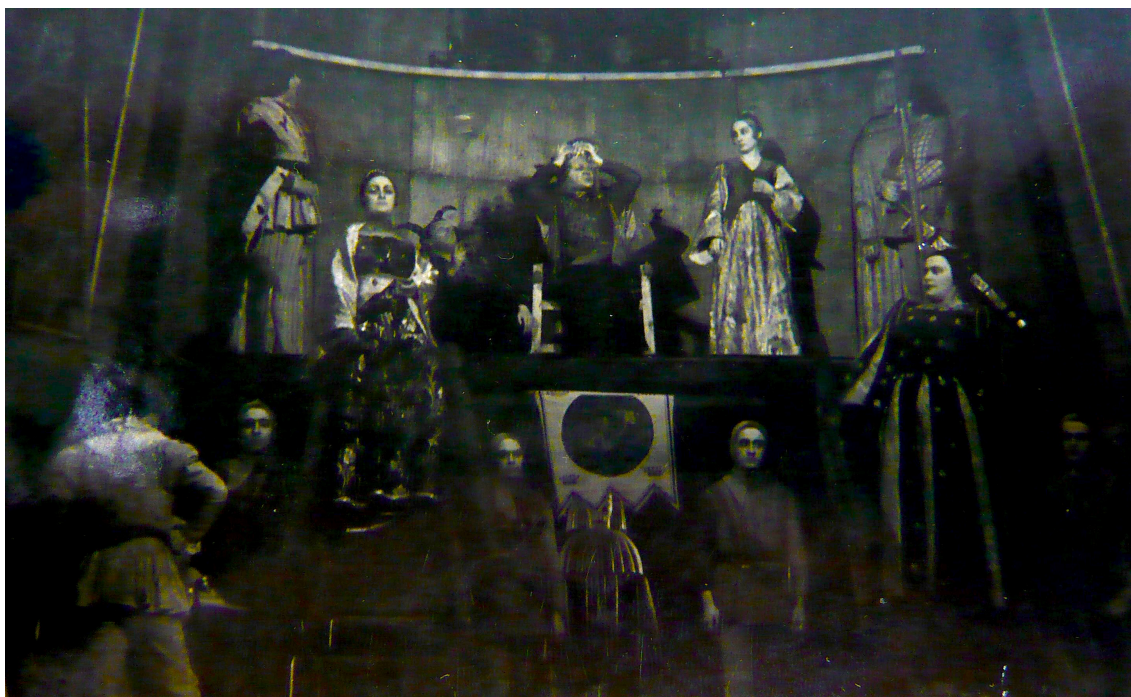
«E io non vi dirò niente».

«Come niente? Da niente viene niente», «Così, niente, posso dirvi che vi amo come una figlia. Amerò mio marito e vi amerò meno». «Ah, così? Vuoi mancarmi di rispetto?».

⁷⁴ Quando le battute citate da Michoels e dagli altri autori non si discostano dall'originale del *Re Lear* di Shakespeare si ricorre alla versione italiana di W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, a cura di Paolo Bertinetti, trad. di Enrico Tadini, Einaudi, Torino 2004. Quando invece le battute citate dagli autori cui si fa riferimento in queste pagine non coincidono con l'originale e con la traduzione italiana, si propone una traduzione italiana il più letterale possibile delle battute come rivenute nei testi in lingua russa.

[...] Ma il vecchio ama la propria figlia. Lear sa che tra i due pretendenti, il Re di Francia e il Duca di Borgogna, sarà il re francese a sposarla, e quando grida: «Chiamate il Re di Francia e il Duca di Borgogna» non sta solo cacciando Cordelia ma si preoccupa della sua vita futura.

Lear prevede che il nobile francese vincerà qualsiasi sfida contro il borgognone pratico ma avaro e insensibile. Lear sa che cosa stiano preparando contro di lui le figlie più grandi ma lancia una sfida al destino. È più saggio di tutti, ha sperimentato tutto nella vita e non si attende niente di nuovo.



Lear si è seduto sul trono, ha contato i presenti, ha trovato Cordelia nascosta dietro il trono. Adesso può annunciare la propria decisione: «Consegnare tutti i privilegi reali e le terre alle figlie, ai loro mariti e agli eredi. [...] Deve sapere quale delle sue figlie lo ama di più per “rispondere al suo amore con la dovuta generosità e bontà”». Al piano superiore, a sinistra di Lear, siede in terra il Fool, a destra vediamo Cordelia. Sulle due scale che collegano il piano inferiore a quello superiore, Goneril e Regan.



Goneril e Regan spendono parole adulatorie e ottengono dal padre la loro parte del regno.



Lear si rivolge infine a Cordelia: «E ora la più amata, la più vicina. So che cosa mi dirai. So che sei intelligente. Dillo e ti darò la mia corona»; «E io non vi dirò niente».



«Come niente? Da niente viene niente», «Così, niente, posso dirvi che vi amo come una figlia. Amerò mio marito e vi amerò meno». «Ah, così? Vuoi mancarmi di rispetto?».



«Così giovane e così insensibile...»; «Così giovane e così sincera»; «E allora, tienitela come dote, la tua sincerità. [...] Davanti a tutti io qui rinnego il mio affetto di padre e il nostro sangue comune. Considerati una straniera, a me e al mio cuore. E per sempre». In primo piano le due avido sorelle ascoltano il verdetto del padre con aria compiaciuta.

Zingerman, autore del saggio dal titolo *Micholes-Lear*, propone di riflettere su alcuni momenti del Primo Atto della tragedia e ci fornisce alcune interessanti descrizioni dei personaggi e dell'allestimento. In particolare descrive Lear, alcuni preziosi dettagli dell'interpretazione di Michoels, così diversa per tanti versi dai Lear che si erano visti fino ad allora. Riferisce anche della scena dell'ira del re contro Kent, che ha osato tentare di difendere Cordelia e di evitare la tragica vicenda che l'inflessibilità di Lear rispetto alla propria decisione sta innescando.

Accompagnati da una marcia cerimoniale, i membri della corte entrano in modo maestoso. Quando si radunano tutti, la musica si interrompe. Allora, in assoluto silenzio, da un punto di lato, il re appare senza farsi notare. Minuto, avvolto nel mantello che sembra uno straccio, si dirige modestamente verso il trono. Cammina senza guardare nessuno, immerso nei propri pensieri. Avvicinandosi al trono, nota il Fool che siede al suo posto, delicatamente lo prende per un orecchio e lo fa scendere. Soltanto dopo, il re alza gli occhi e fa un giro con lo sguardo, passando sulle teste piegate dei cortigiani. Infine, il suo volto assume un'aria assente e amorevole, il volto di un profeta sicuro di sé e di un filosofo scettico. Qui termina la cerimonia di corte e inizia la leggenda.

[...] Sedendosi sul trono, il re si mette a contare tutti i presenti indicando ognuno come se fosse il loro padrone. Perde il conto e ricomincia.

Lear cerca invano Cordelia con lo sguardo e improvvisamente la trova nascosta dietro il trono. A quel punto si sente la risata sincera e buona di un vecchio. Il saggio e perspicace Lear è così sicuro della propria assoluta supremazia su coloro che gli stanno intorno che può permettersi di trascurare la solennità. A volte il vecchio re assume posture maestose ma solo per imitarle e mostrare quanto poca importanza vi attribuisca.

Come nell'interpretazione scenica tradizionale, Lear ascolta con gratitudine le appassionate dichiarazioni d'amore di Goneril e di Regan. Questo gli permette in qualche modo di giustificare la rabbia con cui prende la freddezza di Cordelia. Michoels ha complicato la situazione, Lear, aveva deciso, è abbastanza intelligente per vedere ciò che vedono il Fool, Cordelia e Kent, ciò che è ovvio fin dall'inizio anche al pubblico, ovvero la differenza tra Goneril, Regan e Cordelia. Ascolta le effusioni eccessive delle figlie maggiori restando impassibile e esteriormente freddo. Il loro amore o la loro ipocrisia per lui hanno lo stesso significato dell'etichetta di corte e il potere da cui si sta separando.

Il Lear michoelsiano smette di essere impassibile quando arriva a Cordelia. Le sue mani diventano morbide e affettuose; si toglie la corona dal capo e la allunga alla figlia tanto amata. Cordelia però si mostra avara di parole. A quel punto dalla bocca di Lear erompe per la seconda volta la breve risata di un vecchio. Questa volta però è avvilita, stupida e non più buona. Lear ha inizialmente pensato di ironizzare un po' sulle figlie, costringendole a pagare la terra e il potere con una espressione d'amore. Improvvisamente lo scherzo gli si rivolta contro. Il re allora si fa serio, si mette la corona sul capo, si appoggia con pesantezza sui braccioli del trono e con durezza avverte: «Da niente viene niente».

Michoels inizia a pronunciare a bassa voce le parole con cui rinnega Cordelia, poi la rabbia lo travolge, salta giù dal trono, corre dietro a Cordelia che sta andando via e dai gradini della scala le grida parole terribili.



Kent interviene in difesa di Cordelia ma Lear va su tutte le furie: «Buono, Kent! [...] Era lei che amavo di più. Pensavo che sarebbe stata lei a prendersi cura di me (A Cordelia) Via! Non voglio più vederti! [...] Albany, Cornovaglia, questo terzo del regno entrerà nella dote delle vostre mogli. Quanto a Cordelia, che si sposi il suo orgoglio – la sua sincerità, come dice lei».

[...] Lear inveisce contro Cordelia con parole offensive, mentre gli occhi, contro la sua volontà, la guardano con affetto.

L'atteggiamento doppio nei confronti di Cordelia si presenta lungo tutto l'atto. Lear dimostra una totale noncuranza nei suoi confronti ma tutto ciò che fa e che dice dimostra che Cordelia è l'unica cosa che gli interessa.

Il vecchio re solleva la pesante spada per spezzare in due la corona mentre Kent si getta davanti a lui in ginocchio e lo prega di ripensarci. A quel punto Lear, furioso, alza la spada contro Kent. Quest'ultimo abbassa il capo con obbedienza. In questo momento Lear vede Cordelia con la coda dell'occhio e la spada scende accanto al collo di Kent.



Kent prova a far riflettere Lear: «Se Lear è pazzo, Kent sarà sfacciato. Che cosa vuoi fare, vecchio?[...] Cambia la tua decisione. Pensaci, frena questa violenza»; «Kent, basta! Per la tua vita!». Lear porta la mano alla spada, ma Kent continua: «Finché avrò fiato in gola io ti dirò che sbagli»; «Cinque giorni ti concedo. Usali per mettere insieme qualcosa che ti ripari dai mali del mondo. Il sesto giorno, voltaci le tue spalle odiose. Il decimo, se ti prendono qui, sei morto!».

Porta a termine la divisione del regno velocemente, con una parlantina concitata e negligente. Quando caccia Cordelia Lear è patetico, mentre ora ha un umore più ironico. Improvvisamente diventa cerimonioso: muove il mantello con galanteria e fa inchini raffinati alle due figlie. In questi gesti si nascondono sarcasmo e sincera indifferenza: gli sono allo stesso modo indifferenti le figlie e le terre che sta consegnando.

I sentimenti contrari tra loro che assalgono il vecchio re irrompono nell'ultimo gesto prima che abbandoni la sala del trono. Lentamente, Lear passa accanto a Cordelia che gli dà la schiena. Quando le si avvicina il suo volto diventa buono e la mano si alza per benedirlo. Le dita della mano di Lear sono già pronte a toccare con cura la spalla della figlia ma interrompe bruscamente il proprio gesto affettuoso, nasconde la mano sotto il mantello e avvolgendosi con il mantello se ne va velocemente per non ripensarci.

Presto Lear inizia a sentire che il suo esperimento coraggioso potrebbe portare a conseguenze inattese, cerca però di allontanare i cattivi presentimenti e di agire in modo da contrastarli.

Un altro testo fondamentale che ci permette di rivedere alcuni momenti salienti della tragedia è *Pensiero e passione* di Levidov, qui particolarmente utile in quanto l'autore è capace di suggerire le sensazioni, anche fisiche e visive, trasmesse allo spettatore da ciò che aveva luogo in scena. Levidov si sofferma inoltre su molti degli elementi simbolici del linguaggio tipico sia delle regie Radlov che delle grandi interpretazioni di Michoels, nonché dell'arte scenica del Goset dai tempi di Granovskij in poi, con rare eccezioni. Si

tratta di un testo capace di portare chi lo legge a vedere con i suoi occhi alcuni momenti chiave dello spettacolo. Quello di Levidov è un testo di qualità letteraria decisamente superiore rispetto agli altri, qui nel tradurlo dal russo si è tentato di preservare tale qualità cercando di essere innanzitutto fedeli alle sensazioni e percezioni che vale la pena cogliere in questo estremo tentativo di guardare lo spettacolo con i suoi occhi, di sentire con la sua sensibilità di spettatore e con la nostra ciò che ha avuto il merito di saper riferire con una certa ricchezza.

Il sipario nero e rosso è già aperto, appena lo guardiamo bene, eseguito dalla mano del pittore Tyšler, appena sentiamo il primo accordo musicale, sentiamo già che questo sipario nero e rosso vuole dirci qualcosa, ci parla di passione e di tenebra. È già passata davanti ai nostri occhi la prima scena con Kent, Gloucester e Edmund. [...] Lear divide il regno e Edmund è un figlio illegittimo.

Lear entra in scena.

La prima impressione data dalla scenografia e dai costumi dei personaggi è molto intensa, molto materiale, si sente precipitare un'esplosione di sorpresa e la prima reazione all'apparizione del Fool (qui non te lo aspetti, perché nella prima scena di Shakespeare non c'è) si dissolve bruscamente, si allontana come con un calcio alla vista di Lear che compie il primo gesto in scena, quando porta la mano all'orecchio del Fool e il primo suono che emette è una risata.

Chi si è messo a ridere? Questo vecchio, anzi, vecchietto? Gracile, debole, bruttino, quasi ripugnante, indubbiamente pieno di rabbia, ha negli occhi una luce grigiastria, sembra dovuta all'ebbrezza, i suoi movimenti sono a scatti, i capelli sono radi e bianchi. Ovviamente è lui che si è messo a ridere, ha allungato una mano verso l'orecchio del Fool. Un uomo del genere deve ridere con una risata vuota, debole e stridula, una risata che sa di deperimento e di decomposizione, un uomo del genere allunga la mano con un gesto rilassato e impertinente. Chi è questo Lear? Può essere chiunque, anche Fëdor Pavlovič Karamazov, in ogni caso non è Lear.

[...] «Da niente viene niente». [...] È ancora una battuta. [...] Ma Cordelia non scherza. Di nuovo la stessa risata ma questa volta è più lucido, in essa c'è una nota di stupore e sfiducia. Chiede ancora una volta conferma a Cordelia.

Non è più uno scherzo ma una beffa terribile e Lear in questo momento sembra diventato persino più alto. In una mano tiene la spada, ma non colpisce con la spada, a colpire è il suo monologo, che ferisce come una frusta. Non si riesce a capire se in esso vi sia più crudeltà o piacere nell'essere crudele. Quanto tempo è passato da quando lo abbiamo visto per la prima volta? Cinque o dieci minuti. Lear è già un altro, in lui è comparso qualcosa di nuovo, ora è colmo del sentimento del potere ed è guidato da uno scopo. Questo sentimento è crudeltà nei confronti di Cordelia, il suo scopo è fare del male a Cordelia. Tutto ciò che segue è determinato da questo sentimento. Siamo alla scena con le figlie. Lear conclude con loro un accordo sui cento uomini del suo seguito, è tutto in azione, in movimento, va avanti e indietro in scena, fa grandi inchini a Goneril e Regan, agita le braccia, con un ampio gesto cordiale sembra interpretare una scena teatrale sull'argomento: tra me e loro esiste pace, amore e benessere, una scena fatta apposta per Cordelia, alla quale ogni tanto getta un'occhiata. In questa scena c'è ancora qualcosa della buffonata crudele. Nella scena con Kent invece vediamo solo rabbia: onde, tempesta,

il trasporto dell'ira. In una mano tiene la spada, una spada, non più una frusta. Porta la spada sopra la testa di Kent con un movimento che significa: «Non sono un buffone, sono il re». In questa scena sentiamo che è soltanto l'ira a renderlo re. La spada è sopra il capo di Kent, questo si vede, ma ancora meglio si vede il sottotesto del movimento: è sulla testa di Cordelia. Quando con la spada, invece di colpire Kent, spezza la corona (questo episodio è stato aggiunto dal regista dello spettacolo S. Radlov, arricchendo così la pièce di Shakespeare) e la divide a metà, ovvero per Goneril e per Regan, sappiamo che era rivolto a Cordelia, ma invece di colpire la figlia, ha spezzato la corona. Le altre due non sono che due arrivate, manichini del dramma messo in scena da Lear.

Michoels realizza la scena con il Duca di Borgogna e il Re di Francia di nuovo intorno a Cordelia.

L'ira non è scemata, è stata compressa, si è addensata, si è rivolta verso l'interno e ha iniziato a parlare attraverso la lingua della buffonata e dello scherno. Lear esce attraversando forse il primo sconvolgimento della sua vita. Se ne va posseduto dalla forza delle proprie emozioni, si è tolto la corona e l'ha divisa in due per vendetta e per castigo nei confronti di Cordelia, è questo il senso della scena. Chiude l'atto ancora una breve scena con le figlie. Entra correndo il Fool, che canta la propria canzoncina della disperazione in modo ironico e cupo. Per tutto l'atto non ha proferito parola, non ha emesso alcun suono ma sembrava essere lui ad avere il ruolo principale, con battute pungenti e monologhi travolgenti, la straordinaria interpretazione mimica di Zuskin aveva un significato profondo.

Il sipario nero e rosso si chiude davanti ai nostri occhi.



Il Fool segue il re, in questa fotografia è possibile vedere come la partitura del Fool facesse da contrappunto a quella di Lear. Il Fool è il suo alter-ego, la sua immagine capovolta e la sua coscienza.



Lear offre la mano della figlia al Duca di Borgogna (a sinistra, alle spalle di Lear), che però non è più interessato a Cordelia ormai priva della dote. Rivolto a Cordelia, Lear dichiara: «Sarebbe meglio che non fossi mai nata. Mi hai dato un tale dispiacere...». Il Re di Francia (accanto a Cordelia, in primo piano a destra) difende Cordelia dalle offese del padre: «È strano. Fino a un momento fa, lei era l'essere che amavate di più, la migliore, la più cara. [...] Signore di Borgogna, la prenderete? Non è amore l'amore se è turbato da pensieri estranei alla sostanza dell'amore».



Sempre il Re di Francia: «Bellissima Cordelia, tu sei più ricca proprio perché sei più povera. [...] L'ho trovata per caso, Re Lear, la tua figlia senza dote. Ma adesso è la mia regina, la regina dei miei, della bella Francia. [...] Salutali Cordelia, anche se non ne sono degni. Qui hai perso, altrove trionferai». Il Fool abbraccia Cordelia e si inginocchia davanti a lei in

un'ultima manifestazione del proprio affetto e della propria solidarietà. Tra il Fool e Cordelia esiste una sorta di affinità elettiva, i due sono inscindibilmente legati tra loro e a Lear.

A questo punto Levidov avvia una interessante riflessione sul Lear di Michoels e sul significato di una interpretazione come la sua, che prendeva le distanze dalle precedenti e dalle interpretazioni a lui contemporanee. Sulle argomentazioni di Levidov e di altri critici sul lavoro attoriale di Michoels e la vicenda interiore di questo Lear yiddish torneremo anche nel Capitolo Quinto, quando ci soffermeremo a riflettere sulle scelte dell'attore e sul loro esito magistrale.

A che cosa siamo giunti in questa prima tappa del nostro viaggio emotivo?

Nell'intervallo sarebbe gradito dire alcune parole su questo. Anche nei destini dei personaggi c'è un intervallo.

Nel primo atto Lear è un re da capo a piedi: Shakespeare è letto in questo modo da gran parte degli attori, da chi ha interpretato questo ruolo con più o meno talento e dai critici. Nel primo atto, all'inizio dell'atto, Lear è un buffone da capo a piedi, così Michoels aveva letto Shakespeare. Allora chi è, un buffone o un re?

Aspettiamo a rispondere e proseguiamo con questi vari percorsi di lettura. Se fosse un re, allora il primo atto è l'inizio di una discesa di Lear, l'inizio di un percorso tragico e disgraziato che porta a una catastrofe o a una morte, oppure a essere niente. Sembrerebbe essere andata così: in effetti Lear ha ceduto la propria corona, ha smesso di fare il re, da qui emerge la tragedia. La verità è ancora un po' incomprensibile, come può nascere la tragedia da una follia, da un capriccio? Questo è ancora tra parentesi. È se fosse un buffone? Come appare ai nostri occhi il primo atto? Aspettiamo ancora la risposta.

Ma ricordiamo: durante il primo atto Lear acquisisce una nuova qualità, una qualità di cui pensavamo non fosse capace, a giudicare dalla nostra impressione, dai gesti e dai suoni di Michoels, dalla sua risata vacua e svuotata di ogni significato. Questa qualità è la passione. Chiunque fosse Lear all'inizio, alla fine del primo atto è diventato un uomo di passione. Questo significa, dal punto di vista shakespeariano, che è diventato un uomo, anche se non del tutto integro, è diventato un uomo.

ATTO SECONDO

Scena prima.

Il palazzo di Gloucester.

Edmund decide di liberarsi del fratello maggiore, Edgar. Scrive una finta lettera di Edgar in cui questi gli propone di uccidere il padre per entrare in possesso dell'eredità prima del tempo. Fingendosi indignato, Edmund mostra la lettera al padre. Ingannato dall'astuzia di Edmund, Gloucester, disperato, chiede che trovino Edgar e lo portino da lui. Edmund avverte Edgar della rabbia del padre e lo convince a nascondersi. Confuso, Edgar fugge.

Scena seconda.

La maggiore delle figlie di Lear, Goneril, moglie del Duca di Albany, è arrabbiata con il re e il suo seguito. Ordina al suo favorito, Oswald, di non occuparsi del re. «I vecchi sono più sciocchi dei bambini... devono essere trattati con rigore».



Il dialogo tra Goneril e Oswald, che nel testo originale si trova nella terza scena del primo atto, qui è nel secondo atto. Shakespeare fa dire a Goneril, rivolta al suo fedele servitore, riferendosi a Lear: «Se sarai un po' meno gentile con lui, ti dirò bravo».



Quando sentono che Lear è tornato dalla caccia, Goneril ordina a Oswald: «Trascuratelo più che potete. [...] Non dategli retta. Bisogna farla finita. [...] Vecchio pazzo! Lo ha ceduto il potere – e adesso pretende di poterne usare. I vecchi sono come bambini. Un po' di moine, qualche sberla – così bisogna trattarli».

Scena terza.

Lear e i suoi cavalieri tornano dalla caccia. Infinitamente devoto a Lear, Kent si traveste da semplice contadino per servirlo.

Oswald parla con Lear in modo grossolano, chiamandolo «padre della sua milady» e non re. Indignato, Kent lo colpisce e lo caccia. Lear vuole ringraziarlo offrendogli del denaro, in cambio del quale il Fool gli offre uno strano cappello. Il saggio Fool riconosce Kent, ha compreso il comportamento errato di Lear, scherza amaramente sul proprio padrone e canta: «Non tutte le acque sono fiumi, non tutte le lady sono uguali. Avresti salvato la testa e la tua corona se l'avessi affidata ai lupi invece che alle tue figlie... Facciamo entrare colui che ti ha consigliato di dividere il regno e condivideremo con lui lo strano cappello...».



Kent si presenta a Lear travestito da contadino così da restare al suo fianco anche dopo la condanna all'esilio. In questa scena accanto a Lear vediamo anche Oswald (in centro, a destra di Lear), mentre si rivolge al re mancandogli di rispetto.



La scena del dialogo tra Lear e il Fool in presenza di Kent, al quale il Fool ha offerto un cappello dopo averlo riconosciuto. In questo dialogo si palesa il ruolo del Fool come elemento fondante della personalità di Lear, il re e il Fool sono una cosa sola: «Mi stai dando del buffone?»; il Fool risponde: «Tutti gli altri titoli li hai dati via. Questo ce l'hai da quando sei nato».

Circondato dal seguito, Goneril comunica al re che deve ridurre la propria scorta. Umiliato e sconvolto, Lear maledice la figlia.

Lear piange per la crudeltà umana, incontrata per la prima volta in vita sua. Credendo nella bontà di Regan, e gridando «Via, via», va da lei. Il Duca di Albany non condivide il comportamento crudele della moglie nei confronti del padre. Goneril avvisa Regan dell'arrivo di Lear con una lettera. I suoi cento cavalieri provocano in lei timore per il controllo del potere.



Il Fool è la coscienza di Lear: «Per favore, zietto, prendi un maestro, che voglio imparare a mentire. [...] Che razza di famiglia tu e le tue figliole! [...] Vorrei essere tutto tranne un buffone. Eppure non vorrei essere te, zietto. Ti hanno tagliato la zucca in due e in mezzo non c'è rimasto niente».

Scena quarta.

Preparandosi ad azioni decise, Edmund convince Edgar che per salvarsi deve mettere in scena un attacco. Di notte Edgar fugge dalla casa di famiglia, è inseguito dal padre. Edmund si finge ferito. A Gloucester, che sta entrando, dice che Edgar ha cercato di indurlo a uccidere il padre.

Gloucester dichiara Edgar fuori legge e il “fedele” Edmund è nominato suo unico erede. Regan e il Duca di Cornovaglia accettano Edmund tra il loro seguito e promettono di vendicarsi di Edgar.

Scena quinta.

Oswald e Kent si incontrano da Gloucester. Kent riconosce in Oswald il favorito di Goneril, che ha trattato il re con rozzezza, e i due si scontrano. Il grido di Oswald “codardo” fa arrivare Edmund con il padre e Regan con il Duca. Oswald si lamenta di Kent come di “un servo del re” e il Duca di Cornovaglia gli mette i ceppi nonostante le preghiere di Gloucester. Kent legge la lettera di Cordelia, che ha saputo della situazione del padre e sta arrivando in suo aiuto.

Scena sesta.

Sfinito dall'inseguimento, Edgar sente con le proprie orecchie il verdetto. Per salvarsi decide di fingersi un folle di Bedlan (un manicomio noto in Inghilterra), si traveste in modo da rendersi irriconoscibile e fugge nella steppa.

Scena settima.

Venendo a sapere che Regan è al castello di Gloucester, Lear vi si reca e trova il proprio servo con i ceppi. Regan riceve il padre con finta gentilezza. Kent è liberato dai ceppi. In risposta alle lamentele di Lear, Regan lo convince a tornare da Goneril e ad ammettere la propria colpa. All'arrivo di Goneril, Lear vede che le figlie a cui ha dato tutto hanno stipulato un accordo contro di lui. Riducono il numero dei suoi servi a cinquanta e poi a venticinque, ma Goneril vuole privarlo anche dell'ultimo servo. Il vecchio Lear, colmo di angoscia, teme di perdere la ragione a causa dell'insulto ricevuto. Inizia una tempesta, scende la notte. Goneril e Regan ordinano di chiudere i cancelli del castello davanti al padre.



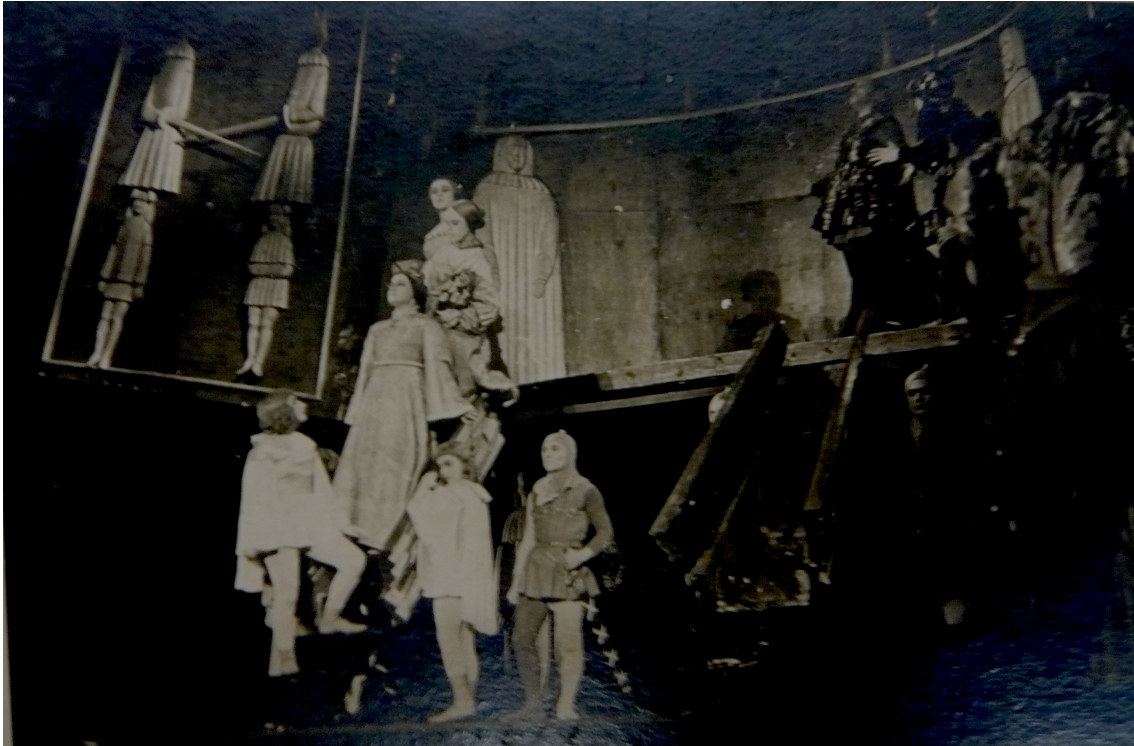
Lear trova il suo servo, Kent travestito, che ha mandato da Regan per avvisarla del suo arrivo dopo lo scontro con Goneril, alla gogna. È l'inizio delle umiliazioni che Lear subisce da parte delle figlie.



Kent rivela a Lear che sono stati sua figlia Regan e il marito a metterlo alla gogna, incredulo, Lear esclama: «È peggio di un assassinio, questo oltraggio».



Goneril raggiunge il padre e Regan. Lear stava appunto riferendo a Regan del trattamento subito dalla prima figlia, che lo ha costretto a rinunciare a metà della scorta. Ha appena ottenuto la liberazione del proprio servo: «Oh, ti hanno liberato, finalmente»; Goneril (sulla scala a sinistra) esordisce: «Chi mi accusa? Soltanto un vecchio senza testa. Non bisogna dargli retta».



La discussione tra Lear e le due figlie sulla necessità della sua scorta continua fino a quando Regan non esclama: «Vorrei sapere che bisogno c'è che ne abbiate anche soltanto uno». Lear è in alto a destra, accanto a lui, mentre sembra sostenerlo in questo momento di umiliazione e dolore, il Fool.

Per il secondo atto si dà la precedenza a un breve estratto del saggio di Michoels *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare* per poi passare a leggere ciò che di questa parte della tragedia scrivono i critici. Michoels non si sofferma su ciò che accade in scena ma piuttosto analizza a fondo ciò che avviene nella mente e nel comportamento di Lear.

La tragedia di Lear è quella della bancarotta di una ideologia illusoria e delle sofferenze dovute alla nascita di una nuova. [...]

Prima era un re, «un re da capo a piedi». Chiede a Oswald (il maggiordomo di Goneril): «Chi sono io?» e quando Oswald risponde: «Lei è il padre della mia milady» lo colpisce perché offende il suo onore. In questo modo lo stesso Lear giunge alla conclusione di essere una bestia biforcuta. Questo è il percorso che fa e con cui raggiunge una nuova percezione del proprio amore per Cordelia. La cosa per lui più terribile è che con la sua ideologia illusoria ha perso ciò che amava di più e che gli era più caro, Cordelia.

Zingerman si sofferma sulla scena di Lear con le figlie e presenta un gesto di Lear-Michoels simile a quello con cui toglie il velo delle illusioni dai propri occhi, che non troviamo descritto altrove. Il re porta le dita agli occhi per eliminare le lacrime e poi le

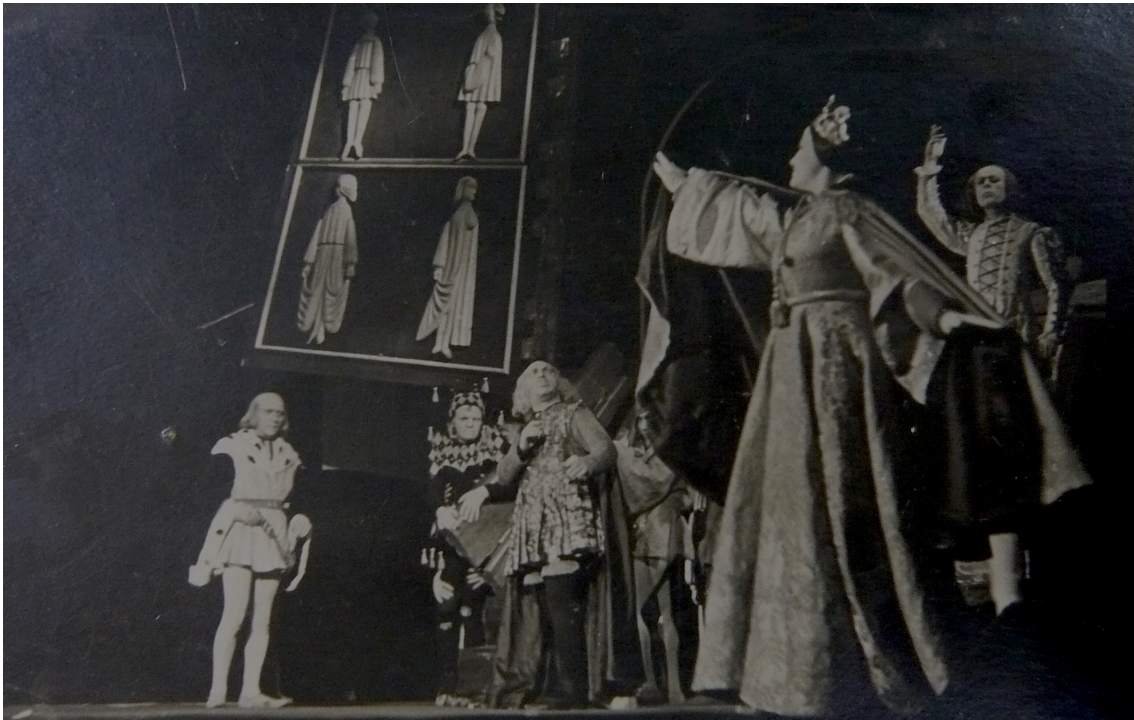
guarda per trovarne le tracce. Dopo l'affronto ricevuto dalle figlie è travolto da un grande dolore:

Scendendo dalla scala – cacciato dalla casa di Goneril! – lentamente e con fatica fa ogni nuovo passo come se i gradini lo avvicinassero a un precipizio. Con la stessa fatica escono dalla sua bocca parole di maledizione. I palmi con le dita aperte scivolano sul volto verso il basso: Lear sta togliendo il velo delle illusioni che gli copriva gli occhi. Un minuto prima cercava di essere controllato e ironico, ora vuole essere rude e vuole mettere a nudo il significato più basso e fisiologico delle parole. Augurando al ventre della figlia infertilità, in modo sordo e con un movimento ampio si colpisce la pancia. Il vecchio Lear si raddrizza e sembra lasciarsi alle spalle una decina di anni.

[...] «...venticinque uomini, di più non ne voglio», grida Regan. Lear si volta verso di lei con un mezzo inchino rapido. Con la stessa velocità si volta verso Goneril e in una posa di una cortesia buffa attende quanto gli offrirà lei. È il padre a provocare le figlie, con sapienza fa emergere la loro sincerità per metterne a nudo l'avidità, ma quando essa gli compare di fronte nella sua nudità spaventosa, la sua mente non regge.

Lear porta due dita agli angoli degli occhi e poi velocemente le toglie. Guardando con attenzione la punta delle dita, osserva le tracce delle lacrime e convince con passione le persone che lo circondano a non piangere. Privo di forze, si appoggia al Fool e con timore ascolta ciò che accade nella sua mente ferita.

Batte tre volte con il dito sul proprio cranio nudo e con grande terrore ma con convinzione solenne fa la propria diagnosi: «...Sto diventando matto».



Nello scontro con Goneril, Lear vorrebbe esternare la propria rabbia ma la sua è già disperazione: «Mi stai facendo impazzire. Per favore, smettila. Non ti darò più noia. Addio. È l'ultima volta che ci vediamo, questa. Eppure sei la mia carne, il mio sangue, mia figlia. O forse non sei altro che un male della mia carne. Mio, questo male! Una piaga, un grumo di veleno nel mio sangue corrotto. Ma non ti dico niente. Verrà quando lo vuole, la vergogna. Io non la chiamo. Non invoco i fulmini, che ti colpiscano. Non andrò a raccontarla a Dio, la tua storia. Pentiti quando ne avrai voglia. Io posso stare con Regan»; Regan gli negherà ogni appoggio, sosterrà la sorella e costringerà il padre a rassegnarsi alla loro crudeltà e andarsene.



L'ultimo monologo di Lear rivolto alle figlie prende le mosse da una riflessione sui reali bisogni dell'uomo: «Non metterlo in discussione il bisogno. Anche i poveri più poveri hanno

qualche povera cosa di superfluo. [...] Quanto al bisogno, al vero bisogno... È di pazienza che io ho bisogno. Di pazienza. Tu qui mi vedi, mio Dio, un povero vecchio, carico di anni e di dolore. Se sei tu che muovi contro di me le mie figlie, non farmi perdere la testa al punto di sopportarlo senza reagire».



Le ultime parole che Lear pronuncia prima di uscire di scena sono: «Certo che dovrei piangere. Ma questo cuore si spaccherà in mille pezzi, prima che io pianga. Buffone, sto diventando matto». A offrire sostegno a Lear ci sono al suo fianco Gloucester e Kent. Come nella fotografia precedente, dietro Lear si intravede il Fool.

Con la ricchezza di immagini che distingue il suo testo, Levidov descrive anche il secondo atto, soffermandosi su alcuni importanti dettagli della messa in scena come le sensazioni fisiche trasmesse allo spettatore, i rumori di scena e l'intensità di alcuni dialoghi, tutti dettagli che non emergono altrove:

Durante tutto il primo atto Edmund sta in disparte, un po' fuori scena. Comprime in sé una qualità caratteriale, la passione. Ecco che ora compare, erompe nel monologo maestoso che apre il secondo atto. Ascoltiamo Edmund che è ancora più uomo di Lear.

[...] In questo modo conosciamo Edmund e questo primo incontro è all'insegna di una sincerità superba, passionale e feroce, che bisogna ammettere risulta suscitare più simpatia rispetto al primo incontro con Lear.

[...] Lear torna dalla caccia cantando.

Lear canta questa canzone, una canzone regale? La canta un anziano debole? No, è la passione, l'elemento vitale che canta, è un'orchestra potente che suona, entra in scena un uragano.

Che cosa è successo allora? In realtà Lear ha perso la corona e secondo la lettura tradizionale della pièce sta precipitando verso la morte.

Ma noi, con Radlov e Michoels, leggiamo la pièce diversamente. Sappiamo che ha perso la corona e ha ritrovato la passione. Questa passione della rabbia e dell'odio è ricaduta tutta su Cordelia. La canta come non ha mai cantato in vita sua, ma la sua canzone è soltanto il seguito della melodia interiore con cui ha alzato la spada per spezzare la corona e vendicarsi di Cordelia.

Cordelia però è assente, mentre la rabbia e la passione attendono la loro vittima. L'attesa non è lunga. La canzone finisce. Michoels realizza la scena con Kent reprimendo con forza una emozione nascosta, in scena ci si sente soffocare. C'è il desiderio che questa eruzione avvenga.

Il cielo trema.

«Chi sono, signore?»

C'è uno stupore trattenuto, come se la risposta a questa domanda avesse un significato puramente conoscitivo. Il cielo ha tremato ma il tuono non si è ancora sentito. Si sente che in scena l'ossigeno è meno di prima. Poi arriva la scena con il Fool, che ripete, ma su una base più ampia, la scena con Kent. [...] Che aberrazione, dura due o tre minuti ma sono minuti tormentati, sono colpi tormentati e crudeli, che il Fool lancia a Lear. Il Fool, sinuoso come una frusta, grazie all'aspetto di Zuskin, si solleva e colpisce con un colpo bruciante. Ma Lear attende questa tortura con calma, inizia a capire e per quanto possa sembrare strano, la accetta con piacere. Entra Goneril e pronuncia il suo monologo distruttivo. Alla strana domanda di Lear: «È nostra figlia?», fatta in modo da non permettere all'emozione di emergere per paura di non essere abbastanza forte, la risposta sprezzante di Goneril sembra voler dire: «Lascia stare vecchio, non scherzare, non hai più il diritto di essere un buffone perché non hai più la corona». Si sente di nuovo la canzonatura del Fool. Di nuovo la stessa domanda di Lear, ma più estesa: «Qualcuno di voi qui mi conosce? No, questo non è Lear. Lear può camminare in questo modo? Può parlare in questo modo? Dove sono i suoi occhi? Sta perdendo la ragione? I suoi sentimenti sono caduti in un sonno letargico? Non è un sogno! Chi mi dice chi sono?»

Risponde il Fool:

«È l'ombra di Lear»

«Forse è vero che è un'ombra, perché nella mia mente ero falsamente convinto di avere delle figlie. Qual è il suo nome, bellissima signora?»

L'esplosione c'è, ma da parte di Goneril, le sembra che il vecchio incattivito si stia facendo beffe di lei, e allora dice: «Ecco, vecchio senza potere, ti dirò tutto, basta!». Solo allora il cielo esplode...

«Tenebra e diavolo!»

Il cielo esplode con un colpo a salve di imprecazioni e in quel colpo si sente la canzone del re, quella dell'inizio dell'atto. All'inizio però la canzone non aveva un soggetto, ora invece è la canzone dell'odio, che canta vittoria perché ha trovato un oggetto. È la canzone di una passione combattiva, che sa dove dirigersi per incenerire tutto. [...] Ora, sotto i colpi della rabbia di Goneril, ha ottenuto questo diritto. Questo diritto gli è molto più caro e lo rende più felice poiché ora può amare Cordelia e l'odio ha un oggetto. Ricorda Cordelia e se ne va, arricchito dell'odio nei confronti di Goneril e di un nuovo amore nei confronti di Cordelia.



Un'altra immagine del dialogo di Lear con Goneril e Regan, prima di essere chiuso fuori dal castello in balia della tempesta, chiede a Regan: «Tu che sei una signora, sentiamo, a che cosa ti serve tutta la tua eleganza? Soltanto a tenerti caldo? Quanto al bisogno, al vero bisogno...».



Sempre rivolto alle figlie, nell'ultimo monologo del secondo atto, Lear esclama: «Ah, streghe contro natura, io mi vendicherò. E farò cose che... vedrete... dovranno dire tutti... Non lo so ancora, qual che farò. Cose terrificanti, ecco. Credete che io mi metterò a piangere, vero? No, non piangerò». Queste due fotografie potrebbero ritrarre il momento in cui Lear cantava la canzone di cui parla Levidov, uno dei Leitmotiv dell'interpretazione di Michaels.

Sfuggendo all'ordine in cui abbiamo finora presentato i saggi sullo spettacolo perché in questo caso si tratta della descrizione di un momento particolare della tragedia, l'affronto di Goneril e Regan al padre, proponiamo a questo punto la lettura di ciò che riferisce Michoels in *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*:

Inizialmente Goneril non è neanche molto stupita quando inizia a dargli consigli: «Siete vecchio, da riverire, e allora siate saggio. Avete un seguito di cento cavalieri e servitori – gente debosciata. Violenta, senza regola. Non è più una corte, questa. Guardate come hanno ridotto il palazzo. Una taverna, un bordello».⁷⁵ Le risponde scherzando: «Come si chiama questa bella signora?».⁷⁶ Poi, verso la fine, Goneril, lentamente ma con metodo, lo porta a infuriarsi e lui la maledice. Per un istante nella voce di Lear si sente il suo dolore. Incontra la seconda figlia, Regan. Si avvicina a Regan con poca fiducia, come se presentisse ciò che può accadere e le lancia una sfida: «Tua sorella è un diavolo, Regan»,⁷⁷ e comprende subito che anche Regan non può rispondergli diversamente. Con lei però parla già come con un essere la cui natura gli è nota. Finge, fa il furbo, da un lato la accarezza, dall'altro la colpisce.

Proprio qui, per la prima volta, gli viene in mente: «Se alla natura non concedi qualcosa che ecceda il suo bisogno naturale, l'uomo si ridurrà come una bestia».⁷⁸ Lo dice di se stesso.

[...] Il secondo gesto che ricordo molto bene è nella scena in cui Lear, dopo essere stato esiliato e inseguito dalle guardie di Goneril, la incontra nuovamente. Radlov aveva costruito la scena in questo modo: Lear doveva avvicinarsi a Goneril andandole molto vicino, quasi andandole addosso. Qui, in questa distanza limitata ho immaginato la reazione plastica di Lear. Fissa Goneril. Non credendo ai propri occhi, passa la mano sul volto di lei come per verificare la propria impressione e insieme a questo gesto dice a bassa voce ciò di cui è consapevole per la prima volta. Dice: «Mi stai facendo impazzire. Per favore, smettila»;⁷⁹ e aggiunge: «Eppure sei la mia carne, il mio sangue, mia figlia. O forse non sei altro che un male della mia carne».⁸⁰ Al posto di una immagine allegorica dell'uomo, in questo momento si ha la percezione di qualcosa di molto concreto e materiale. Lear passa entrambe le mani sul proprio volto come se desiderasse togliere un velo dai propri occhi, guarda ancora una volta se c'è ancora oppure no. Gli ultimi residui della ragione lo abbandonano, scivolandogli tra le dita. Per la prima volta compare il pensiero: «Se è così, sto impazzendo».

Dopo questo gesto ne nacque un altro. Il gesto dell'attore acquisisce risonanza soltanto quando completa il pensiero. Il primo gesto della mano che cerca si trasforma in un palmo che pone una domanda. Mentre il gesto con cui cerca di togliere il velo dagli occhi e lascia passare i residui della ragione, in cui si trovavano le vecchie idee sul mondo, si trasforma in un gesto del polso con cui sembra scacciare qualcosa. Così Lear cerca di

⁷⁵ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 95.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 177.

⁷⁸ *Ivi*, p. 193.

⁷⁹ *Ivi*, p. 187.

⁸⁰ *Ibid.*

scacciare Goneril e con lei tutto il vortice di pensieri che ha suscitato in lui. Rinunciando a Goneril rinuncia ai terribili pensieri che potrebbero portarlo alla follia.

In seguito, quando arrivano insieme Regan e Goneril è come se gli arrivassero addosso due frecce, percepisce nuovamente che tutte le sue idee sulla vita e sulle persone stanno crollando. Questo significa che tutta la vita è stata vissuta invano? E che tutta la sua saggezza non vale un soldo? Sono domande terribili per Lear, così terribili che improvvisamente inizia a sentire il caos, il disordine sotto la calotta del proprio cranio. Allora conficca tre volte le dita nella propria testa come fossero frecce e dice: «Sto impazzendo». Nello stesso momento sente che il suo cuore è colto da un forte dolore, non mette però la mano sul cuore, non batte con le dita, con il palmo o con il pugno sul petto, con la punta delle dita disegna una croce, come se con questo gesto lo tagliasse. Questi due gesti dovevano mostrare la sofferenza di Lear.

Dopo avere rivisto lo scontro con le figlie, torniamo alla descrizione delle altre scene del secondo atto fornita da Levidov:

Così, dopo avere vissuto ottanta anni, Lear inizia la sua vera vita. Ma come è emerso, la vita non è semplice, soprattutto quando l'odio diventa passione. Lear lo impara nella scena successiva (secondo Shakespeare già nel secondo atto), con Regan. Aveva ragione Radlov, entrambe le scene, quella con Goneril e con Regan sono da includere in un atto, non sono separabili con un sipario.

[...] Si inginocchia davanti a Regan imitando con crudeltà la scena del primo atto con inchini e riverenze. Lear lo fa perché ha paura. Lo vediamo accarezzare e colpire Regan, la carezza si trasforma impercettibilmente in un colpo, la colpisce in viso. Capiamo che lo fa perché ha paura di non sopportare la pressione dell'emozione se non la lascia fuoriuscire in modo teatrale. Le scene delle carezze che si trasformano in colpi non ci sono nel testo di Shakespeare, sono state inserite dal regista e dall'artista. È una grande conquista. Shakespeare costruisce i monologhi di Lear in questa scena in modo teatrale. È come se per tutto questo tempo Lear supplicasse Regan, si umilia davanti a lei. Per tre volte i suoi monologhi di impotente preghiera terminano con il colpo assordante del tuono e con il grido pieno di rabbia del sovrano:

«Chi ha avuto il coraggio di mettere il mio servo in catene?!»

Con forza straordinaria, Micholes esclama questa frase per tre volte, ogni volta più forte.

[...] Qui parla anche il grande artista-pensatore. Lear oppone resistenza alla pressione dell'emozione, teme di esplodere in questa vita ritrovata nella passione. Fa emergere il gioco con le emozioni ma anche le domande. Non impazzirò? Michoels pronuncia quasi sotto voce un grido spaventoso:

«Cuore mio! Cuore che si solleva, vai più piano, fermati!»

[...] Alla replica di Regan, secondo la quale non ha bisogno di alcun servo, Lear non erompe in una maledizione carica di ira, non utilizza il metodo dell'umiliazione. [...] No, entra con lei in una polemica filosofica e per la prima volta si lascia andare a riflessioni di carattere generale, che non fanno alcun riferimento a lui stesso.

Regan: «Vorrei sapere che bisogno c'è che ne abbiate anche soltanto uno».

Lear: «Non metterlo in discussione, il bisogno. Anche i poveri più poveri hanno qualche povera cosa di superfluo. Se alla natura non concedi qualcosa che ecceda il bisogno naturale, l'uomo si ridurrà come una bestia. Tu, che sei una signora, a che cosa ti serve

tutta la tua eleganza? Soltanto a tenerti caldo? Quanto al bisogno, al vero bisogno...».⁸¹
[...] È l'inizio di un monologo su se stesso. Lear non ha né ciò che è superfluo né ciò che gli è necessario. Non ha bisogno dei cento cavalieri che gli sono stati negati né degli onori, ha più di tutto bisogno di pazienza.

[...] Va nella foresta per pensare. Perché se continua a vivere nell'emozione potrebbe impazzire, perché la sua strada non porta solo alla passione – questa parte è già alle sue spalle – ma anche al pensiero. Va nella foresta. Non è cacciato, se ne va, Shakespeare insiste su questo.



Alla notizia che il re ha fatto sellare i cavalli per andarsene, quando sta per scoppiare la tempesta, Goneril esclama: «Per amor di Dio, vi prego, non cercate di fermarlo!»; e Regan: «Chiudete le porte. Con quel branco di disperati che si tira dietro, è meglio esser prudenti». I cancelli del castello sono chiusi, il Duca di Cornovaglia ordina: «Fate chiudere le porte, Gloucester. Che brutta notte! Regan ha ragione. Piove. Andiamo dentro».

ATTO TERZO

Scena prima.

Notte. Tempesta... Lear vaga per la steppa sconfinata con il fedele Fool. I suoi pensieri sono confusi, la crudeltà delle figlie gli fa perdere la ragione. Il suo seguito lo cerca, il primo a trovarlo è Kent. Afflitto per l'infelicità di Lear, Kent gli cerca una dimora.

Scena seconda.

Gloucester racconta a Edmund della crudeltà di Regan, del Duca e di Goneril. Regan e Goneril vietano di aiutare Lear. Gloucester avvisa Edmund della lettera che è segreto di stato: l'esercito francese, con a capo Cordelia, sta arrivando in soccorso di Lear. I francesi sono già sbarcati a Dover; Gloucester e Edmund si uniscono a loro. Pregando Edmund di

⁸¹ *Ivi*, pp. 191-193.

fare attenzione, va a cercare Lear. Edmund decide di tradire il padre e di svelare il segreto: il secondo tradimento gli farà ottenere la fiducia del Duca e l'eredità del padre. Kent trova una capanna per Lear nella steppa. Nella capanna si nasconde Edgar. Molto curioso e compassionevole nei confronti di questo folle, Lear pensa che anch'egli abbia lasciato tutto alle proprie figlie e consola il folle mendicante. Prova pietà anche per il proprio Fool, che trema per il freddo, per la prima volta pensa ai poveri, alle persone disperate, «creature sfortunate e nude, perseguitate dal cattivo tempo».



Durante il temporale, nella pianura, Lear si rivolge al suo Fool dicendo: «Sto perdendo la testa. Vieni qui. Come stai, ragazzo? Hai freddo? Io ho un freddo... [...] Povero buffone! Una parte del mio cuore riesce ancora a soffrire proprio per te».

La finta follia di Edgar, la disgrazia e la notte terribile, provocano la follia di Lear. Quando li trova nella steppa, alla vista di Lear, Gloucester è sconvolto. Lui e Kent accompagnano Lear nella capanna disabitata sperando di fargli tornare la ragione.

Scena terza.

Edmund rivela il segreto del padre al Duca di Cornovaglia. Come ricompensa, il Duca di Cornovaglia lo nomina Edmund “Conte di Gloucester” e detentore di tutti i privilegi e i possedimenti. Lo scopo di Edmund è raggiunto.

Scena quarta.

Nella capanna, Lear ha le allucinazioni e immagina un dialogo con le figlie. Gloucester chiede a Kent e al Fool di portarlo a Dover.

Scena quinta.

Una festa nel castello di Gloucester. Il Duca di Cornovaglia entra correndo e impaurito mostra la lettera consegnatagli da Edmund. I francesi sono a Dover... Gloucester è dalla parte del re... Accompagnata da Edmund, Goneril raggiunge il marito, il Duca di Albany.

In preda all'odio e al terrore, con disumana crudeltà, il Duca di Cornovaglia e Regan cavano gli occhi a Gloucester.



Gloucester raggiunge Lear nella tempesta per soccorrerlo e gli riferisce che Goneril e Regan hanno proibito di aiutarlo, hanno imposto di sbarrare le porte lasciandolo in balia della tempesta, ordina a Kent e al Fool di portare Lear in salvo a Dover. Il vecchio viene però trovato dai servi del Duca di Cornovaglia, di Regan e Goneril, che vogliono vendicarsi del suo tradimento. Torturandolo, lo interrogano per sapere che cosa abbia detto a Lear e perché lo abbia mandato a Dover.



Il Duca di Cornovaglia acceca Gloucester, interviene un servo del castello fedele al vecchio padrone, ferisce Cornovaglia per essere a sua volta ucciso da Regan. La perfida figlia di Lear rivela a Gloucester la verità su Edmund e, ormai cieco, lo caccia dal castello.

Per le sue sofferenze, il servo del Duca di Cornovaglia si vendica uccidendo il Duca e Regan lo uccide. Gloucester chiama in aiuto Edmund. Regan gli grida, piena di gioia crudele, che Edmund è dalla loro parte e che lo ha tradito. Gloucester comprende che Edmund ha diffamato l'innocente Edgar.

Anche per il terzo atto iniziamo dalle descrizioni fornite da Michoels nel proprio saggio *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, di cui abbiamo già citato il paragrafo dedicato alla scenografia ideata da Tyšler per la scena della tempesta, che qui vale la pena riproporre al fine di completare il tentativo di ricostruire l'allestimento del terzo atto del *Re Lear*.

Nella scena della tempesta, Lear cerca con grande tormento di comprendere la vera natura dell'uomo. Da quel momento, quando davanti a lui compare Edgar che si finge folle, nell'animo di Lear si scatena una tempesta che fa crollare tutte le sue vecchie idee sull'uomo. Ma non è soltanto una tempesta distruttiva, è anche il caos da cui nascono nuove comprensioni e idee sulla vita. In questo momento l'intensità della sua vita spirituale è tale che l'attore ha tutti i diritti di interpretarlo come una crisi di follia. Ma la tempesta che si scatena è soltanto una dolorosa conquista delle nuove idee sull'essere umano. Tutto qui. Parafrasando il proverbio «Non ci sarebbe stata fortuna se non l'avesse aiutata la disgrazia», direi: senza questa follia non ci sarebbe stata l'autentica saggezza di Lear nel finale della tragedia.

Definisce Edgar come un saggio ateniese. Di lui dice: «È questo, un uomo? Ma guardatelo bene. Non dipendi dal baco per la seta, tu, non dipendi da qualche bestia per la pelliccia, dalla pecora per la lana. Noi siamo complicati. Tu sei la cosa in sé. Eccolo l'uomo allo stato di natura».⁸² Ma che cos'è l'uomo? «È questa povera bestia biforcuta, nuda».⁸³ In questo modo, in questa scena, nel momento culminante della tragedia, giunge alla completa dissacrazione di se stesso e alla percezione in sé della natura materiale.

[...] Per la scena della tempesta, Tyšler non riusciva a trovare una soluzione. Pensava di avere realizzato il proprio compito e che il resto andasse fatto dal teatro senza la sua collaborazione. Cedendo alle richieste del regista e del direttore artistico realizzò ciò che gli era richiesto: appese del velluto nero, sul velluto fece passare una nuvoletta e in base alle esigenze di Sergej Ernestovič mise anche un albero secco, caduto in mezzo alla scena, ogni tanto illuminato da un fulmine. Allo stesso modo fu trovata una soluzione per la scena della baracca. Sui sipari realizzati in tessuto morbido, Tyšler cucì alcuni mattoni, che dovevano indicare un muro. Probabilmente questa soluzione derivava dallo stile monumentale utilizzato da Tyšler per le scene precedenti, per le quali aveva utilizzato il legno, la vernice e gli ornamenti severi delle statue antiche.

[...] Nacque in me l'idea di mostrare che essenzialmente non vi è alcuna tempesta, che la tempesta ha luogo più nell'immaginazione di Lear che nella pianura desolata intorno a lui. Mentre in realtà, così pensavo, c'è brutto tempo, piove, e la gente, come sempre, cerca riparo. La vera tempesta ha luogo soltanto nell'immaginazione di Lear, che si rivolge al vento, vorrebbe che il vento ripulisse tutto ciò che incontra sulla propria strada, che la

⁸² *Ivi*, p. 231.

⁸³ *Ibid.*

pioggia annegasse la terra e che il diluvio spazzasse via il male. Lear, così immaginavo, desiderava la tempesta, desiderava che la natura fosse arrabbiata e che si ribellasse come la sua anima. Ma poiché la vera tempesta in realtà non c'è, i devoti e i fedeli al re, Kent e il Fool, la mimano gonfiando le guance, urlando e facendo rumore.

[...] Nella scena della tempesta, dicendo di essere: «cane di rabbia»,⁸⁴ Gertner-Edgar iniziava ad abbaiare mostrando la parola “cane” e fingendosi pazzo. Anche il mio Lear si mette ad abbaiare scimmiettandolo e le parole si mescolano con l'abbaiare, perché in questo momento si afferma che l'uomo è soltanto un pietoso animale bipede non migliore del cane... L'immagine del cane accompagna Lear per tutto lo spettacolo, per esempio, nella scena del processo immaginario alle figlie nella casa di campagna grida: «Cani, cani, dei cani mi stanno aggredendo da tutte le parti. Anche i cuccioli, adesso, mi abbaiano dietro».⁸⁵ Le parole sono nuovamente accompagnate dall'abbaiare, che sottolinea la nuova verità di Lear, ovvero che l'uomo è una povera bestia biforcuta. In questo modo, il suono che accompagna il testo diventa per me l'espressione di certe idee. Il suono non è utilizzato come surrogato del testo ma serve per approfondirlo e attribuirgli un carattere più collettivo, lo rende più potente.

Anche in *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare* Michoels si sofferma sulla tempesta come processo, concentrandosi sull'illuminazione di Lear e su alcuni elementi chiave della sua interpretazione:

Attraversando la tempesta, Lear arriva a una sola conclusione: l'uomo è una bestia biforcuta. Il punto centrale della pièce è l'incontro con Edgar che si finge folle. Questo è il punto filosofico iniziale della tragedia di Lear. Fermo di fronte a Edgar, chiede nervosamente e con ironia: «Ma anche tu hai diviso tutto tra le tue figlie e non hai tenuto niente per te?». In quell'Edgar cencioso vede la propria immagine. Ma Edgar si finge folle, in Lear invece qualcosa si trasforma per davvero.

Quando Lear si rivolge a Edgar e chiede: «Chi eri, una volta?», Edgar risponde: «Maiale di pigrizia, io, vope di ruberie, lupo di avidità. E cane di rabbia».⁸⁶ Ritrae ognuno di questi animali con i movimenti adeguati, nominando il cane si mette a abbaiare. Questo linguaggio degli animali colpisce proprio il punto centrale del pensiero di Lear. Abbaiare, ecco la lingua dei rapporti umani. L'uomo è un animale. Invece di parlare il re si mette ad abbaiare: «Bau, bau, bau», sempre più forte... «L'uomo è una bestia biforcuta».

La follia di Lear si presenta con questi strumenti attoriali. Da un lato abbaia e compie movimenti insensati, dall'altro, guardando Edgar, dice: «Guardate, questo è un vero uomo, mentre noi tutti siamo, “bau, bau”, bestie biforcute».

Zingerman propone una riflessione sulle vicende che avevano luogo in scena e nella mente sconvolta di Lear che mentre sembra precipitare negli abissi della follia sta in realtà conquistando saggezza e umanità:

⁸⁴ *Ivi*, p. 229.

⁸⁵ *Ivi*, p. 255.

⁸⁶ *Ivi*, p. 229.

Nella scena della tempesta la disperazione di Lear giunge al limite. I rari momenti di illuminazione e speranza sono imbevuti di una paura quasi animalesca di fronte al mondo che ha finalmente conosciuto. In uno di questi momenti illuminanti ricorda con pentimento i poveri, a cui ha pensato così poco prima, in un altro momento, prendendo Kent per mano, cammina lentamente con lui al rumore della tempesta e chiede con insistenza: «Da dove viene il tuono?», cercando di trovare il motivo di ogni cosa. Lui, che una volta si considerava il centro del mondo, nella tempesta perde la percezione della propria personalità. Rivolgendosi al povero Tom gli dà del tu e indica se stesso, poi parla di sé indicando l'interlocutore. Le sofferenze che ha vissuto iniziano a sembrare generiche mentre ora percepisce come personale ciò che tormenta e spaventa gli altri. Il mondo caotico e animalesco avrebbe completamente divorato la coscienza di Lear se non fosse stato per il ricordo di Cordelia, pronuncia spesso il nome dell'amata figlia solo con le labbra, come un esorcismo di salvezza e un rimprovero amaro a se stesso. In questa parola-sospiro vi erano una tale venerazione e affetto che mescolava tra loro tutte le altre, quelle rudi e terribili. Cordelia era rimasta la manifestazione di ciò che vi è di ideale nel mondo.



Nella baracca Lear trova Edgar travestito da povero Tom, che gli si presenta con un monologo sulla sua presunta follia. Lear gli chiede: «Anche tu hai dato tutto alle tue figlie? Così, ti sei ridotto... [...] Come lo hanno ridotto, le figlie! Non hai tenuto niente? Gli hai dato proprio tutto?».

Levidov si concentra a mettere in evidenza come Michoels fosse riuscito a realizzare una scena così complessa in modo inaspettato, con trovate apparentemente destabilizzanti per lo spettatore ma in grado di esprimere la follia dovuta al tormento interiore del re, allucinato ma finalmente lucido, incosciente ma consapevole per la prima volta.

Lear non è ancora diventato un uomo autentico. Vive una tempesta nel cuore, non riesce a capire perché non ci sia una tempesta nella natura e si rivolge al Fool chiedendogli di

interpretare la tempesta. Desidera che la natura lavori per conto suo, l'uomo si risveglia in lui sotto un aspetto di individualismo ed egocentrismo estremo.

[...] Non è necessario citare questo famoso monologo di Lear sui poveri che non hanno dimora, a cui prima non era in grado di pensare, o su chi sia davvero l'uomo e chi no. Michoels ha messo tutta la forza della propria creatività e del proprio intelletto nell'organizzare questo monologo e nel mostrare al pubblico il modo tormentato in cui Lear risalga verso la cima del pensiero diventando più nobile e come la sua passione emotiva assuma un significato intellettuale. Questi monologhi si alternano alle crisi di follia di cui parleremo più avanti. Michoels non ha paura di mettere a nudo questa follia, costringendo Lear a abbaiare come un cane insieme al Fool e a Edgar. È questa la verità dell'arte di Michoels, non restiamo infatti scioccati dall'abbaiare che ha sullo sfondo riflessioni filosofiche, la passione non si spegne con il pensiero, il pensiero non annega nell'emozione, entrambe le linee si uniscono nel disegno di un uomo alla ricerca di se stesso. Questo è il punto più alto della maestria di Michoels, qui è vicino a Shakespeare.

ATTO QUARTO

Scena prima.

Goneril arriva al suo castello accompagnata da Edmund. È innamorata di Edmund. Il loro scopo è sconfiggere i francesi e Cordelia. Il Duca di Albany è indignato dal comportamento di sua moglie e di Regan.

Dal castello l'ambasciatore comunica che Gloucester è cieco e che il Duca di Cornovaglia è morto. Il Duca di Albany promette di vendicare Gloucester.

Scena seconda.

Ormai cieco, Gloucester, per la cui uccisione è stata prevista una ricompensa, vuole buttarsi in mare da un precipizio. Il figlio che non ha riconosciuto, Edgar, vestito da contadino, lo guida e per salvare il padre cieco mente, dicendogli che sono già giunti al mare. Incontro a loro arriva Oswald. Goneril lo ha inviato da Edmund per portargli la lettera nell'accampamento britannico dove si trova. Vuole uccidere Gloucester. Edgar lotta e lo uccide. Sul petto di Oswald, Edgar trova la lettera di Goneril e viene a conoscenza dei suoi piani. Gloucester chiede chi sia il proprio salvatore e Edgar si rivela al padre. Per la gioia, Gloucester muore.



Nel testo, Gloucester cieco, inseguito da Oswald, raggiunge Tom-Edgar nella prima scena del quarto atto, quando Tom è impegnato a riflettere sulla propria condizione di esiliato e ricercato: «È meglio così. Saperlo, che ti disprezzano, è meglio che essere disprezzato e sentirti adulare», intanto Gloucester medita sulla propria vita: «Io non ho dove andare. Non ho bisogno degli occhi. Sono inciampato tante volte, anche quando ci vedevo...».



Gloucester chiede al povero Tom, a cui si rivolge perché gli faccia da guida: «Conosci Dover? [...] C'è una scogliera a picco sul mare. Accompagnami lì, proprio sul bordo. [...] Poi, a quel punto, non avrò più bisogno di qualcuno che mi guidi». Dopo avere creduto di essersi buttato giù dalla scogliera, rifletterà: «Neanche morire, si può, da disperati. Mi consolava, nella mia miseria, l'idea di poter prendere in giro il mio tiranno, lui e la sua rabbia».



Edgar e Gloucester sono raggiunti da Lear, che incontrandoli esordisce così: «Non possono farmi niente. Potevo battere moneta, io. Io sono il Re!».



Gloucester riconosce la voce di Lear, che inizialmente lo scambia per Goneril ma poi si fa più saggio: «Un uomo può vedere come va il mondo anche se non ha gli occhi. Prova a guardare con le orecchie. Guarda il giudice, come se la prende con quel povero ladruncolo. Ascolta. E adesso scambiali di posto, e... Opp-là! Qual è il giudice? Qual è il ladro? Hai mai visto come abbaiano dietro a un povero, i cani da guardia? [...] Se vuoi piangere per come sono ridotto, prenditi i miei occhi. So benissimo chi sei. Ti chiami Gloucester. Ci vuole pazienza. È piangendo che siamo venuti a questo mondo. Lo sai – no? Al primo respiro, giù a piangere».



Un altro momento della riunione tra Lear, Edgar-Tom e Gloucester, tutti esuli in balia della tempesta. Lear ha visioni delle proprie figlie crudeli, senza sapere di averlo accanto, Gloucester si rivolge invece a Edgar: «Oh Edgar! In pasto alla mia rabbia, ti ho dato. Ma avevo ascoltato chi ti calunniava. Se prima di morire potessi toccarti ancora una volta, io ti vedrei, davvero, mi sembrerebbe di vedere ancora».



Oswald riesce a trovare Gloucester, sulla cui testa è stata messa una taglia, minaccia di uccidere il vecchio cieco. Edgar duella con il servo di Goneril per difendere il padre e riesce ad avere la meglio. Prima di morire, Oswald chiede a Edgar, ancora travestito da Tom, di prendere la lettera che ha nella borsa e di farla avere a Edmund. Si tratta della lettera in cui Goneril dichiara di volere la morte del marito affinché Edmund prenda il suo posto.

Della scena finale della tragedia si dispone di un frammento video⁸⁷ e di numerose testimonianze, *in primis* quella di Michoels, ma anche i già citati Levidov e Zingerman si soffermano sul momento finale della tragedia, l'arresto e la morte di Cordelia e di Lear, permettendoci di ricostruire la scena più drammatica e struggente dello spettacolo. Sia alla sinossi che al Piano mancano riferimenti alla visita di Cordelia al padre al campo francese, di cui però esistono numerose fotografie qui presentate. Non vi è alcun riferimento neanche alla morte di Cordelia, impiccata in carcere per ordine di Edmund e Goneril con l'intenzione di farlo passare per un suicidio, nel testo di Shakespeare si viene a sapere della sua morte dalle parole di Edmund rivolte al Duca di Albany e al dialogo tra i due segue l'entrata in scena di Lear con il corpo della figlia tra le braccia. Gli autori della sinossi omettono il momento dello spettacolo che fortunatamente possiamo studiare guardando i pochi minuti di video e leggendo le pagine che vi dedicano Michoels e i critici. Alla visione dei minuti di cui si dispone, inclusi nei documentari e reperibili online, non rimane indifferente neanche chi non sappia nulla dell'esistenza di un *Re Lear* yiddish andato in scena a Mosca a metà degli anni Trenta. A proposito di questa scena conclusiva di *Re Lear* leggiamo prima di tutto la descrizione fornita da Michoels, concentrato soprattutto sulle proprie scelte per la partitura di Lear, pagine assai utili per provare a rivedere ciò che accadeva negli ultimi momenti dello spettacolo.

Si sentiva una marcia guerresca che a un certo punto si interrompeva e il re e Cordelia, legati, entravano in scena in silenzio.

[...] Durante l'incontro con il Conte di Gloucester, il colletto [di Lear] non c'è più. Il corpo seminudo del re è coperto da un mantello. [...] Ma ecco Lear nella tenda di Cordelia. Cordelia con grande fatica cerca di non lasciare avvicinare a sé il padre-re. Lui è vestito come al suo primo ingresso in scena. Lear prigioniero indossa soltanto il colletto dorato, non ha né il mantello né la corona e ha le mani legate. In queste condizioni di re dimezzato riceve il colpo più duro inferto dal destino, la perdita di Cordelia e infine la propria morte.

[...] Nell'ultima scena, prima di morire, come preparandosi a un lungo viaggio in cui non si possono portare molte cose, Lear esala l'ultimo respiro con questa risata, come se volesse portare con sé all'altro mondo anche questo valore che ha costellato tutta la sua vita. Qui la risata non è più frivola, allegra e leggera, è difficile capire se si tratti di una risata o di un pianto. Anche la risata ha un ruolo di *Leitmotiv*, rivela il pensiero inespresso di Lear, che ha trovato una persona autentica soltanto nella bellissima Cordelia. Per una corretta presentazione del pensiero filosofico della tragedia mi sembrava necessario ricorrere a questo metodo, ovvero non utilizzare la parola ma il suono.

⁸⁷ È possibile vedere un frammento video che ritrae gli ultimi minuti dello spettacolo *Re Lear*, la scena della morte di Lear è al minuto 32.00 di *Ostrova*, cit., disponibile online: <<http://chtobypomnili.com/page.php?id=696>>.

[...] Lear e Cordelia sono in arresto, hanno le mani legate, sono rinchiusi in carcere. Proprio in questo momento Lear ritrova finalmente Cordelia e insieme a lei scopre il senso e il valore della bellezza della vita e dell'uomo. Proprio qui, con le mani legate, sulla strada verso il carcere, Lear mi appare più libero che mai.

Infine, la morte di Lear. Prova dispiacere nel lasciare la vita? A me sembrava che lasciasse il mondo come un illuminato, con la consapevolezza di avere vissuto gli autentici sconvolgimenti della vita: in punto di morte comprende la verità e il significato della vita. Sono convinto che Shakespeare non avesse riflettuto su questo, ma le ultime parole di Lear non mi sembrano casuali: «Vedi? Guardala. Guardale le labbra»; si riferisce alla bocca di Cordelia, alla bocca che per la prima volta gli ha detto quella crudele ma necessaria verità.

[...] Nell'ultima scena, quando Lear entra con le mani legate, non devono risuonare la disgrazia e la malinconia. Al contrario, qui secondo me è necessaria la massima commozione, anche sul piano vocale. Voglio dimostrare che Lear lascia la vita con la consapevolezza di una verità acquisita. E mi sembrava giusto iniziare a cantare proprio prima di morire. Mi sembrava che negli ultimi momenti, quando la mano di Lear scivola sulla fronte di Cordelia, insieme al suo ultimo respiro, Lear mandasse un bacio a lei e al mondo intero.⁸⁸

Sempre Michoels, nel suo saggio sul personaggio di Lear⁸⁹ dedica altre importanti riflessioni alla scena finale, la sua analisi contiene in sé l'espressione di una competenza attorica tale che alle sue parole resta poco da aggiungere se non si vuole rischiare di essere ridondanti. Della scena cui Michoels non fa cenno se non per ricordare che il re si risveglia e riconosce la figlia che pensava di avere perduto si possono vedere alcune fotografie, unica testimonianza di cui si dispone in merito alla scena che si svolgeva a Dover nella tenda all'interno del campo francese. Al capezzale di Lear, Cordelia si informava presso il medico e Kent sulle condizioni del padre:

La follia è passata, Lear si sveglia sano, riconosce Cordelia ed è molto contento. In quel momento gli eserciti francesi di Cordelia stanno combattendo contro quelli di Goneril e Regan. Vincono quelli delle ultime due e il re e Cordelia sono arrestati.

⁸⁸ S. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, cit., pp. 129-130.

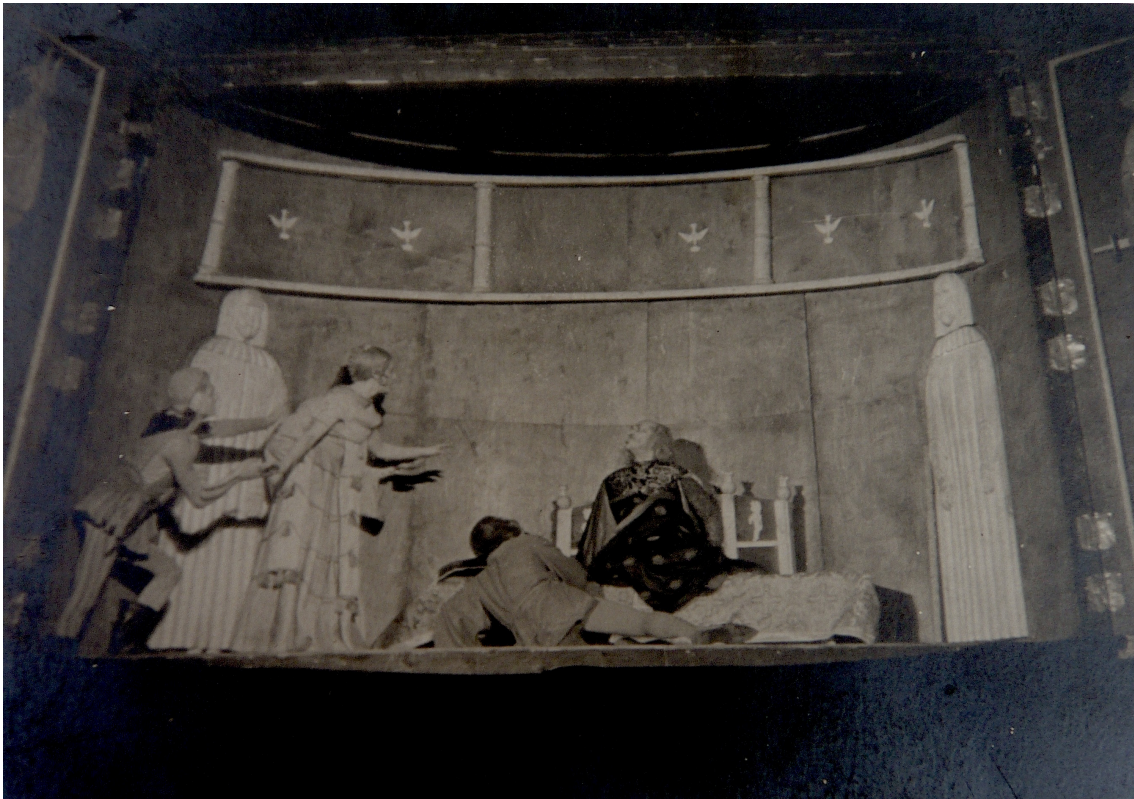
⁸⁹ S. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, cit.



La scena settima del quarto atto, cui nel programma di sala del Goset non si fa alcun cenno, si svolge nella tenda del campo francese. Cordelia va a trovare il padre, al fianco del vecchio re ci sono Kent e un medico. Cordelia ringrazia il fedele servitore di avere portato in salvo il padre e chiede al medico notizie: «Piagato, lo hanno, e orrendamente, lo hanno talmente offeso... Ricomponi i suoi sensi sconcertati. Sembra tornato bambino...».



Cordelia al padre: «Oh, padre! Vorrei che sulle mie labbra posasse una medicina capace di farti guarire! Vorrei che questo bacio cancellasse ogni offesa!».



Sempre al capezzale del padre, nella tenda dell'accampamento francese, Cordelia: «Le mie sorelle! [...] La tua faccia! Come hanno potuto mandarla a lottare contro quel vento feroce, questa faccia, a fronteggiare il rimbombare dei tuoni, il bagliore terribile dei fulmini? [...] Si sta svegliando». Lear: «Non è bello quello che mi fai, così, a tirarmi fuori dalla tomba. [...] Lo so, tu sei uno spirito. Quando sei morta? [...] Dove sono stato? Dove sono? Che bel sole! Mi hanno trattato così male! Sarei morto di compassione, io, a vedere qualcuno trattato così».



«Sono un povero vecchio un po' matto, sai, credo a tutto. Ottant'anni suonati, pensa! E se devo dirti la verità, ho paura di non andar tanto bene con la testa. Mi sembra di conoscerti. [...] Ma giuro, questa signora mi sembra Cordelia, la mia bambina. [...] Sono lacrime vere quelle che stai piangendo? Sì, ho la mano bagnata. Non piangere, ti prego. Se mi dai del veleno, sono

pronto a berlo, subito. So che non mi vuoi bene. Se penso a tutto quello che mi hanno fatto le tue sorelle! Me lo ricordo benissimo! E non avevano nessuna ragione, per farlo. Tu, invece, ne avresti, di ragioni...[...] Devi aver pazienza con me. Ti prego, dimentica, E perdonami. Sono vecchio. E un po' matto».



Edmund ha ordinato l'arresto di Lear e Cordelia, rivolto al duca di Albany, giustifica le proprie azioni: «Ho pensato che fosse opportuno custodirlo sotto buona scorta quel vecchio Re disgraziato. Vedete, la sua età, e più ancora il suo titolo, potrebbero portare dalla sua parte la gente comune, potrebbero addirittura indurre i nostri soldati a volgere le armi contro di noi che li comandiamo. Con lui, ho fatto imprigionare Cordelia. Per le stesse ragioni. E domani, o quando vorrete, sono pronti a comparire davanti alla corte per essere giudicati. [...] Questa faccenda di Cordelia e di suo padre va trattata al momento giusto».



Goneril probabilmente davanti al cadavere di Edmund, la versione yiddish della tragedia faceva precedere il duello tra i due figli di Gloucester alla morte di Goneril e Regan. Alla sua morte, Edmund rivela di avere dato ordine insieme a Goneril affinché Lear e Cordelia fossero uccisi, i suoi uomini dovevano impiccare Cordelia e poi dire che si era uccisa.



Goneril con l'esercito in guerra contro le truppe francesi di Cordelia. Ha somministrato del veleno alla sorella perché gelosa di Edmund.

Sempre dal testo di Michoels *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*:

Mi sembrava che, nonostante le mani legate, proprio in questo momento Lear si sentisse libero, perché ha ritrovato Cordelia e ha trovato una nuova comprensione del mondo. Lear dice: «No, no, andiamo, andiamo in prigione. Canteremo canzoni, ti racconterò delle fiabe, ti chiederò di perdonare la mia colpa. Chiederai la mia benedizione. Andiamo, Cordelia! Ce la faremo».⁹⁰

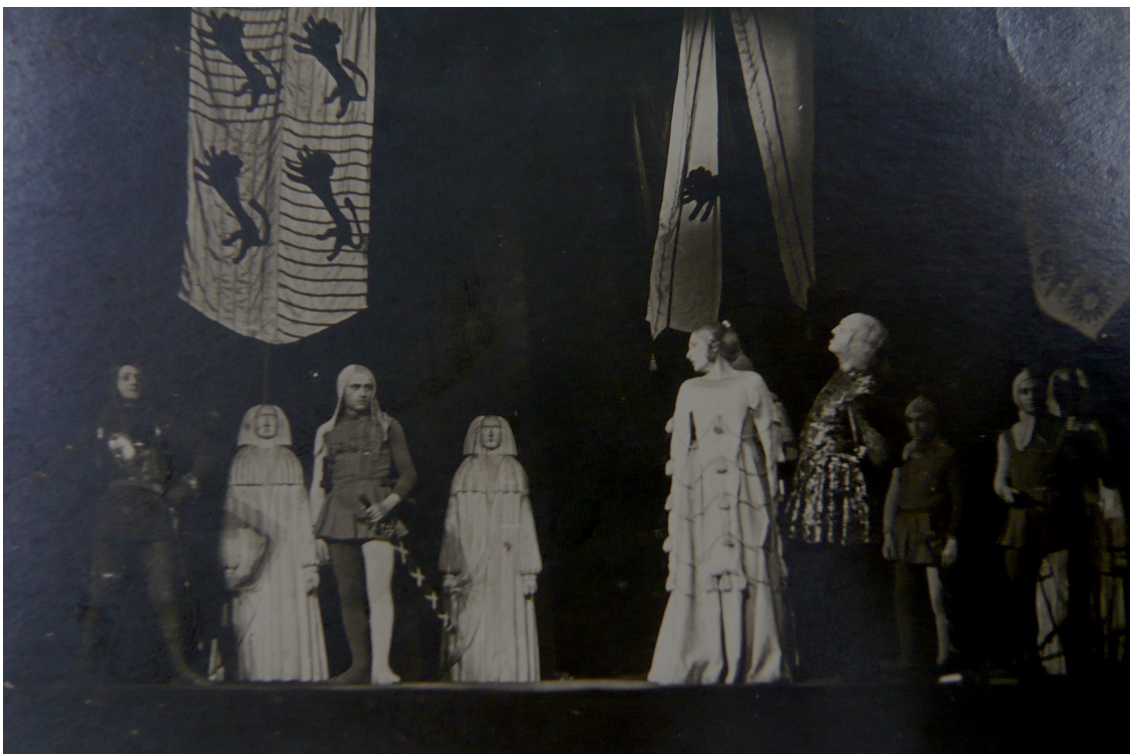


Lear, durante il loro arresto, a Cordelia: «Sul fuoco di tali sacrifici, anche gli dei buttano incenso, Cordelia. Ti ho trovata! Se ci vorranno separare, adesso, dovranno prendere in cielo un legno acceso, e stanarci con il fumo, come si fa con le volpi. Asciugati gli occhi. Loro, dovrà mangiarseli il demonio, pelle e carne, prima che ci vedano piangere. Morire di fame, li vedremo, prima di piangere. Vieni».

⁹⁰ «Voglio andare in prigione. Tu ed io, da soli. Canteremo come uccelli in gabbia. Tu chiederai la mia benedizione – io chiederò il tuo perdono, in ginocchio. Vivremo così. E pregheremo, canteremo, e ci racconteremo vecchie storie, e guarderemo sorridendo volare le farfalle dorate», W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 395.



Lear e Cordelia, prigionieri, circondati dai soldati dell'esercito di Goneril e Regan.



Padre e figlia, in arresto, in questi ultimi momenti insieme hanno un atteggiamento fiero, in loro non vi è alcuna traccia di terrore o avvilitamento.



Cordelia, prigioniera, al padre: «Abbiamo sperato, siamo stati delusi. Come tanti prima di noi. (A Lear) È per te che sono in pena. Saprei sfidarla, la disgrazia, io, se fossi sola. E queste figlie, le sorelle, le potremo vedere?».



Lear, a Cordelia: «Voglio andare in prigione. Tu ed io, da soli. Canteremo come uccelli in gabbia. Tu chiederai la mia benedizione – io chiederò il tuo perdono, in ginocchio. Vivremo così. E pregheremo, canteremo, e ci racconteremo vecchie storie, e guarderemo sorridendo volare le farfalle dorate, e ascolteremo qualche poveraccio che verrà a dirci quel che succede a Corte, e parleremo con lui di chi perde e di chi vince, di chi è dentro e di chi è fuori, e

cercheremo di scoprire i misteri delle cose come se fossimo due brave spie di Dio, e chiusi in prigione vedremo passare le parti e i partiti dei grandi che salgono e poi si ritirano secondo la luna».

Nella scena successiva Lear porta in braccio Cordelia morta e, non essendo in grado di sopportare la sua morte, muore subito anch'egli.



Lear con in braccio il cadavere di Cordelia.



Lear posa il cadavere di Cordelia, spera sia ancora viva.



Lear: «Urrlate, urrrlate, urrrlate tutti, urrrlate! Ma siete fatti di pietra! Se li avessi io, i vostri occhi e le vostre lingue, potrei spaccare il cielo. È andata via. Per sempre. Io lo capisco se uno è morto o vivo. Lei è morta – come un pezzo di terra. Dammi uno specchio. Se si appanna, vuol dire che è viva. [...] L'avete vista, la piuma? Si è mossa! È viva! Che cosa conta, tutto quello che abbiamo patito?».

Direi che muore attivamente, si sdraia nel feretro da vivo, respira ancora, si muove ancora, si sdraia accanto a Cordelia perduto e condannato. Questo è il punto centrale della scena della morte di Lear, ovviamente escludendo di mostrare una morte fisiologica. I metodi attoriali necessari alla sua rivelazione devono essere completamente diversi. La tragedia inizia e finisce con la stessa risata bassa e spezzata. Tutti i *Leitmotiv*, tutte le melodie di accompagnamento, che durante la tragedia suonano come una sinfonia, devono essere legati insieme in questo ultimo nodo. Lear si avvicina alle labbra di Cordelia, vuole baciarla ma non può, le tocca le labbra con la mano, porta la mano alle proprie labbra e a questo ultimo bacio solleva tre volte il capo e muore.

L'aspetto più importante di questa morte è che in essa si intrecciano tutti i *Leitmotiv*. Vi troviamo il vigore, la risata, l'abbattersi del dolore sul cuore e la consapevolezza della sentenza. Penso che questo tipo di morte sia un finale degno della tragedia di Lear.⁹¹

⁹¹ S. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, cit., p. 144.



Lear: «Maledetti! Un branco di traditori, di assassini, ecco che cosa siete! Io potevo salvarla. E adesso è andata via per sempre».



Kent, rimasto sempre al fianco di Lear, ora si rivela: «Sono io, vi dico. Tenebre e morte, dappertutto, adesso. Le vostre figlie più grandi, morte disperate».



Lear, incredulo di fronte alla più terribile verità.



Lear, sul corpo della figlia: «Cordelia, Cordelia! Sta' qui ancora un momento. Che cosa hai detto? Aveva una voce bassa, dolce... La si sentiva appena. Va proprio bene, una voce così, per una donna. L'ho ammazzato, sai, lo schiavo che ti stava strangolando».



Lear, sul corpo senza vita della figlia, al suo fianco Kent, sulla destra: «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!».

Nel suo testo dedicato a analizzare lo spettacolo, *Michoels-Lear*, scritto per il volume dedicato a Michoels e ampliato per la seconda edizione, Zingerman si sofferma su alcuni importanti dettagli dell'ultima scena, che osservando le immagini è possibile ritrovare:

L'illuminazione si verificava quando [Lear] andava in carcere legato a Cordelia con la stessa corda. Si muovevano stando uno di fronte all'altra misurando solennemente i passi. Ringiovanito e felice, Lear guardava il volto della figlia con struggimento e affetto, come se guardasse il volto della verità.

[...] Legato, ora camminava con solennità e maestà. Questo passaggio di Lear non aveva una giustificazione ovvia. Era giustificato dalla poesia dell'interpretazione di Michoels, ovvero l'immagine scultorea e metaforica di un uomo incatenato che ha trovato la verità. Si trattava probabilmente della metafora più coraggiosa tra tutte quelle utilizzate da Michoels in questo ruolo. La purezza di Cordelia era la giustificazione di tutto il terrore e la delusione che aveva vissuto, di fronte a lui c'è una verità a cui mancano ferocia, paura e disperazione, una verità che non contiene ingiustizia.

[...] L'attore non ammorbidiva l'afflizione del suo personaggio. Il vecchio re posava a terra la figlia morta con cura e dal suo petto erompeva un grido appena percepibile, mezzo soffocato. Poi si alzava, faceva lentamente un mezzo giro dell'esercito e si rivolgeva a ogni soldato con una domanda muta negli occhi: come poteva essere accaduto che Cordelia fosse morta? Comprendendo che la risposta non sarebbe arrivata, tornava dalla morta e nuovamente, ma questa volta con più forza, si sentiva il gemito afflitto. Come poteva essere accaduto che, trovati l'amore e la verità, avesse subito perso l'uno e l'altra?

Moriva chiamando tutti a guardare le labbra di Cordelia, labbra che non hanno mai mentito. Con un ultimo movimento della mano toccava quelle labbra e poi con venerazione si baciava le dita.⁹² Morendo, Lear canticchiava in modo appena percettibile il motivo della canzoncina della caccia, che questa volta risuonava leggera.⁹³

Sull'ultima scena del quarto atto, Levidov riflette soprattutto in termini teorici. Come si è detto, il Goset faceva terminare qui la tragedia, facendovi rientrare anche la scena della morte di Lear e Cordelia. La tragedia finiva così, con la morte, il re muore infatti senza alcun grande gesto finale, senza riconciliazione, il *Re Lear* non prevede alcun *nuovo inizio*. Levidov riflette su questi ultimi momenti della tragedia prendendo le mosse dalle parole pronunciate da Lear nella settima scena del quarto atto, per arrivare al momento conclusivo della versione yiddish del dramma di Shakespeare, ovvero alla scena della morte del re al fianco del corpo senza vita della figlia.

⁹² Questo gesto di Lear ricorda quello che compiono gli ebrei con l'oggetto sacro chiamato Mezuzah, la pergamena che riporta alcuni versi della Torah, come fa notare la figlia di Michoels, Nina, nel già citato documentario *The King and the Fool*, cit.

⁹³ B. Zingerman, *Michoels-Lear*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 439-440.

Arriva la scena di Lear con Cordelia, un dettaglio geniale di Shakespeare. Lear non affida neanche a lei il proprio intelletto, le proprie intuizioni, anche se le dà tutto il proprio amore e passione. Ma il pensiero acquisito gli è molto caro e lo tiene per sé.

«Non prendermi in giro. Per favore! Sono un povero vecchio un po' matto, sai, credo a tutto. Ottant'anni suonati, pensa! E se devo dirti la verità, ho paura di non andar tanto bene con la testa».⁹⁴ E lo dice ancora una volta «Sono vecchio e sciocco...». Solo i folli shakespeariani sono capaci di nascondere in modo così sottile il proprio intelletto.

Nella sua interpretazione, Michaels aggira l'argomento della follia in modo silenzioso. Creando un forte disegno di Lear come saggio e filosofo nel terzo atto (sullo sfondo del cane che abbaia), nel quarto atto concentra i propri sforzi creativi sulle ultime emozioni di Lear e nella scena finale, accanto al corpo di Cordelia, crea un modello che colpisce per la sua profonda semplicità e tira le somme dell'intero ruolo. La melodia della canzone, la canzone emozionata del re, è una risata saggia e un grido di dolore triste e breve.

Il viaggio che attraversa l'emozione e il pensiero finisce nel dolore. In questo mondo, il mondo contemporaneo a Shakespeare, che nella pièce *Re Lear* maledice con forza, a un uomo autentico non resta che morire nel dolore.⁹⁵



Lear muore accanto all'amata figlia, Edgar grida: «Sta morendo! Signore! Signore!». E Kent: «Non tormentare il suo fantasma! Lascialo morire! Soltanto a odiarlo, si potrebbe volerlo trattenere in questo orribile mondo».

Sulla morte in scena e su una “grande morte” come quella di Lear, i teatrologi hanno scritto molto e i brani citati finora mostrano chiaramente come la morte del Lear di Michaels sia stata magistrale. Visibile in video lascia senza parole anche i profani, anche chi guardi senza sapere chi sia quell'uomo con la parrucca grigia che muore sul

⁹⁴ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 373.

⁹⁵ M. Levidov, *Pensiero e passione*, cit., pp. 421-422.

corpo della figlia. In un articolo del 1936 Michoels descrive la realizzazione del personaggio di Lear e la sua morte dicendo: «I colpi che [Lear] riceve dalla realtà sono mortali ed è privato anche della persona che ha ritrovato. Allora il re non si limita a morire, si corica da vivo nel feretro accanto a Cordelia e accanto a lei muore».⁹⁶ Chiunque veda quel vecchio morire sul corpo della giovane di fianco a lui e senta quel suo ultimo verso che non è né straordinariamente forte né particolarmente potente dal punto di vista vocale, sente il suono del dolore, vi riconosce istintivamente la vibrazione emessa da un animale che muore. Si sente un suono che non è umano né animale, non è maschile né femminile, non è infantile né senile, è il suono della morte, di tutte le creature.

⁹⁶ s. i. n., *Il re e il Fool*, «Literaturnyi Leningrad», 23, 18 maggio 1936.

CAPITOLO IV

Fortuna critica e ricezione del *Re Lear*

IV.1 *La stampa sovietica*

Come si è potuto constatare leggendo i testi dedicati al *Re Lear* e le recensioni finora citate, a suscitare l'entusiasmo della critica furono sia la regia di Radlov che le prove di maestria attoriale degli interpreti, *in primis* di Michoels, di Zuskin e di Eda Berkovskaja, che con la sua magnifica interpretazione di Cordelia si segnalò come una attrice di primo piano del panorama moscovita; con lei altri brillanti membri della compagnia del Goset furono riconosciuti come artisti di grande talento. A suscitare l'entusiasmo di critica e pubblico furono anche le scenografie e i costumi ad opera di Tyšler e le musiche scritte e dirette da Pul'ver.

Passiamo ora in rassegna le recensioni più significative, alcune dai toni entusiastici, altre più polemiche, pressoché tutte scritte nella lingua addomesticata della critica sovietica del periodo, costretta negli anni Trenta a ribadire sempre l'elogio del regime e della sua politica culturale. Ciò premesso, le recensioni e le dichiarazioni dei critici risultano oltremodo interessanti e utili sia per una ricostruzione della messinscena del *Re Lear* sia per valutare l'impatto dirompente della produzione del Goset nel panorama teatrale sovietico ed europeo.

Le recensioni ci confermano innanzitutto la necessità di non sottovalutare il ruolo di Sergej Radlov nell'elaborazione del progetto e nella realizzazione scenica del *Re Lear*. È questo il caso di un articolo di Aleksandr Smirnov¹ che, come molti altri, evidenzia il ruolo centrale del regista: «Avere liberato la tragedia di Shakespeare dal falso pathos è un grande merito del regista Radlov, che ha rivelato il vero significato, il sistema dei personaggi e la logica ferrea di Shakespeare».² Il critico Yuzovskij, che in altre occasioni aveva duramente criticato le regie di Radlov, si esprime in termini entusiastici:

Assistendo a questo spettacolo si ha l'impressione che sia così che questa magnifica tragedia doveva apparire trecento anni fa sulla scena del Globe Theatre di Shakespeare. Chi ama Shakespeare deve vedere questo spettacolo. Qui, i misteri che sfuggono quando si legge Shakespeare, che non erano stati rivelati dai registi dei *Re Lear* precedenti, sono svelati.

¹ Aleksandr Aleksandrovič Smirnov (1883-1962), noto critico e traduttore, docente presso le migliori università sovietiche, fu autore di alcuni importanti studi su Shakespeare.

² A. Smirnov, *Re Lear al Teatro Yiddish di Stato*, «Literaturnyi Leningrad», 27, 13 giugno 1935, p. 4.

[...] Radlov, che ha messo in scena la tragedia penetrando in profondità nell'epoca di Shakespeare, non ha avuto timore di colpire i nervi degli spettatori. Presenta un ritratto orribile della follia di Lear nella foresta. Non è soltanto la follia di Lear ma una frenesia che aumenta in ogni momento coinvolgendo tutti i partecipanti e quando raggiunge il suo apice si ha quasi timore a stare in platea. Radlov dirige Shakespeare secondo Shakespeare. Ha capito che il problema non erano le figlie crudeli, il problema era il mondo stesso, in cui tutti hanno ragione e hanno torto, in cui l'epoca stessa è da biasimare per la sua crudeltà.³

Sempre Yuzovskij, in un altro articolo, presentava il proprio generoso apprezzamento della produzione del Goset sottolineandone la straordinaria capacità di trasportare lo spettatore in un'epoca lontana e di tenerlo con il fiato sospeso.

Dalla scena del Teatro Yiddish di Mosca l'epoca di Lear scende tra noi spettatori come se fossimo trasportati in quel tempo e ci trovassimo nel bel mezzo di quelle passioni e quegli eventi, senza essere separati dalle luci, è come se la vedessimo con i nostri occhi sentendo il pathos di quell'epoca.⁴

Lo straordinario successo di critica è testimoniato da decine di interventi sulla stampa sovietica. Qui ci soffermeremo su quelli di maggiore pregnanza e in grado di integrare le informazioni sullo spettacolo, vissuto dagli spettatori sovietici come a cavallo tra classico e una estrema contemporaneità. È probabile che sia stata questa percezione segnalata dai contemporanei del Goset a dare adito alle affermazioni di alcuni studiosi secondo i quali *Re Lear* avrebbe presentato contenuti antisovietici, allusioni a figure autoritarie paragonabili a Stalin e alle numerose e altrettanto spietate coniugazioni del suo potere. Molte delle recensioni segnalano il fatto che le interpretazioni romantiche e moralizzanti dei precedenti allestimenti della tragedia erano state coraggiosamente sostituite al Goset da una profonda sensibilità storica, riconosciuta come un approccio nuovo e una importante conquista dell'arte contemporanea. Litovskij per esempio scriveva: «Il *Lear* del Teatro Yiddish è simultaneamente uno Shakespeare storico e moderno».⁵

Il *Re Lear* entrò a far parte del repertorio: il 26 aprile 1936 si tenne la centesima rappresentazione, l'11 dicembre 1938 la duecentesima. La vita dello spettacolo sarebbe ancora continuata, segnalando l'opera di Radlov, Michoels, Tyšler e del Goset come uno dei risultati migliori dell'arte teatrale sovietica del decennio, disponiamo infatti di recensioni del *Re Lear* dal momento del debutto fino alla fine degli anni Trenta. Tra gli

³ Yu. Yuzovskij, *Re Lear al Teatro Yiddish di Stato*, «Literaturnaja Gazeta», 9, 15 febbraio 1935, p. 4.

⁴ Yu. Yuzovskij, *Re Lear* (Shakespeare, il Teatro Yiddish di Stato di Mosca), «Literaturnyj kritik», 8, 1935, p. 137.

⁵ O. Litovskij, *Appunti teatrali*, «Teatr i Dramaturgija», 8, 1935, p. 8.

spettatori colpiti dallo spettacolo si possono annoverare numerose personalità della cultura sovietica e straniera, come il drammaturgo Aleksandr Afinogenov,⁶ che scrisse:

Il *Re Lear* del Teatro Yiddish si presenta come la tragedia di un padre ebreo che maledice la figlia secondo la Bibbia, un padre arrabbiato come Sabaoth,⁷ buffo, vecchio e folle come Giobbe, ecco perché il personaggio è così convincente, inaspettato, ecco perché ci sono nuovi colori. Il suo pianto sul cadavere di Cordelia è come un addio biblico al corpo... (la giovane moglie di Michoels era venuta a mancare poco tempo prima, seguendo la bara l'attore l'aveva accompagnata parlando con lei tutto il tempo e ora interpretava questa disperazione davanti al cadavere della figlia). Grida con voce sottile e bassa, la sua tensione è troppo grande. Oooo... grida e si distende accanto alla figlia mentre i servi gli sistemano le mani.⁸

Il regista Nikolaj Oklopov⁹ dichiarava:

[Michoels] ha creato una immagine profondamente filosofica e artistica di Lear. Ha rivelato con grande maestria non soltanto il mondo interiore del re ma anche il mondo in cui viveva. Che pensieri profondi hanno ispirato questo lavoro dell'artista! Che percorso intenso ed emozionante di ricerche filosofiche!¹⁰

Lo scrittore tedesco Lion Feuchtwanger¹¹ dichiarò: «Prima di tutto vorrei segnalare il lavoro particolarmente dotato di tatto realizzato dal regista. La performance di Michoels è meravigliosa per tanti versi». ¹² Un'altra importante ed emblematica testimonianza della ricezione entusiastica, come nella maggior parte dei casi politicamente orientata, ma abbastanza lucida e onesta, è quella di Michail Morozov,¹³ un critico sovietico nonché noto

⁶ Aleksandr Nikolaevič Afinogenov (1904-1941), drammaturgo sovietico, le sue pièce più note sono *l'Eccentrico* (Čudak) e *Paura* (Strach), rispettivamente del 1928 e del 1931. La seconda fu messa in scena al Teatro d'Arte da Stanislavskij. Negli anni Trenta i suoi testi sono tra i più diffusi sulle scene sovietiche.

⁷ Uno dei nomi utilizzati per indicare il Dio degli ebrei.

⁸ A. Afinogenov, *Diari e appunti da Mosca*, 1960, pp. 223-224.

⁹ Nikolaj Pavlovič Oklopov (1900-1967), attore e regista sovietico, allievo di Mejerchol'd. Negli anni Trenta lavora come attore al Teatro Realista, dal 1938 attore e regista del Teatro di Vachtangov, dal 1943 regista del Teatro della Rivoluzione.

¹⁰ N. P. Oklopov, *L'immagine dello spettacolo*, in *Masterstvo režissëra. Sbornik stat'ej režisserov sovetskogo teatra* (La maestria del regista. Raccolta di articoli dei registi del teatro sovietico), a cura di V. N. Vlason, Iskusstvo, Mosca 1956, p. 117.

¹¹ Lion Feuchtwanger (1884-1958), scrittore tedesco di origine ebraica, figura di spicco a Weimar, influenzò figure del calibro di Bertolt Brecht. Il suo romanzo più noto è *Süss l'ebreo* del 1925, un altro grande successo fu *La brutta duchessa*. Feuchtwanger è ricordato per essere stato tra i primi a riconoscere il pericolo rappresentato dal Partito Nazista. A metà degli anni Trenta visitò L'Unione Sovietica, in seguito è stato criticato per la sua apologia dello stalinismo. Ricevette asilo negli Stati Uniti, dove scrisse *Il diavolo in Francia* sulla prigionia durante l'occupazione.

¹² s. i. n., *Impressioni da Mosca. Una chiacchierata con Lion Feuchtwanger*, «Sovetskoe Iskusstvo», 6, 5 febbraio 1935, p. 4.

¹³ Michail Michailovič Morozov (1897-1952), critico teatrale, traduttore, noto anglista specialista dell'opera di Shakespeare. Professore di lingua e storia della letteratura inglese presso l'Università di Mosca dal 1935, scriveva articoli e recensioni sulle più importanti riviste, sulla «Pravda», su «Izvestija», «Literaturnaja

esperto di Shakespeare, che in un articolo dal titolo *Shakespeare sulla scena sovietica* scrisse:

Le popolazioni orientali che prima della Rivoluzione erano state tagliate fuori dal rapporto con i classici dell'arte europea, ora per prime si impadroniscono di Shakespeare. *Amleto* va in scena al teatro turco di Baku, il Teatro Yiddish di Stato di Mosca mette in scena il proprio allestimento del *Re Lear*, conquistando il primo posto tra i teatri shakespeariani. Progetta infatti di incrementare il repertorio di Shakespeare e di uscire dai limiti imposti dalle pièce della tradizione borghese.

Si deve rinunciare ad attribuire a Shakespeare ciò che in lui non c'è. Non si può proporre ciò che lo lega al passato, alla tradizione e a un presente limitante, ma ciò che in lui è nuovo, che indica il futuro, che educa la grande dignità dell'uomo non raggiungibile dalla borghesia. Soltanto l'umanità socialista può ottenerla.

Quella proposta da S. Radlov è la più corretta comprensione di Shakespeare come poeta del Rinascimento e come realista genuino, in grado di evitare la volgarità dell'attualizzazione. Il suo lavoro registico, associato al genio di Michoels, che ha creato uno sbalorditivo personaggio di Lear e alla brillante interpretazione di Zuskin che ci ha regalato un Fool che certamente Shakespeare riconoscerebbe come il suo, rendono l'allestimento del *Re Lear* del Goset la migliore incarnazione dell'autentico Shakespeare, e il nostro paese lo deve conoscere.

Il teatro florido, libero e poetico del realismo, un teatro delle grandi passioni, dell'illimitato presentimento delle possibilità umane, ecco lo Shakespeare sovietico.

Sulla scena sovietica il problema dell'evoluzione del personaggio shakespeariano è stato risolto in modo molto filosofico e convincente da S. Michoels, attore e pensatore meraviglioso. Nel ruolo di Lear ha mostrato una graduale apertura dell'uomo, che inizialmente è chiuso in sé, nel mondo delle proprie illusioni soggettive, e poi incontra il mondo della cruda realtà oggettiva e arriva progressivamente a conoscerlo. All'inizio della pièce «Lear crede soltanto nella propria ragione, in se stesso, nelle proprie idee e supposizioni. La sua riflessione è estremamente soggettiva, tesse la propria filosofia come un ragno, da sé. *Re Lear* è la tragedia di un uomo dalla saggezza falsa, dalla mente confusa, che pensa a se stesso come all'unica mente autentica, all'unico valore reale. La tragedia di Lear-Michoels è la tragedia della conoscenza graduale e vera del mondo». (Appunti sullo spettacolo di L. Frejtkin, *I maestri del teatro nei personaggi di Shakespeare*, VTO, 1939). Dalle parole di Michoels: «Il racconto di Lear è la tragedia di una saggezza falsa, individualista e soggettiva» (S. M. Michoels, *Conversazione sul Re Lear. Appunti. Studio del Teatro di Shakespeare*, VTO). Arrivato a ottant'anni, Lear guardava se stesso come alla concentrazione della saggezza, che al di fuori di lui non esiste in altra forma più alta o più forte. Tale saggezza non ha bisogno né di potere né di aiuto dall'esterno, è in grado di difendere se stessa. Per dimostrare la forza di questa saggezza, Lear ha pensato e messo in atto la divisione del regno.

Non era il capriccio folle di un vecchio impazzito. Chiamando le figlie, Lear si presenta a loro con una intenzione molto meditata. Non apprezza le parole d'amore, esse sono niente di fronte alla saggezza che pensa di avere raggiunto. Il sottotesto delle parole di Lear è: «Io sono più forte di tutti, sono il centro del mondo, non c'è nulla più in alto di me». Per questo

Gazeta» e «Sovetskoe iskusstvo». Considerato uno dei fondatori degli studi shakespeariani in Unione Sovietica, ha curato numerose edizioni russe dei testi di Shakespeare.

motivo si arrabbia con Cordelia perché nel suo comportamento vede un attentato alla stabilità della propria saggezza soggettiva.

La catastrofe si annida non nel carattere di Lear ma nel suo modo di vedere il mondo, nel suo rapporto con esso, un mondo di persone avidi cui appartengono Goneril e Regan e che è crollato anche addosso a Lear. L'abito regale cade dalle sue spalle, dai suoi occhi scompare il velo che li ricopriva e così Lear vede la steppa buia, dove vagano sotto la pioggia i poveri, sfortunati e nudi durante la tempesta. Per la prima volta nella sua vita Lear vede «quale animale pietoso è l'uomo», ma in mezzo a quelle «bestie biforcute» trova Cordelia e per la prima volta trova per sé un valore oggettivo e la bellezza più pura, ciò che i suoi occhi prima non potevano vedere. In realtà la "follia" di Lear è la sua guarigione, lo svelamento delle forze giovanili dormienti nel suo petto di vecchio ottantenne che si risveglia per la prima volta. È un ciclone in cui crollano tutte le sue vecchie idee sull'uomo ed è contemporaneamente ciò che porta a una nuova comprensione. Come ricorda Michoels: «Quello di Lear è un percorso che va dalla vecchiaia alla giovinezza».

È caratteristica di Michoels l'interpretazione delle ultime parole di Lear: «Vedi? Guardala. guardale le labbra. Guarda, ti dico! Guarda!», dice Lear. Secondo la spiegazione dello studioso inglese di Shakespeare, Bradley, a Lear sembra che le labbra di Cordelia si siano mosse, quindi che non muoia per disperazione ma in preda a un'improvvisa gioia e con un sorriso felice. Michoels lo spiega in modo diverso. Lear indica le labbra di Cordelia, le uniche che dicono la verità. Qui l'evoluzione del personaggio shakespeariano è stata risolta sul piano filosofico come la graduale rivelazione della realtà, lo svelamento crudele dell'epoca shakespeariana dell'Inghilterra agli "occhi interiori" di Lear.

Lo spettacolo del Goset è forte grazie all'ensemble. Qui è anche stato trovato il giusto rapporto di Shakespeare con il suo tempo e nei confronti di un mondo crudele, se usiamo le parole di Amleto. Lo spettacolo del Goset è come una scossa che stimola i nostri teatri ad avvicinarsi al problema del rapporto di Shakespeare con la sua epoca.

Sempre del 1935, tra le recensioni che risalgono alle prime rappresentazioni del *Re Lear*, possiamo leggerne una che si sofferma sulla coppia artistica formata da Michoels e Zuskin e che, insieme a informazioni superflue e in alcuni casi poco corrette sulla vicenda artistica del teatro yiddish in Unione Sovietica, propone un'analisi attendibile, annunciata nel titolo *Due attori*, del rapporto tra il Lear e il Fool, centrale per la comprensione dello spettacolo e del lavoro dei due straordinari interpreti.

I.

Michoels Solomon Michailovič e Zuskin Venjamin L'vovič hanno lo stesso destino e la stessa biografia.

Come uomini, entrambi sono figli dell'ex Impero Russo, dove erano persone senza diritti né futuro, rinchiusi all'interno delle zone di residenza ebraica e destinati, uno a Ponevež e l'altro a Dvonič, a darsi al commercio o a fare carriera in farmacia. Come attori, entrambi sono figli della Rivoluzione d'Ottobre, che per la prima volta ha creato un teatro yiddish stabile e non più girovago e ai suoi attori è stata risparmiata la lotta per la sopravvivenza.

Michoels è entrato allo studio yiddish nel 1919, Zuskin nel 1921. Fino ad allora non si erano mai esibiti sulle scene professionali. Già nell'infanzia, entrambi aspiravano al teatro, i loro insegnanti sono stati i *Purimshpieler* yiddish, quei commedianti girovaghi che dal nulla

creavano un mondo di leggende e di fantasia, che andavano di casa in casa seminando lacrime, sospiri e sorrisi tra la gente semplice.

Per entrambi il primo e più amato drammaturgo non è stato Shakespeare né Molière ma il nonno Avrom Goldfaden, il cui il teatro, in particolare *La Strega*, fu per loro una rivelazione. Quei due bambini avrebbero mai potuto pensare che proprio nello spettacolo *La strega* avrebbero recitato nella lontana Mosca e in un teatro meraviglioso?

Probabilmente no. Ma per entrambi l'Ottobre è stato l'inizio di un'arte e una creatività di prim'ordine. Ecco perché non sono soltanto attori yiddish ma anche sovietici, nel vero senso della parola. Anche prima di loro sulla scena ebraica vi erano stati artisti di talento come Fišzon, Edel'man, Kaminska e altri, ma soltanto con loro ha avuto inizio un teatro nazionale yiddish di importanza mondiale, che non soltanto recita in yiddish ma possiede una propria peculiare espressione, capace di contribuire al significato della grande epoca in cui sono nati e cresciuti.

II.

Michoels e Zuskin lavorano quasi sempre insieme, nello stesso spettacolo e con lo stesso stile, si possono definire gemelli. In ogni caso il loro talento è diverso, ognuno ha il proprio volto, il proprio suono, il proprio respiro. Come attore, Michoels è più coraggioso, ironico, acuto e filosofico rispetto a Zuskin, la cui musa teatrale è silenziosa, lirica e bonaria.

Non è un caso che in *Decimo comandamento* Michoels abbia interpretato l'angelo cattivo, Mefistofele, e Zuskin l'angelo gentile, l'umile Serafino dagli occhi buoni e un po' ciechi. Anche in *Lear* il talento di entrambi gli attori emerge in modo brillante e completo, non perché Michoels sia Lear e Zuskin il Fool come voluto da Radlov, perché non si poteva fare diversamente: un Lear del genere poteva essere interpretato soltanto da Michoels e quel Fool soltanto da Zuskin.

Al tempo di *Notte al Mercato Vecchio*, Michoels ha interpretato meravigliosamente un buffone che con rabbia si faceva beffe del mondo passato. Chi non ricorda questo buffone sofferente che irrompeva come un ciclone in quel carnevale tragico? Quel buffone però è molto lontano da ciò che Shakespeare ha voluto con *Re Lear*, è diverso anche dai buffoni shakespeariani. Nel teatro di Shakespeare il buffone era interpretato dall'attore che faceva anche Cordelia (nel testo infatti non si incontrano mai).

Il Fool di Zuskin è dolce, silenzioso e afflitto, compare come l'ombra di Cordelia assente, il suo cuore è colmo di lei, i suoi pensieri sono rivolti solo a lei. Sono come fratello e sorella, insieme a Cordelia, Lear perde anche il proprio Fool, che è una parte di lui.

Solo un attore di grande talento come Zuskin poteva interpretare in questo modo un ruolo così difficile e sentire in modo così sottile l'idea di Shakespeare e incarnarla splendidamente, e ha tutti i diritti di stare accanto a Michoels sulla scena yiddish.

III.

La vittoria di Michoels in *Lear* era preparata innanzitutto dalla sua esperienza in *Uriel Acosta* e in altre tragedie come *Il dio della vendetta*, *La strega*, *Notte al Mercato Vecchio*, in cui ha stupito il pubblico con note patetiche inusuali per gli attori russi, con una voce alta ed emozioni che insieme a una teatralità molto accentuata arricchiscono il ruolo. Dietro tutto ciò erano illuminati il pensiero, l'idea, la struttura di base del personaggio e la chiave con cui esso è creato dal compositore-drammaturgo. La plasticità musicale straordinaria e armonica e l'espressività del personaggio sono realizzate da Michoels attraverso i metodi dell'arte sintetica di un popolo in cui la parola, la danza e il canto sono fuse in un'unità integra. Ecco perché Michoels costringe il proprio Lear a cantare tanto la melodia della caccia quanto la canzone triste sul proprio destino che si interrompe sulle sue labbra nel momento della morte. Nel suo *Lear* tutte le sfaccettature della maestria di Michoels brillavano anche perché prima di allora come suoi coautori non aveva avuto Molière, Shakespeare, Goldoni, Racine o

Corneille, ma soltanto Sholem Aleichem, Sholem Ash e I. L. Peretz, che non sono mai stati né classici né maestri del teatro. In *Lear*, Shakespeare ha dato a Michoels e a Zuskin le ali per volare, profondità e ampiezza, la complessità della vera arte che permette al talento del grande attore di sbocciare.

Tempo fa, uno dei critici teatrali russi più dotati, A. R. Kutel', rivolgendosi a Michoels e scuotendo il capo in segno di rimprovero, cercò di convincere lui e la compagnia del Teatro Yiddish di Stato di Mosca a non impadronirsi di tutte le sfere dell'arte teatrale. «La goffaggine tecnica del teatro yiddish di una volta aveva qualcosa di toccante», affermava.

Gli attori e i lavoratori del teatro yiddish hanno rinunciato a seguire il consiglio di quell'uomo borghese e hanno dimostrato che le particolarità del teatro yiddish nazionale non sono il primitivismo o la scarsa capacità, ma che la sua eredità è arricchita e moltiplicata dai grandi risultati e dalle emozioni della cultura socialista in costruzione. Questa particolare fusione costituisce l'essenza del Goset e il suo diritto alla vita.

Ecco perché ci rallegriamo per la vittoria di Michoels e di Zuskin in *Lear*, che coincide con la festa di tutto il teatro yiddish, che celebra il proprio anniversario all'interno della famiglia dei teatri moscoviti e l'Unione Sovietica ha il diritto di essere fiera del suo valore culturale e artistico di fronte al mondo.¹⁴

Iniziamo a notare che alcuni critici non tralasciano di evidenziare il carattere yiddish di questo *Re Lear*; devono farlo con una certa cautela e associando le osservazioni in merito all'esaltazione della cultura sovietica, ma i più sensibili sembrano non poter soprassedere su questo aspetto. Prendendo le mosse dal ricordo del *Dibbuk* andato in scena dieci anni prima con la regia di Vachtangov – che ricordiamo era recitato in ebraico dalla compagnia dello studio del Teatro d'Arte di Mosca destinato a diventare il Teatro Habima – e facendo ricorso alla retorica sovietica, su «Krasnaja gazeta», Piotrovskij cerca di enfatizzare nella sua analisi dello spettacolo l'elemento yiddish del *Re Lear* del Goset, senza trascurare di celebrarlo come una grande conquista della cultura e delle politiche sovietiche. Così facendo, l'autore offre però una interessante descrizione della scenografia e del lavoro degli attori e avvia una interessante riflessione sulla marcata “ebraicità” di questo *Re Lear*. Le recensioni che evidenziano questo aspetto sono rare, probabilmente poiché così facendo avrebbero segnalato l'andamento controcorrente del Goset rispetto alle pretese artistiche uniformanti delle autorità. La connotazione artistica ebraica è infatti utilizzata spesso in associazione alle produzioni precedenti di questo teatro per definirle manifestazioni di un'arte borghese e arretrata fortunatamente superata con l'allestimento del testo shakespeariano. Vediamo come affronta la questione Piotrovskij:

¹⁴ M. Zagorskij, *Due attori*, «Večernaja Moskva», 52, 4 marzo 1935, scritto in occasione del XV anniversario del Goset.

Dieci anni fa a Leningrado andava in scena il *Dibbuk*, [...] lo ricordiamo perché a confronto con esso diventa molto chiaro quale gloria celebri lo spettacolo attualmente portato in tournée dal Goset, *Re Lear*.

In scena risuona una lingua viva e popolare “il nuovo yiddish” (le cui possibilità artistiche sono state onorate per molto tempo dai motivi della letteratura di Goldfaden e Sholem Aleichem). Questa lingua dal grande pathos trasmette con ritmi dal suono meraviglioso la poesia monumentale di una delle più grandi tragedie di Shakespeare, *Re Lear*.

Sulla scena del Goset un regista russo ha messo in scena la tragedia del grande drammaturgo inglese e lo spettacolo non soltanto porta il teatro yiddish dalle stradine della drammaturgia locale ai viali larghi del repertorio mondiale, ma si presenta come uno spettacolo davvero “ebraico”, ovvero ricco di colori, impossibile al di fuori delle tradizioni che sono legate alle particolarità del teatro yiddish.

Re Lear è diretto da Radlov, che nella sua regia è fedele al proprio approccio a Shakespeare come a un grande poeta realista. *Re Lear* è trattato non come la tragedia astratta dell'autodistruzione di un uomo ma come un dramma sociale che ha i tratti della leggenda e rivela il tema di base di Shakespeare, la disintegrazione della struttura feudale e del modo feudale di guardare il mondo. Lear, che ha desiderato vedere il proprio potere di re come un appannaggio feudale e con ciò ha dato libertà ai demoni e alla discordia, muore. Al mondo dell'ipocrisia medievale si contrappongono i portavoce di una verità viva e l'amore leale di una figlia, una donna del nuovo secolo, il Rinascimento: il luminoso personaggio di Cordelia. Nel suo approccio a *Re Lear* Radlov è in generale fedele ai principi shakespeariani e sovietici che lui stesso ha espresso nei suoi spettacoli *Otello* e *Romeo e Giulietta*, ma le possibilità artistiche del teatro yiddish hanno apportato una correzione a tali principi. Il *Re Lear* risuona come qualcosa di “tradizionale e arcaico” sia rispetto agli altri spettacoli shakespeariani degli ultimi mesi sia rispetto agli altri spettacoli shakespeariani di Radlov.

La scenografia di Tyšler presenta un palcoscenico su due piani che riprende la struttura dell'antico teatro inglese. La costruzione si apre e si chiude come una grande casa delle bambole. Un ritmo poetico lega tutto lo spettacolo e rende impossibili le digressioni. Lo spettacolo è molto laconico, a volte addirittura asciutto: non vi sono oggetti superflui in scena né in mano agli attori e non ci sono movimenti ampi. La maestria degli attori trasforma la declamazione in una intonazione cantata. Lo spettacolo è molto musicale e il gesto, le braccia alzate, i salti e gli scontri sono prove di straordinario talento. È questo ciò che conta maggiormente, non vi è alcuna “stilizzazione”: nella tecnica tradizionale del teatro yiddish si conserva la memoria dell'arte “tradizionale e sintetica” dei commedianti inglesi e continuano a fiorire mezzi espressivi che permettono a maestri di prima classe come Zuskin e Michoels di essere non soltanto attori dei giorni nostri ma anche “contemporanei in arte” della scena shakespeariana. Anche la lingua yiddish in cui è recitato lo spettacolo (da rimarcare in proposito la splendida traduzione di Halkin) non è solo la lingua della realtà odierna ma risulta contemporanea della drammaturgia shakespeariana, di cui conserva il ritmo e la sintassi.

Nell'utilizzo di questi elementi artistici “antichi e tradizionali” del teatro yiddish per la creazione di questo spettacolo monumentale si rivela una profonda saggezza e il successo della regia in generale. Questo è uno dei motivi per cui il regista inglese Gordon Craig, venuto a Mosca, ha definito questo *Re Lear* yiddish «lo spettacolo più shakespeariano tra tutti quelli che ho visto».

Sia l'interpretazione di tutto l'*ensemble* degli attori, sia l'approccio stilistico sono progrediti molto in questo spettacolo e hanno preso le distanze da *Quattro giorni* e *Tre uve ebraiche*. Si potrebbe dire molto anche sul temperamento di Edgar e Edmund (gli artisti Gertner e

Pustyl'nik), sulla poeticità elevata di Cordelia (Berkovskaja) e sulla costruzione semplice, poetica e nobile dell'interpretazione dell'*ensemble* del teatro.

Innanzitutto è necessario soffermarsi su due personaggi meravigliosi di questo spettacolo, su Zuskin, il Fool, e Michoels, Lear.

Zuskin-Fool, nel senso migliore del termine, è tradizionale, *à la* Shakespeare. Salta, fa le capriole con abilità, è tutto nel movimento e allo stesso tempo è molto lirico, tenero e semplice. Le sue canzoncine e le sue battute sono meravigliose. [...]

Michoels-Lear (non temiamo di esagerare) è un fenomeno mondiale del teatro tragico.

Che cos'è più essenziale qui?

Che all'inizio dello spettacolo Michoels interpreti Lear come una persona in rovina, ma anche come un vecchio coraggioso, pieno di temperamento, vitalità e humor che canta con allegria tornando dalla caccia, che si intromette nelle risse, come un vecchio con il sangue ancora caldo e una volontà di ferro (Shakespeare, che canta i caratteri forti e coraggiosi, lo avrebbe amato così!). Michoels abbandona completamente la patologia, la follia clinica, "la disintegrazione della personalità" cui sono ricorsi spesso i precedenti interpreti di questo ruolo. Il movimento del personaggio che si intravede in lui non va verso la disintegrazione ma verso una particolare pulizia dall'umano nella persona di Lear, deformata dall'egoismo feudale. È tenero quest'uomo, democratico e semplice. È essenziale anche la straordinaria ricchezza di mezzi espressivi di questo attore meraviglioso, delle sue mani, della sua mimica, della sua voce virtuosa, che può essere tenera, terribile o beffarda. Possiamo rallegrarci ricordando a quale eccellenza sia giunto il teatro yiddish sovietico con la guida di un artista che davvero appartiene al popolo.¹⁵

Un'altra recensione che scade nell'ampollosa linguaggio del tempo ma che associa alla retorica una attenta analisi dello spettacolo, è quella di Morskoj. Come le due precedenti, la recensione uscita su «Krasnoe snamja» va letta cercando di cogliere i numerosi dettagli della produzione del Goset che può fornire, lasciando in secondo piano le pretese letterarie dell'autore e il suo stile ridondante.

La tragedia di Shakespeare è come un oceano. I sentimenti, i pensieri infiniti e le passioni si sollevano come onde gigantesche. Come migliaia di correnti attraversano l'oceano, innumerevoli strade percorrono il *Lear*. Dietro le parole si nasconde un grande significato e la pièce può essere letta in modi diversi, molto si può vedere e altrettanto non si vede. In *Lear* ci sono un re e un padre, un esponente del feudalesimo convinto e sofferente. Per alcuni *Lear* è il simbolo della monarchia, per altri la conferma della vanità delle passioni umane.

Che cosa ha visto il Goset nella tragedia di Shakespeare, qual è il suo *Lear*, che cosa porta in sé?

Il teatro ha mostrato prima di tutto la tragedia di un uomo che si sveglia troppo tardi. La disgrazia di *Lear* è la disgrazia di una fiducia cieca e della riconsiderazione di tutti i valori. Il *Lear* di Michoels può parlare di sé con le parole di Gloucester: «Sono inciampato tante volte, anche quando ci vedevo».¹⁶ Questo re, che si pensava saggio, non distingueva l'essenza delle cose e i desideri degli uomini.

[...] La cecità di *Lear* è particolare. È lo spegnimento di un secolo ormai consumato. La tragedia di Shakespeare è sulla soglia tra due epoche, il tramonto del feudalesimo fa

¹⁵ Adrian Piotrovskij, *Re Lear al Teatro Yiddish di Stato di Mosca*, «Krasnaja gazeta», 28 maggio 1935.

¹⁶ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 283.

scendere ombre cupe sulle pagine della pièce. Il sovrano Lear, seduto sul trono, non vede l'ingiustizia mentre il Lear esiliato vede il male e lo conosce nella sua totalità. Per lui l'oro non è che il materiale di cui è fatta la corona.

[...] Quando Lear comprende il valore delle persone e delle cose non trova più posto per sé. È troppo saggio per il mondo delle spade e del denaro. Filosofo illuminato, muore con il sorriso sulle labbra e manda un bacio lontano, ai secoli a venire, aperti alla verità, a grandi ideali e sentimenti.

Così, secondo noi, la tragedia di Shakespeare è stata proposta dal teatro e dal suo primo attore S. M. Michoels. Il suo Lear è profondamente umano. Anche il suo aspetto esteriore non è quello di un patriarca né di un sovrano, tantomeno quello di un soldato invecchiato. Nelle mani di un Lear del genere la spada è un oggetto estraneo, è più facile immaginarlo con un libro. È tutto preso dai propri pensieri, è un vecchio silenzioso, all'inizio molto stanco, forse malato, che prima di morire desidera guardare in faccia la realtà. Divide il regno tra le figlie come farebbe un buon padre e improvvisamente diventa bizzarro.

S. M. Michoels è un grande attore sovietico capace di portare in un genere antico qualità sostanzialmente nuove. Non esagera con il sentimentalismo, non snatura ciò che nella tragedia è umano, troppo umano. Non è difficile suscitare compassione nei confronti di un vecchio senza forze, che le figlie hanno lasciato senza tetto e senza cibo, abbandonandolo durante una tempesta, dandogli la caccia come a un animale. In questa scena tremenda il Lear di Michoels non invita alla pietà e non la suscita, al contrario, ora è grande, è saggio nonostante la follia, è un soldato che lancia una sfida. L'immensa disperazione di Lear si trasforma in una grande forza morale, che eleva l'eroe della tragedia al di sopra della sua epoca.

L'interpretazione di Zuskin ha la stessa forza. Anche lui sposta i piani tradizionali. La professione del suo Fool è essere uomo. Con tutta l'incisività e il disegno grottesco e mostruoso del ruolo, Zuskin interpreta il personaggio più sofferente e più umano della tragedia. Quanto amore per Lear, quanto odio nei confronti del male nelle sue battute e nelle canzoni!

[...] Le scenografie di Tyšler disegnano in modo straordinario la chiusura medievale e il clima soffocante dell'epoca.

Il meraviglioso Kent (D. M. Finkel'kraut), l'Edgar dal grande temperamento (Ja. D. Gertner), il malvagio Edmund messo a nudo da A. S. Pustyl'nik e tutto l'*ensemble* creano un disegno colmo di colori e di forza che è degno di Shakespeare.¹⁷

Dire che lo spettacolo entrò a far parte del repertorio è riduttivo, l'articolo di «Sovetskoe iskusstvo» che segue annuncia la duecentesima rappresentazione nel dicembre del 1938 con lo stesso entusiasmo delle recensioni del debutto. Gli interpreti rimasero gli stessi con l'unica eccezione di Zuskin, che in questa occasione era stato sostituito da Tsibulevskij. Il gemello in arte di Michoels sarebbe in ogni caso rimasto il titolare del ruolo del Fool.

Il 10 febbraio 1935, sul palcoscenico del Goset andava in scena la prima del *Re Lear* di Shakespeare tradotto dal poeta S. Halkin. Lo spettacolo è stato allestito dall'Artista Emerito della Repubblica Radlov (collaborazione alla regia di M. I. Sizova) con le scenografie di Tyšler e le musiche di Pul'ver. Da allora lo spettacolo fa parte del repertorio del Goset e ha avuto una grande e meritata attenzione da parte del pubblico.

¹⁷ V. Morskoj, *Re Lear*, «Krasnoe snamja», 11 luglio 1939.

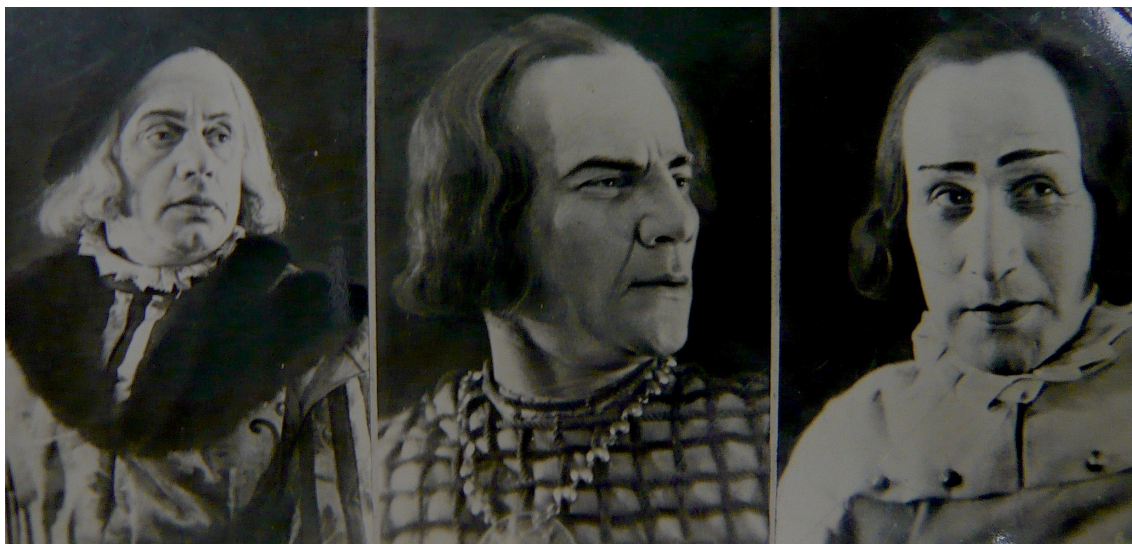
Sulla stampa sovietica straniera sullo spettacolo sono stati pubblicati commenti molto positivi di Lion Feuchtwanger, Gordon Craig, Huntly Carter e altri.

Il Goset ha proposto *Re Lear* durante la tournée a Leningrado, Smolensk, Kiev, Charkiv, Dnipropetrovsk, Odessa, Rostov sul Don, Stalino, Vorosilovgrad, Žytomyr, Vinnycja.

L'11 dicembre al Goset andrà in scena la duecentesima rappresentazione del *Re Lear*, in cui Lear è interpretato dall'Artista del Popolo Michoels, il Fool da Tsibulevskij, Goneril dall'Artista Emerita dell'Urss Minkova, Regan da Rozina, Cordelia da Berkovskaja, Edgar da Gertner, il Duca di Borgogna da Nej, Edmund da Pustyl'nik, Kent da Finkel'kraut, il Conte di Gloucester da Chazak. Quattro attori hanno preso parte a tutte le duecento repliche: Michoels, Gertner, Nej e Pustyl'nik.

In occasione dell'anniversario dello spettacolo, nel foyer del teatro è stata allestita una mostra in cui oltre alle note di regia e alle fotografie degli interpreti è esposto materiale iconografico interessante sui più grandi interpreti del ruolo di *Re Lear* sulle scene russe e dell'Europa occidentale (al Malyj, all'Antoine di Parigi e altri).¹⁸

Gli interpreti dei ruoli principali non variarono, Minkova interpretava Goneril e Rozina era Regan, Cordelia rimase Berkovskaja (alla sua straordinaria interpretazione sarà dedicato un paragrafo all'interno del Capitolo Quinto). Come ricorda l'articolo, Gertner continuò a interpretare Edgar e Pustyl'nik non fu sostituito nella sua interpretazione di Edmund, Finkel'kraut era Kent e probabilmente un refuso associa Nej al ruolo del Duca di Borgogna quando in realtà a Nej era assegnato il ruolo del Duca di Albany.



Da sinistra a destra, il Conte di Gloucester interpretato da Chazak, Kent interpretato da Finkel'kraut e Edmund nell'interpretazione di Pustyl'nik.

¹⁸ s. i. n., *Il Re Lear del Goset va in scena per la duecentesima volta*, «Sovetskoe iskusstvo», 10 dicembre 1938.

L'articolo di «Sovetskoe iskusstvo» elenca anche le città della tournée che il Goset ebbe la possibilità di visitare con *Re Lear*. Alla compagnia non fu permesso di uscire dai confini dell'Unione nonostante lo straordinario successo della produzione.

Si propone ora un articolo particolarmente importante, uscito su «Literaturnyi Leningrad», che cita il rapporto redatto da Michoels sul *Re Lear*, rapporto che il direttore del Goset aveva probabilmente dovuto presentare alle autorità incaricate di controllare il repertorio al fine di giustificare le proprie scelte artistiche. Dall'articolo si apprende che durante discorso l'attore aveva anche mostrato ai presenti alcuni esempi della propria interpretazione. Il direttore e interprete del re si sofferma sulla “fratellanza” tra Lear e il Fool, sul lavoro svolto insieme a Zuskin per giungere allo straordinario risultato universalmente riconosciuto con la loro interpretazione. La coppia dei contrari in scena si compensa in modo così perfetto da farci pensare che in alcuni momenti Lear e il Fool siano un'unica figura. L'articolo si intitola infatti *Il re e il Fool*.

Dal rapporto dell'Artista del Popolo S. M. Michoels sul *Re Lear*.

«Quello del re e quello del Fool non sono due ruoli separati, sono quasi un solo personaggio. Il re e il Fool sono gemelli e vi sono attimi in cui è difficile capire chi sia il re e chi il Fool. La parentela spirituale dei due personaggi che camminano uno a fianco all'altro e su strade separate era chiara sia a me che a Zuskin, con cui lavoro fin dai primi giorni, anche noi sempre uno a fianco all'altro e insieme. Abbiamo così concepito il rapporto tra i due: c'è il re e c'è il suo rovescio».

Così Michoels inizia la sua relazione.

«Di solito in *Lear* si recitava un tema: si riconosceva che *Re Lear* è la tragedia dell'ingratitudine, in particolare delle figlie del re e che il Fool rappresenta la tragedia dell'amicizia e della coscienza. Tali affermazioni sono incomplete perché del tutto generiche e non si elevano a sintesi filosofiche. È interessante che quando Karl Radek ha saputo che stavamo mettendo in scena *Re Lear* abbia dichiarato: “Non ha alcun senso mettere in scena *Lear* poiché ogni membro del Komsomol sa già da tempo che *Re Lear* impazzisce e commette molti errori: quindi chi lo può compatire?” Se si assume questo punto di vista, dobbiamo riconoscere che oggi *Re Lear* non risulta abbastanza convincente.

Sorge spontanea la domanda: che cosa interpretare allora in *Re Lear*?

Per noi la vicenda si presenta in questo modo: c'è un re che per ottant'anni ha avuto un ruolo abbastanza consono a quello di un re. Un giorno chiama a sé le figlie e dice: “Ditemi quanto mi amate e darò a ognuna una parte del regno. Una dichiara di adorarlo e riceve una parte del regno, l'altra dichiara di venerarlo e ne riceve un'altra parte, la terza dice di amarlo per quanto è suo dovere di figlia e non riceve niente, quindi il re la caccia.

Qual è il punto? Per ottant'anni quest'uomo si è trovato al vertice del potere e dell'autorità: è giunto a un atteggiamento nichilista riguardo ogni cosa, alla stessa conclusione dell'Ecclesiaste: “Tutto è vanità delle vanità, il tuo miele e il tuo veleno sono la stessa cosa”.

Il Fool che sembra deridere tutto e tutti, evidentemente apprezza qualcosa, mentre Lear non deride e non apprezza nulla, si è tolto il guanto e ha lanciato una sfida al mondo: “Lodatemi e vi prenderete il regno. Che cos'è il potere? Io sono più saggio del potere. Che cos'è l'autorità? La mia mente è più forte dell'autorità. Tu non vuoi farlo, sei testarda, pensi di non

essere così, allora ecco, mia amata Cordelia, vai via!” In realtà il suo cuore di padre soffre, ma sa che il Duca di Borgogna è uno sciocco e non avrà mai l’attenzione di Cordelia, mentre il Re di Francia è innamorato di Cordelia e non bisogna preoccuparsi che lei si trovi in mezzo a una strada. Quando caccia Cordelia, Lear è sicuro di non metterla in pericolo.

Dunque Lear è un piccolo uomo che a ottant’anni ha perso il gusto per la vita, rinnega tutto, per lui tutto è vanità delle vanità. Accanto a lui c’è il suo amato Fool, che è il suo rovescio, in certi momenti la sua coscienza e in altri la sua giustificazione. Il Fool ironizza sempre sulle azioni sciocche del re e quest’ultimo si limita a sorridere. Il re chiede: “Ho compiuto un’azione saggia dividendo il regno?”, il Fool risponde “No, non è saggia e tu sei uno sciocco.” Ma la filosofia di Lear si rivela falsa, poi attraverso la tragedia e la follia, il re acquisisce una nuova mentalità e nella sofferenza trova una nuova verità. Ritrovando Cordelia non soltanto ritrova la propria figlia, ma una persona, sfortunatamente quando è troppo tardi. I colpi che riceve dalla realtà sono mortali ed è privato anche della persona che ha ritrovato. Allora il re non si limita a morire, si corica da vivo nel feretro accanto a Cordelia e accanto a lei muore.

Che cos’è allora la tragedia di *Re Lear*?

È la tragedia del fallimento di una certa ideologia, la tragedia di come si arriva a concepire le fondamenta di una nuova ideologia. [...]

Attraverso quale percorso attoriale scopriamo questo aspetto? Sofferamoci sul Fool. Ho già detto che il Fool è il rovescio di Lear, il concetto stesso di rovescio porta necessariamente a un certo schema di movimenti, un certo sistema di comportamento in scena. Prendiamo per esempio una canzone del Fool: nei suoi movimenti vi renderete conto di questo rovescio. Guardate come ogni volta è il rovescio...

La verità sembra una cosa semplice, ma non lo è. Prendiamo una canzone del Fool per comprendere meglio il personaggio.

Il tema della canzoncina è il seguente: tu, re, hai fatto una sciocchezza; ci sono molti animali nella foresta, e che cosa sono gli animali? Le tue figlie sono peggio. È difficile fare affidamento sulle tue figlie, avresti fatto meglio ad affidare la tua testa e la corona a degli animali invece che alle tue figlie. I movimenti di scena del Fool corrispondono ai morsi del rimorso del re: in questo modo i sensi di colpa si impossessano di lui, lo stuzzicano come una seconda comprensione della verità. Una delle verità è la consapevolezza che Cordelia se ne è andata, che Goneril fa cose spiacevoli, ma non è niente, conosce qualche verità, sa che tutto è vanità delle vanità. Da qui nasce il sistema dei movimenti del Fool. Nel personaggio del Fool è stato trovato ancora un altro aspetto.

Il Fool viene dal popolo, si rivolgeva alle prime file del pubblico inglese, sempre affollate di gente del popolo, mentre nelle logge e nei balconi sedevano gli aristocratici. Da qui viene un’altra caratteristica del Fool, che in Shakespeare ha un ruolo determinante, ovvero la sua popolarità. Le favole e gli aneddoti che racconta vengono dal popolo. Il Fool è in questo gioco continuo: la sua popolarità si trasforma in uno dei fondamenti filosofici della tragedia. In che cosa consiste ciò? Un genere tipico tra la gente del popolo per spiegare i personaggi è la fiaba, che fa ricorso agli animali e agli uccelli. Il Fool utilizza immagini di animali in ogni situazione».

In seguito Michoels ha illustrato una serie di episodi che rivelano i metodi del lavoro del teatro, mostrando come un pensiero o un altro abbia avuto espressione nei diversi personaggi. Ha richiamato l’attenzione sul gesto, diventato *Leitmotiv*, con cui il re, quando arriva dalla seconda figlia, cerca di togliersi qualcosa da davanti agli occhi così da vedere finalmente il vero volto della realtà. Poi ha recitato la scena della maledizione di Regan, in cui le carezze si trasformano in colpi e mostrato come sia nato il gesto con cui Lear, quando perde la

lucidità, si dà dei colpi sulla tempia con le dita che significano: «Sto impazzendo». I frammenti mostrati sono stati accolti dal pubblico con grandi applausi.¹⁹

Sulla fratellanza artistica tra Michoels e Zuskin e sulla costruzione dei ruoli del re e del Fool come una coppia di contrari che si completano, sul modo di lavorare dei due attori insieme e individualmente si tornerà nel prossimo capitolo, dedicato ad analizzare il lavoro attoriale in modo più dettagliato.

IV.2 *Al compagno Michoels. Gordon Craig e il Re Lear*

Si è già fatto cenno in diverse occasioni alla stima che il Goset si guadagnò da parte di Gordon Craig²⁰ e alle testimonianze del suo entusiasmo e dell'ammirazione che dichiarò e manifestò nei confronti degli interpreti del *Re Lear*. A questo proposito gli studiosi hanno sempre fatto riferimento all'intervista a Craig uscita su «Sovetskoe iskusstvo» il 5 aprile 1935, intitolata *Tri razgovorom c Gordonom Kreigom*²¹ (Tre conversazioni con Gordon Craig), documento assai prezioso ma considerato finora come l'unica fonte in grado di documentare il rapporto tra Craig e il Goset. In questa sede si dispone di ulteriore materiale inedito, grazie ad alcuni rinvenimenti presso gli archivi israeliani, e ciò consente di confermare con dovizia di argomenti l'ammirazione e l'entusiasmo di Craig, non più con un tono ufficiale come nell'intervista ma con un senso di calore e intima ammirazione. È possibile infatti leggere per la prima volta e in traduzione italiana alcune lettere, ritrovate a Gerusalemme presso l'Archivio e Museo Teatrale Goor, che costituiscono una parte del carteggio privato tra Edward Gordon Craig e Solomon Michoels. Si tratta di tre lettere nelle quali il regista inglese, scrivendo allo stimato collega sovietico, fa riferimento, in modo più o meno esteso, al *Re Lear*. Come si vedrà, Craig esprime una stima e un entusiasmo fuori dal comune per gli attori del Goset e, come lui stesso fa notare, inusuali per un teorico del teatro abituato a uno sguardo e un atteggiamento ipercritico nei confronti del teatro coevo e assai parco di complimenti. Della reticenza e della mancata consapevolezza da parte degli studiosi di Craig riguardo la sua frequentazione del Goset e

¹⁹ s. i. n., *Il re e il Fool*, «Literaturnyi Leningrad», 23, 18 maggio 1936.

²⁰ Per una ricostruzione della vicenda artistica di Craig (che morì ultranovantenne nel 1966) si rimanda a Edin Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, Sampson Low, Marston & Co., Londra 1931; Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961; dello stesso autore *L'itinerario di Gordon Craig*, in *Edward Gordon Craig. Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971; Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Parigi 1962; Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996; Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge-Londra-New York 1983 (anche con il titolo *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Routledge, Abigton 2004).

²¹ *Tre conversazioni con Gordon Craig*, «Sovetskoe iskusstvo», 16/242, 5 aprile 1935.

in particolare la sua esperienza di spettatore del *Re Lear* è prova il fatto che il figlio Edward Craig, suo biografo, assistente e autore del volume *Gordon Craig. La storia della sua vita*, si limiti a scrivere che nel 1935 il padre:

fu invitato al Teatro Ebraico di Stato di Mosca dove assistette alla rappresentazione del *King Lear*, con S. Mikhoels diretto da Aleksei Granovski. Lo trovò «commovente, magnifico e originale – tutto superbo e perfetto», ne fu così impressionato che ci andò quattro volte: mai prima si era entusiasmato tanto a uno spettacolo shakespeariano.²²

Al di là dell'errore che assegna la direzione del Goset a Granovskij quando in realtà aveva abbandonato il teatro e la direzione per restare in Germania in seguito alla tournée nel 1928, quindi sette anni prima, l'evento è segnalato come importante eppure mai approfondito, al punto da non chiarire neanche dove e quando il padre fece tale dichiarazione, né se esistano documenti sull'argomento. Tale informazione, corretta ma superficiale nella prospettiva della ricostruzione di una biografia artistica come quella di Craig, è seguita da due pagine dedicate al soggiorno moscovita del padre. Insomma sull'argomento non si soffermarono mai neanche coloro che parteciparono alla vicenda. È indubbio che il soggiorno di Craig fu costellato da frequentazioni degne di nota: in quell'occasione andò a trovare Stanislavskij già malato e Nemirovič-Dančenko, ma anche Piscator e Brecht e sempre a questa occasione risale la speranza di Craig di fondare un proprio Laboratorio nella città, a cui dovette presto rinunciare a causa del problema relativo al compenso, non era infatti consentito trasferire all'estero il denaro guadagnato in Unione Sovietica, cosa che avrebbe costretto Craig a vivere nel paese per un certo periodo.

Per introdurre le lettere a Michoels è utile leggere l'articolo pubblicato su «Sovetskoe iskusstvo»:

Il realismo dei personaggi creati da Michoels e Zuskin ha determinato il carattere di tutta la regia del *Re Lear* del Goset. Il grande valore di questo spettacolo meraviglioso, che è la pietra miliare del teatro sovietico che si confronta con Shakespeare, è il fatto che abbina un realismo autentico e una grande teatralità. Si tratta di un realismo estraneo alla quotidianità e di una teatralità priva di effetti formalistici. Il realismo del suo contenuto profondo e la maestria eccellente hanno dato al teatro la possibilità di creare uno spettacolo davvero shakespeariano, che incanta tanti maestri della scena shakespeariana della cultura teatrale mondiale come Gordon Craig, il quale ha scritto:

«Per me il *Re Lear* è stato una grande sorpresa, non esagero, uno shock. È la pièce più amata del repertorio shakespeariano, per questo sono andato allo spettacolo prevenuto. Ho perfino chiesto a Michoels che mi tenessero un posto in sala da cui mi sarei potuto alzare per uscire

²² E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 375. L'autore della biografia non segnala la fonte della dichiarazione di Craig sul *Re Lear* del Goset. È lecito supporre che si tratti di una lettera di Craig al figlio. Negli anni Trenta i due tenevano una corrispondenza regolare e Craig informava dettagliatamente il figlio sulle proprie attività e scoperte in ambito teatrale.

quando avessi voluto. Ma eccomi in platea, nella seconda scena del primo atto ho capito il tragico significato intimo delle mani dell'attore Michoels, ho anche capito che è impossibile uscire durante uno spettacolo del genere. Dai tempi del mio insegnante, il grande Irving, non ricordo una interpretazione d'attore che mi abbia scosso fin nel profondo come Michoels con la sua interpretazione di Lear. Non sono capace e non amo fare complimenti anche nei momenti e nei luoghi in cui ve ne siano i presupposti. Ma qualsiasi lode espressa nei confronti dell'attore Michoels non sarà una esagerazione. Ora mi è chiaro perché in Inghilterra non ci sia un vero teatro shakespeariano. Perché lì non c'è un attore come Michoels! È molto bravo anche l'attore Zuskin, che interpreta il Fool, che non sta al gioco di Lear ma è capace di plasmare un personaggio autonomo, che accompagna con il metodo del contrasto la linea di base del ruolo principale della tragedia. I primi tre atti dello spettacolo mi sono apparsi come i più potenti. E in me l'impressione più forte l'ha lasciata la scena della tempesta, anche se non condivido alcuni effetti registici di questa scena.

Il 6 maggio 1935 Craig lasciò Mosca con la compagna Daphne per tornare a Vienna, poi i due si recarono a Genova, da cui partirono le prime due lettere indirizzate a Michoels, ma poco tempo dopo scoppiò la guerra con l'Abissinia. Gli orrori della guerra costrinsero Craig a lasciare l'amata Italia, sua patria elettiva, e la coppia cercò asilo in Francia, a Parigi, una città che il regista non amava, vi aveva soggiornato anni prima e vi tornava mosso dal desiderio di vendere la propria collezione libri e opere sull'arte teatrale. Tra il 1936 e il 1937, sempre attanagliato dai problemi finanziari, Craig «era di nuovo a Parigi in cerca di stanze economiche, e di buoni caffè, ma tentato sempre dalle librerie e dal Café de la Paix».²³ Con il sopraggiungere dell'inverno, i due si ritirarono in una vecchia pensione di Saint-Germain-en-Laye. Da qui Craig scrisse a Michoels la terza lettera sul *Lear*, la più interessante.

Leggendo le tre lettere inedite trovate presso l'Archivio e Museo Teatrale Goor si ha immediatamente modo di rilevare come tra Craig e Michoels, dopo il loro incontro a Mosca nel 1935, si fosse instaurato un rapporto che pur restando di tipo professionale era molto amichevole e sincero. Il regista inglese non si limita a lasciarsi andare a manifestazioni di aperta amicizia e ammirazione ma esprime apertamente il desiderio di portare avanti un dialogo con Michoels, emerge il suo bisogno di una vicinanza intellettuale con il collega sovietico. A un primo livello di lettura Craig chiede notizie su come se la passino il direttore e il suo teatro, ma ci si rende facilmente conto di come stesse cercando di approfondire quella che sentiva come una condivisione di intenti e una certa postura creativa.

Entrambe le lettere spedite da Genova sono tradotte in italiano dal russo, la versione inglese di Craig era infatti sempre tradotta in russo affinché Michoels, che non conosceva

²³ *Ivi*, p. 377.

l'inglese, potesse leggere e rispondere. La prima lettera, datata 31 agosto 1935, è utile come testimonianza del dialogo e del desiderio di Craig di avviare una corrispondenza regolare con Michoels. La seconda, dedicata al *Re Lear* e alle espressioni di ammirazione da parte del regista anglosassone, sfortunatamente riporta in diversi punti la segnalazione di «illeggibile» del traduttore. La grafia di Craig non era facilmente decifrabile e il traduttore della lettera si arrende all'impossibilità di conoscere alcune parti di testo. La terza lettera, del 3 maggio 1937, la più preziosa, scritta da Craig a Parigi, è invece la traduzione italiana dell'inglese dell'originale ed è completa.²⁴

*Al compagno S. M. Michoels
Teatro Yiddish di Stato di Mosca
Malaja Bronnaja
Mosca
URSS*

Via della Costa di Serreto 17, Genova (118), Italia

31 agosto 1935

Caro maestro Michoels,

da quando sono tornato in Italia le ho mandato due lettere, una il 28 di giugno e l'altra il 14 agosto.

Ha ricevuto queste due lettere?

Glielo chiedo poiché ho appena saputo che alcune lettere che ho spedito all'estero sono sparite da alcune settimane.

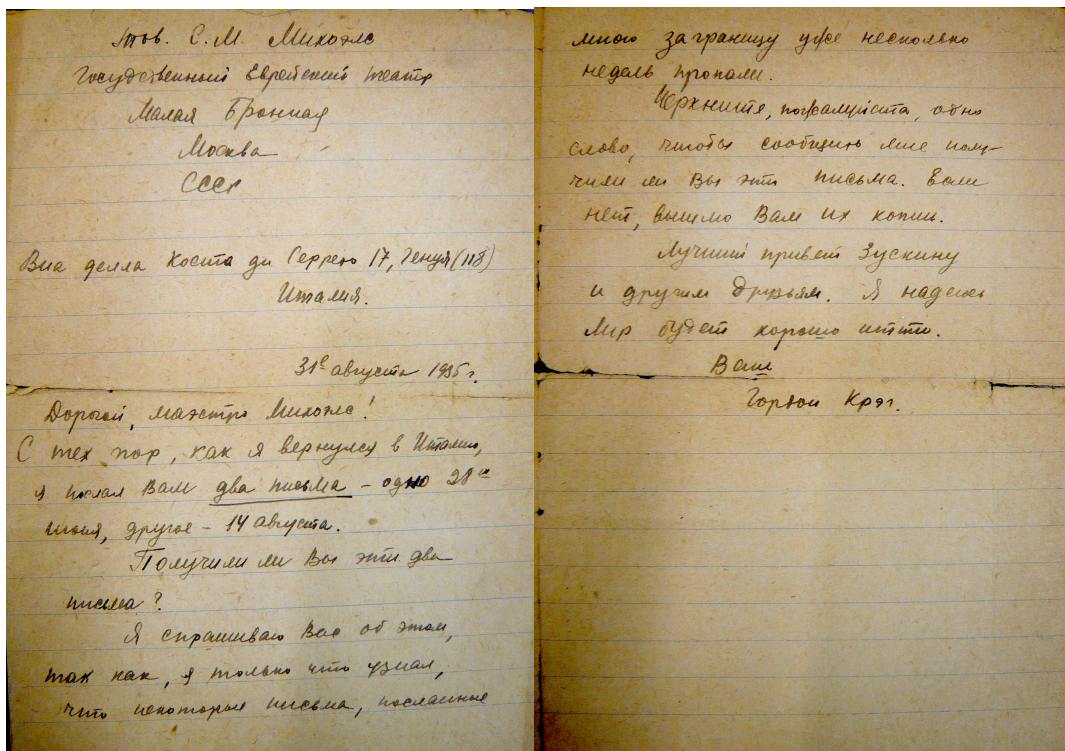
Mi scriva per favore una parola per dirmi se ha ricevuto le lettere. Diversamente le manderò delle copie.

Un caro saluto a Zuskin e agli altri amici, spero che Lear vada bene.

Suo,

Gordon Craig

²⁴ Il corsivo e il sottolineato sono di Craig.



La lettera del 31 agosto 1935 da Genova.

Via della Costa di Serreto 17, Genova (118), Italia

Caro amico mio, Michoels!

Le scrivo o le ho scritto una breve lettera sul suo lavoro su Lear. Sono lento. Non posso essere veloce perché mi viene difficile scrivere bene. Non sono uno scrittore.

Le mando queste poche parole per dirle che non potrò mai dimenticarla. Ogni giorno penso a Lear.

Sto prendendo provvedimenti per evitare la diffusione di questi sciocchi pettegolezzi che mi sono attribuiti riguardo a Lear, Michoels... (illeggibile) e personaggi.

Ho letto un articolo sciocco su «Fledermaus», Vienna, che attribuisce a me e alcune parole (illeggibile).

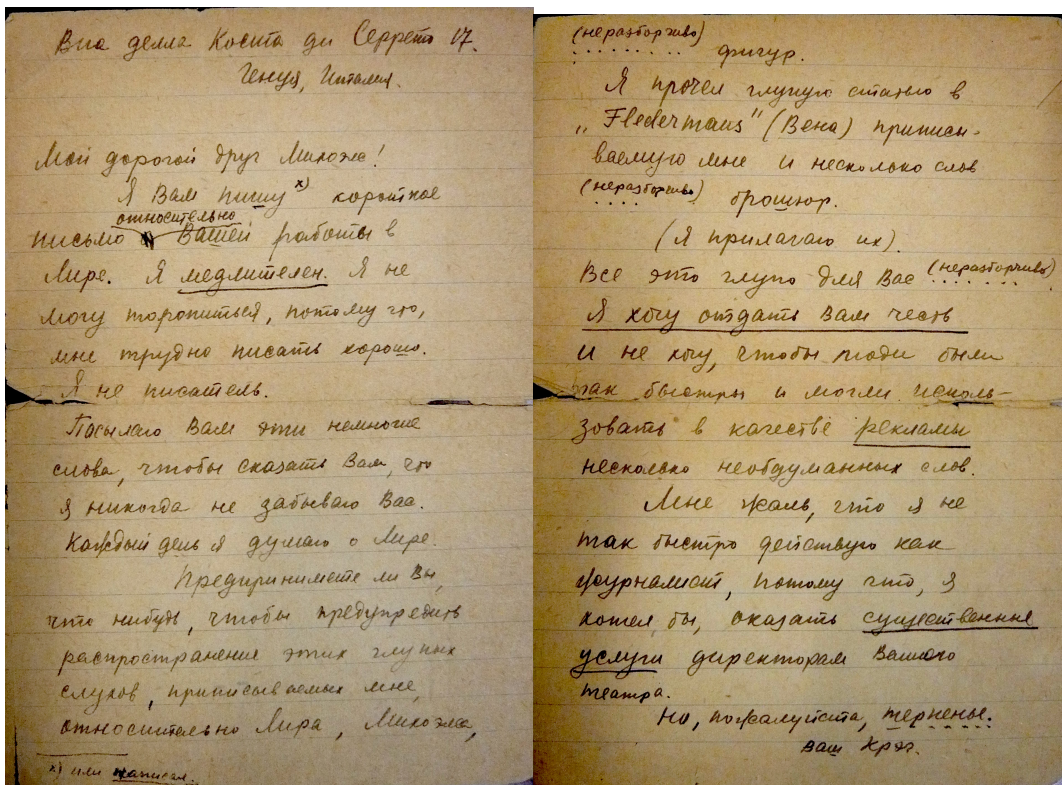
(Li allego)

Tutto ciò è assurdo per lei (illeggibile). La voglio omaggiare e non voglio che le persone siano così veloci e possano usare parole avventate come pubblicità.

Mi dispiace non agire velocemente come un giornalista, vorrei così tanto essere utile al suo teatro. Le chiedo di avere pazienza,

Suo,

Craig



La seconda lettera scritta da Genova, cui manca la data.

Segue la terza lettera, la più interessante e significativa, di cui si dispone dell'originale inglese, scritta a Parigi nella primavera del 1937. A due anni di distanza dal suo incontro con lo spettacolo del Goset, Gordon Craig scrive a Michoels una lettera che esprime una stima profonda e il sentimento di una fratellanza artistica, la sua ammirazione nei confronti del collega va ben oltre l'apprezzamento di uno spettacolo. Dalle parole di Craig emerge la condivisione con Michoels e con il teatro yiddish moscovita di un orizzonte culturale e creativo, il regista auspicava infatti una vicinanza anche geografica e lavorativa con il teatro yiddish sovietico. Il progetto di una collaborazione con il Goset fuori dall'Unione Sovietica non poté mai realizzarsi a causa della chiusura verso il mondo esterno imposta dal regime a chiunque avesse ambizioni che lo avrebbero portato al di fuori dei suoi confini e come si è già spiegato, particolarmente ostile e prevenuto nei confronti di atteggiamenti presunti esterofili da parte del teatro yiddish di Mosca. Craig lamenta un sentimento di profonda solitudine al di fuori delle mura dell'amato Goset, non teme di esprimere il proprio disagio nella lontananza da quella straordinaria realtà teatrale, unica nel panorama europeo, che avrebbe voluto frequentare e di cui sentiva di condividere i presupposti e le opzioni estetiche e culturali.

*Pavillon de Noailles
Saint-Germain-en-Laye, Francia*

3 maggio 1937

Caro amico,

*sono molto dispiaciuto di sapere che non potrai venire a Parigi con il Lear.
È certamente importante e necessario per te e i tuoi compagni essere al lavoro per preparare tre nuove pièce invece di ripetere un lavoro vecchio. Ma penso dipenda da quali pièce state preparando.*

Faust?

La tempesta?

L'avaro?

O qualcosa di meglio?

È possibile che abbiate trovato qualcosa di meglio?

Mi piacerebbe trovare un'opera del 1937 di pari livello delle opere di Falstaff o del Timone di Atene o - o.

È molto gentile da parte tua dire che speri che ci incontreremo a Mosca al Festival d'Autunno. Ma l'autunno è lontano. Ho molto chiaro quanto tempo futuro ci sia, siamo nel mese di maggio. Der wunderschöne mussat mai! [Il meraviglioso mese di maggio n.d.t.]. Sono sicuro che sia così, lo dicono gli uccelli ogni mattina. In questo parco gli alberi, piantati da Le Nôtre per Luigi XIV, inneggiano anche loro al mese di maggio e sussurrano che l'estate sarà qui a breve.

Quindi non sono incline a concedermi di essere sicuro di queste cose. Tutto ciò che so è che devo ancora finire di scrivere il libro che ho iniziato a novembre del 1935 riguardo la mia Wunderschöne visita a Mosca. Ho scritto molto su questo, ma sono stato molte volte malato da quando ho iniziato. E ammalarmi mi fa scarabocchiare così tanto, come faccio io, e mi colpisce con straordinaria efficacia. Ha quasi fatto il libro a pezzi. Sono stanco, sono così infelice nel cuore. A te lo posso dire, ma lo dico a pochi.

Forse se nel mio libro potessi avere un po' di musica lui ed io andremmo avanti mano nella mano: al momento tendiamo a guardarci l'un l'altro. E Mussolini, che entra nel libro e guarda anche lui, non perché senta qualcosa, ma perché sa di non poter sentire nulla – un brav'uomo, dicono – ma è una fortuna che abbia mancato la propria vocazione.

Vorrei vederti provare i tuoi nuovi lavori, anche se non sono testi troppo belli.

Ho un disperato appetito di teatro. Qui non vado in nessun teatro, perché per me non ce n'è nessuno dove andare. Se dovessi venire a Mosca credo che dovrei offendere molti artisti e lavoratori di talento perché credo che mi importerebbe

soltanto di vedere te e il tuo collettivo al lavoro. Questo non è un complimento. Quindi se mi ringrazi ancora sarò infastidito e offeso. **Io odio sentire, ricevere e fare complimenti**, anche se Dančenko, Mejerchol'd e altri mi attraggono. Ma sono incontrollabile quando risuona il vero teatro – allora devo imparare tutte le altre cose meravigliose e andare dove sento quel suono autentico.

Immagino che il primo maggio ci sia stato un grande spettacolo sulla Piazza Rossa, con molti bellissimi cavalli e grandi idrovolanti nell'aria: ma queste cose io non le faccio, non posso condurre un cavallo né un idrovolante. Dev'essere molto difficile.

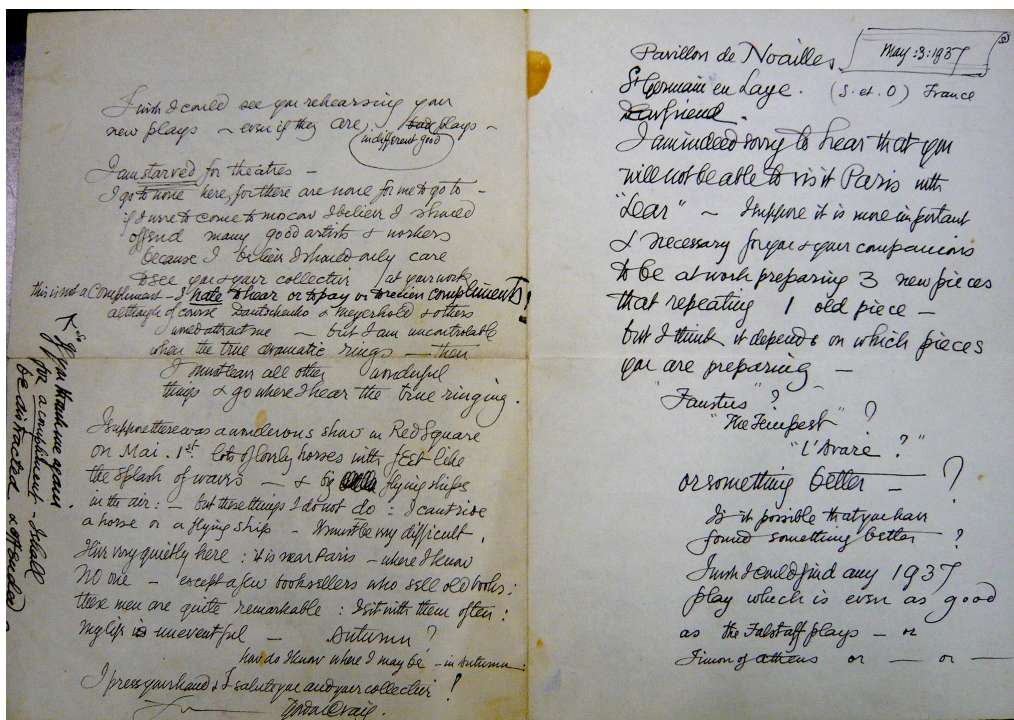
È molto tranquillo qui: è vicino a Parigi, dove non conosco nessuno a parte alcuni librai che vendono ogni sorta di libri. Queste persone sono alquanto interessanti.

Spesso mi siedo con loro. La mia vita è così poco movimentata. L'autunno?

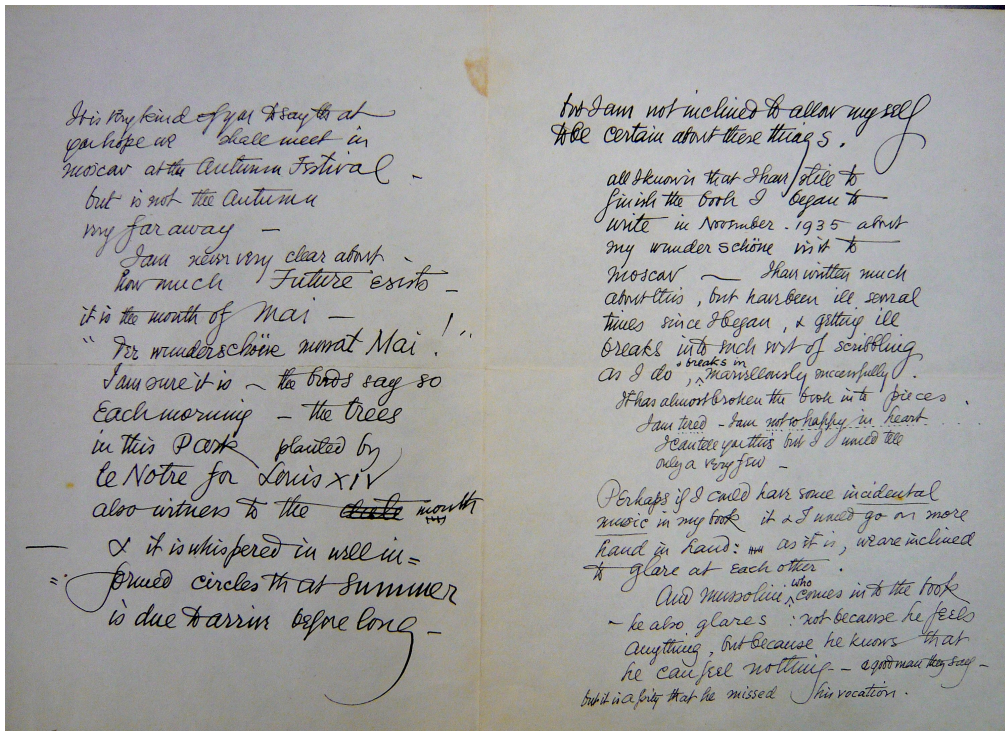
Come posso sapere dove sarò in autunno?

Abbraccio la tua famiglia e saluto tutto il tuo collettivo!

Gordon Craig



La prima (a destra) e l'ultima facciata (a sinistra) dell'originale della lettera del 3 maggio 1937 spedita da Parigi.



Le due pagine centrali della lettera del 3 maggio 1937 da Parigi.

Michoels rispondeva alle lettere di Craig, nella terza si coglie anche che il regista inglese aveva incoraggiato il Goset a portare *Re Lear* in tournée all'estero, in particolare a Parigi (una tournée all'estero fu prevista, si dispone infatti del programma di sala in tedesco), progetto abbandonato perché cassato dalle autorità, che dopo il 1928 non concessero mai al teatro di viaggiare fuori dai confini dell'Unione Sovietica. Si capisce inoltre che Michoels aveva invitato Craig a tornare a Mosca due anni dopo il 1935, proponendo di utilizzare come giustificazione per la visita dell'inglese l'occasione del Festival d'Autunno. Nella lettera Craig fa riferimento alla scrittura di un libro sulla sua visita a Mosca del 1935, in seguito alla quale in effetti scrisse e riscrisse resoconti le cui continue revisioni tenevano occupata la sua compagna e segretaria Daphne, che svolgeva per lui il lavoro di dattilografa; Craig le faceva anche copiare pagine dei suoi vecchi diari, aveva in progetto una autobiografia.²⁵

Come si è già spiegato, il fondo Michoels è mutilo di molti documenti, le lettere di Gordon Craig a Michoels sono conservate a Gerusalemme, ma sia gli originali in russo che le traduzioni delle risposte del direttore del Goset (sicuramente le risposte di Michoels non erano scritte in cirillico) potrebbero essere state bruciate durante l'incendio doloso al Museo Bachrušin, essere state sequestrate alla chiusura del teatro o eliminate dallo stesso Michoels, che già negli anni Trenta si sentiva spiato e controllato e i rapporti con l'estero

²⁵ E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 378.

non erano mai benvisti. Un tentativo di ricostruzione di questa corrispondenza sarà oggetto di ulteriore indagine, anche se gli archivi israeliani che conservano il fondo donato dalle figlie di Michoels dichiarano di avere perso le tracce di queste lettere inviate da Mosca in Europa all'amico e sostenitore.

Alla rilevanza delle affermazioni di Gordon Craig relative allo spettacolo *Re Lear* si potrebbe dedicare un intero volume, e chi scrive ha infatti in progetto uno studio più approfondito del rapporto tra Gordon Craig e il Teatro Yiddish di Stato di Mosca, lavoro finora mai neanche imbastito né dagli studiosi del Goset né da chi si è occupato di Gordon Craig.

In questa sede il punto di vista è concentrato sul *Re Lear* del Goset e Craig rappresenta un osservatore di massimo interesse ai fini della nostra analisi e la sua opinione sullo spettacolo, evidentemente, costituisce un elemento determinante per avvalorarne l'importanza artistica e storica. Sarebbe altrettanto interessante studiare il rapporto tra Craig e Michoels e il teatro Yiddish di Stato di Mosca dall'altra prospettiva, ovvero concentrandosi su Gordon Craig. Il Goset risulterebbe allora un elemento chiave per comprendere più a fondo la sua figura di teorico e regista e soprattutto la sua idea di teatro. Nelle lettere di cui disponiamo, Craig dichiara apertamente di avere trovato nel *Re Lear* del Goset ciò che aveva a lungo cercato in teatro e che alla fine degli anni Trenta, quando scrive, non era riuscito a individuare da nessun'altra parte nonostante a quest'altezza temporale fosse in contatto con tutta l'Europa teatrale, e non solo.

In quel teatro nazionale, creato in Unione Sovietica per ospitare l'arte di una minoranza, la minoranza che si esprimeva nella lingua che meno di dieci anni dopo si sarebbe parlata nei lager nazisti e sovietici, Craig riconobbe il teatro del futuro, la realizzazione di molte delle caratteristiche che avevano fatto parte dell'idea di teatro prefigurata nei suoi numerosi scritti teorici e a cui aveva aspirato con le proprie regie. Questo teorico del teatro, attore, disegnatore, incisore e regista la cui visione teorica non può essere ricondotta al solo ambito teatrale ma deve essere inquadrata dentro il processo di affermazione del Moderno, le cui ricerche e dissertazioni teoriche colpirono personalità del calibro di Reinhardt, la Duse e Stanislavskij,²⁶ rimase letteralmente incantato di fronte al *Re Lear* del Teatro Yiddish di Stato di Mosca.

Lorenzo Mango, autore dello studio italiano più recente e aggiornato sull'officina teorica di Gordon Craig, paragona l'esigenza, quel "possibile teatrale", elaborata da Craig in ambito teatrale, a ciò che sarebbe accaduto con l'astrazione in pittura grazie a Kandinskij.

²⁶ Cfr. Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015, p. 18.

In teatro sarebbe accaduto qualcosa di analogo alla scoperta dell'astrazione come concetto con la pubblicazione di *The Art of the Theatre* nel 1905.²⁷ A questa altezza temporale la sfida alla convenzione in teatro era già stata lanciata da Mejerchol'd ma mancava della sintesi concettuale che avrebbe avviato il Novecento lungo la strada della costruzione di una propria identità teatrale. Mango parla persino del Novecento come del "secolo Craig" prima ancora che "secolo Artaud" in quanto, a suo parere, fu necessario un testo come *The Art of the Theatre* perché tutto, nel secolo della regia, accadesse.²⁸

In questa sede non si propone una ricostruzione completa del pensiero craighiano ma vale la pena riflettere su alcuni aspetti salienti della visione del teatro immaginata ed elaborata dal teorico e regista britannico in relazione a ciò che ebbe la possibilità di vedere, o forse sarebbe meglio dire *riconoscere*, nel *Re Lear* del Goset. Iniziamo con una delle questioni che furono costanti nella riflessione teorica di Craig, la sua polemica con il realismo, tentativo vano secondo lui di ricostruire scenicamente una realtà, inconciliabile con ciò che il teatro può fare in quanto arte. L'arte infatti ha un obiettivo diverso, la bellezza, la restaurazione della bellezza perduta del teatro: «Non è mia vocazione scrivere né in alcuna forma atteggiarmi a riformatore, ma riguardo al teatro vorrei che le cose tronassero alla loro forma originaria e migliore e non rimanessero più a lungo degradate e prive di forma».²⁹ Precipitato nell'abisso del realismo, il teatro avrebbe perso la propria identità e vocazione, generare bellezza.³⁰ Il realismo a cui Craig si era opposto con veemenza era soprattutto quell'ibrido tra convenzionalismo e illusionismo che trionfava sulle scene inglesi, e lui stesso si fece promotore, registicamente, di un'opera di pulizia indirizzata a porre l'accento sull'immagine disincarnata e autentica che rispondeva a un bisogno di allusione visiva e non rappresentativa.

L'aver reso popolare la Bruttezza, l'aver calunniato la Bellezza, questi sono i risultati del Teatro Realistico. I miei disegni vogliono essere una protesta contro il Teatro Realistico e la sua anarchia. Il moderno Teatro Realistico, dimentico di tutte le leggi dell'Arte, dice di riflettere i tempi. In realtà li riflette solo in parte: tira il sipario e ci fa vedere una confusa, grossolana e odiosa caricatura dell'Uomo e della Vita.³¹

²⁷ *Ivi*, p. 43.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ E. G. Craig, *Stage Management, The new way which is the old*, «The Morning Post», 23 gennaio 1903, cit. da L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 65.

³⁰ «Il bello non sempre coincide con ciò che è grazioso o semplice o superbo, o ricco, di rado poi con "ciò che fa effetto" come lo conosciamo in teatro. Il Bello è al contrario, un concetto enormemente vasto e contiene in sé quasi tutto: perfino il brutto, che a volte trascende l'accezione comune; contiene anche cose rozze, ma mai *incomplete*. Facciamo che per un volta il significato di questa parola, il *Bello*, torni a essere ancora sentito profondamente in teatro, e potremo dire che il giorno del risveglio è vicino» (E. G. Craig, *La scena e il movimento, L'arte del Teatro*, in *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, cit. p. 22).

³¹ E. G. Craig, *Per un nuovo teatro*, in *Il mio teatro*, cit., p. 194.

A questo punto però, pensando al *Re Lear* del Goset, dobbiamo rammentare che lo stesso regista dello spettacolo, Sergej Radlov, e molti dei critici che lo recensirono, anche nell'introduzione alle parole di Craig nell'articolo pubblicato su «Sovetskoe iskusstvo» ed emerso in diverse occasioni in queste pagine, definiscono quello messo in scena dal Goset con *Re Lear* una versione realistica di Shakespeare, uno spettacolo realistico e per questo particolarmente riuscito. È cosa nota che per risultare accettabile e tenersi lontano dal pericolo di chiusura del teatro o da sanzioni di vario genere tali definizioni fossero necessarie, poiché tutto ciò era il prodotto del clima di dittatura culturale che vigeva in Unione Sovietica negli anni Trenta. Come Michoels, nessuno dei suoi contemporanei sovietici avrebbe mai potuto esprimersi sul realismo come faceva Craig, che però, proprio in quello spettacolo che aveva apparentemente la pretesa di avere messo in scena uno Shakespeare realistico, riconobbe un capolavoro inarrivabile. Ciò non significa che Craig fosse incoerente, semmai che quell'etichetta forzosa e banalizzante era semplicemente inappropriata per definire il *Re Lear* del Goset. Se l'arte del Teatro Yiddish di Mosca fosse stata pedissequamente realistica, perché, nonostante quel teatro avesse un successo internazionale, perseguirlo, vessarne e assassinarne i direttori e infine chiuderlo? Dopo avere letto le descrizioni dello spettacolo, i testi di Michoels e numerosi frammenti di saggi dedicati al *Re Lear*, dovrebbe essere evidente che le opzioni estetiche del Goset generavano tensione, fastidio e irritazione nelle autorità censorie perché in essenza *non erano realistiche*, non aderivano ai dettami dell'egemonia culturale sovietica. Non era necessario che il *Re Lear* veicolasse messaggi più o meno velatamente antisovietici, cosa peraltro assai improbabile, la poetica che caratterizzava il lavoro creativo dei suoi attori e le operazioni teatrali che vi andavano in scena erano così lontane dalla pretesa di adesione e uniformità ai canoni estetici sovietici da risultare, anche sotto la rassicurante etichetta ufficiale del realismo, pericolose, sospette, indesiderate. Insomma l'ammirazione di Craig, una delle figure più schierate contro l'egemonia del realismo nelle sue diverse declinazioni, non fa che confermare la nostra percezione e convinzione. Al Goset il realismo era sentito e trattato come un dovere, un problema a cui far fronte ricorrendo a diversi *escamotage* al fine di continuare a lavorare e creare capolavori che corrispondevano a una sensibilità e persino a un gusto che erano agli antipodi rispetto a quelli imposti, che possiamo genericamente definire grotteschi, intendendo per grottesco una metafora e una possibilità di espressione dell'indicibile, di tutto ciò che il realismo non avrebbe mai potuto o saputo dire.

Nel *Re Lear* del Goset Craig aveva ritrovato la vibrazione del vivente che per lui era l'anima del teatro, ciò che era più lontano dalle copie esteriori e grossolane delle forme della natura che prevalevano sulle scene europee. Quel teatro dalla connotazione nazionale così accentuata, che metteva in scena Shakespeare per la prima volta, aveva dimostrato di essere capace di realizzare quello che per lui era il compito precipuo dell'arte della scena, ovvero trasmettere la vibrazione del vivente, svincolandosi dalla piatta e materialistica riproduzione delle parvenze del mondo. Sia Craig che Michoels hanno scritto pagine molto belle sul concetto di poesia, centrale per entrambi nella definizione dell'arte teatrale. In un testo dal titolo *La poesia nell'arte dell'attore*, trascrizione di una sua lezione, Michoels dichiara: «Mi sento più poeta che attore. Mi considero un poeta nel mio lavoro attoriale. Il mio mondo, il mondo in cui vivo, in cui esprimo a voce alta tutto ciò che sento, è un mondo di immagini poetiche. [...] È fondamentale formare in se stessi una percezione poetica della vita, cosa che non si può imparare da altri».³² Per i nostri, e la cosa emerge in diversi testi in entrambi i casi, la scena deve essere un vero e proprio correlativo poetico della parola, non un mortifero sfondo del testo. Michoels si esprime in questi termini:

Questo spirito della ricerca indomabile, in cui ogni dettaglio è immaginifico e deve essere solo compreso, è la materia di studio dei grandi maestri della regia: la capacità di indovinare e fare conoscenza con il loro mondo di idee e immagini, così come hanno il dovere di invitare e fare appello all'attore come a una sorgente di arte ideale e non come a un interprete, poiché l'attore-interprete non ha niente da fare in teatro. Se invece egli è un poeta, un creatore, una sorgente di progetti autenticamente ideali, che rivelano il mondo interiore dell'uomo, allora avete davanti un artista autentico. Lo erano Ščepkin, Močalov, Lenskij, lo era Ermolova, non ho alcun dubbio su questo.³³

Riferendosi proprio alla messa in scena dei testi di Shakespeare, Craig si era scagliato contro l'inutilità dell'accuratezza dei dettagli³⁴ e la sua proposta di riforma del teatro era scaturita a inizio Novecento proprio dalla constatazione della profanazione del monumento del teatro inglese, in cui le messe in scena storicizzanti e il protagonismo degli attori producevano uno Shakespeare stupidamente illustrativo. Secondo l'allievo di Irving occorreva invece saper risalire alla fonte organica del testo shakespeariano e costruire una realtà scenica che fosse il correlativo visivo dell'intensità poetica della parola del grande autore. L'autenticità dell'interpretazione dei testi shakespeariani sarebbe secondo lui il

³² S. M. Michoels, *La poesia nell'arte dell'attore*, Michoels. *Stat'y, besedy, reči*, cit., p. 180.

³³ S. M. Michoels, *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico*, Michoels. *Stat'y, besedy, reči*, cit., p. 209. Il testo si chiude con queste parole: «Bisogna che nell'attore risuoni un poeta, bisogna che nel regista risuoni un poeta! È necessaria la conoscenza dell'arte ma è indispensabile il dono della poesia» (*Ivi*, p. 218).

³⁴ Cfr. E. G. Craig, *On Stage Scenery*, «The Morning Post», 13 ottobre 1903, cit. da L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 87.

risultato di un viaggio nella poesia letteraria dell'autore e della realizzazione di una poesia visiva, solo così aveva senso mettere in scena il monumento del teatro inglese.³⁵

Un altro tema ricorrente nell'opera teorica di Craig è l'eredità di Irving, che torna in diversi testi ed è sempre associato al riferimento a Shakespeare. Irving aveva saputo dare corpo alla poesia senza sostituirla alle esigenze di una facile ed edulcorata destinazione commerciale. Nel tentativo craighiano di prefigurare scenari futuri per il teatro, Irving assumeva una posizione cruciale. Rivolgendosi all'artista del teatro dell'avvenire, Craig scriveva: «Intanto non dimenticare chi si è avvicinato più di ogni altro al tipo dell'attore ideale, con un perfetto dominio della mente sulla natura. È stato Henry Irving. Su di lui ci sono molti libri ma il migliore di tutti resta il suo volto».³⁶ Secondo la riforma di Craig il dramma doveva essere bello perché non ci si poteva più affidare a un attore che sapesse estrarre bellezza da ogni cosa. Solo Irving sapeva farlo, e solo Michoels era risultato essere degno del confronto con il grande maestro inglese, considerato inarrivabile fino al giorno in cui l'allievo ed erede del grande attore britannico non si era seduto nella sala del Teatro Yiddish di Stato di Mosca pensando di uscire prima della fine dello spettacolo. Nel 1903 Craig aveva scritto che sarebbe stato vano pensare che in tempi ragionevoli sarebbe nato un attore altrettanto grande di Irving, trentadue anni dopo, all'età di sessantatre anni, dopo avere anche scritto la biografia del maestro, pubblicata nel 1930,³⁷ dichiarò alla stampa sovietica, riferendosi a Michoels in *Re Lear*, che finalmente aveva incontrato un attore degno del grande maestro: «Dai tempi del mio insegnante, il grande Irving, non ricordo una interpretazione d'attore che mi abbia scosso fin nelle profondo come Michoels con la sua interpretazione di *Lear*».³⁸ Sul «Morning Post» aveva scritto che l'assoluta perfezione del teatro è raggiungibile soprattutto attraverso una grande interpretazione attorica, anche se essa ha il limite del genio, cioè di essere unica, irripetibile e momentanea. Per questo motivo quando all'inizio del secolo auspicava che il teatro avviasse un processo di riforma che potesse essere concretamente perseguito, riteneva che fossero il complesso dell'opera e la qualità del dramma a dover sostituire la singolarità dell'attore.³⁹

La figura del maestro Irving intervenne in maniera decisiva a definire le scelte estetiche di Craig per tutta la sua vita, si pensi al riferimento alla *Übermarionette* nella biografia del 1930, in cui definisce e il maestro quanto di più prossimo abbia mai visto alla

³⁵ Cfr. E. G. Craig, *The Theatre: Trade or Art*, «The Morning Post», 26 dicembre 1903, cit. da L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 90.

³⁶ E. G. Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire, L'arte del Teatro*, in *Il mio teatro*, cit. p. 9.

³⁷ E. G. Craig, *Henry Irving*, J. M. Dent and Sons, Londra 1930.

³⁸ s. i. n., *Tre conversazioni con Gordon Craig*, «Sovetskoe iskusstvo», cit.

³⁹ Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 90.

Übermarionette, e all'idealizzazione del modello irvinghiano in *The Artist of the Theatre of the Future*. Il maestro costituisce «il punto oltre cui l'arte della recitazione non può avanzare»⁴⁰ e qui Craig si rifà a un concetto che sarà anche grotowskiano, il maestro non può essere imitato, è perfezione, ma non va considerato insuperabile, per essere tale deve infatti generare allievi, che siano essi vicini o lontani, diretti o, come nel caso di Michoels, indiretti, illegittimi potremmo dire, in grado di andare oltre rispetto a ciò che ha fatto lui, di superare limiti per lui insormontabili, Craig utilizza l'immagine mutuata da Walt Whitman del “maestro di atleti”.⁴¹

Gli obiettivi polemici di Craig da *The Art of the Theatre* in avanti sono il solipsismo artistico dell'attore, il realismo e la frammentarietà decorativa della messa in scena. Quello che lo interessò fin dagli inizi della sua riflessione è la creazione di un teatro nuovo e originario. Riferendosi alla scenografia, scriveva: «La tradizione, una volta perduta, non ha mai più riacquisito la sua forza originaria».⁴² Nell'ossimoro che affiancava «nuovo e originario» Craig riuscì evidentemente a collocare l'arte del Goset, l'unico teatro che a metà degli anni Trenta gli interessasse frequentare, nella lettera da Parigi dichiara infatti che nient'altro lo interessava altrettanto, nulla di ciò che andava in scena in quegli anni nei teatri europei, per il regista anglosassone niente era in grado di reggere il paragone. Nelle lettere al collega sovietico, Craig dichiara apertamente il proprio interesse a vedere il teatro diretto da Michoels al lavoro, nella prassi quotidiana: «La nuova arte deve essere sempre intimamente legata al fare e al saper fare».⁴³ Proprio nella pratica concreta e materiale della messa in scena si trovavano secondo lui i motivi della rigenerazione del codice espressivo del teatro che doveva avere permesso la nascita di un'arte nuova e originaria proprio in quel teatro sulla Malaja Bronnaja, a Mosca.

Un altro punto su cui ci sembra valga la pena riflettere poiché, avendo a disposizione i testi di Michoels, è possibile individuare punti di contatto e riflessioni quasi sovrapponibili anche se prodotte in situazioni culturalmente diverse, è la definizione apparentemente generica data da Craig al teatro come «espressione della Vita», la maiuscola è sua, intendeva infatti non la vita come la somma delle miserie del quotidiano ma la «Vita come unità di misura metafisica dell'esistenza».⁴⁴ In ciò che è stato possibile “vedere” finora del *Re Lear* del Goset si è certamente potuta cogliere la presenza di ciò che per Craig è la

⁴⁰ *Ivi*, p. 91.

⁴¹ *Ivi*, p. 92.

⁴² E. G. Craig, *Scena*, in *Il mio teatro*, cit., p. 217.

⁴³ E. G. Craig in *The Art of the Theatre*, cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 97. Sembrano parole di Grotowski.

⁴⁴ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 105.

realizzazione di questa missione rappresentativa dell'essenza della vita. In diverse occasioni abbiamo visto Michoels fare riferimento alle riflessioni filosofiche necessarie secondo lui a dare un senso alla vicenda di Lear, che non può essere proposta come la tragedia banale dell'ingratitude delle figlie di un re moribondo. Craig associava a questa tensione spirituale, una delle costanti della sua poetica, l'attenzione alla pratica concreta della scena e alle condizioni materiali del fare teatro, ma insiste sul fatto che attraverso il linguaggio della scena il teatro abbia la missione di evocare la forza interiore nascosta e misteriosa della vita.⁴⁵ Questo è un elemento che nel *Re Lear* doveva avere ritrovato, la tragedia, comunemente ridotta a tragedia familiare o politica, assumeva sulla scena del Goset un significato profondamente umano. Quell'uomo, che avrebbe dovuto essere simbolo di potenza e tirannia, appariva in scena piccolo, fragile, sofferente, una sorta di anti-Lear che capiva di avere sbagliato tutto, di avere sacrificato l'amatissima figlia a causa della propria mancanza di umanità, accecato dal sentimento di onnipotenza e dalla vanità tipici dell'umano, che moriva sul corpo di Cordelia con un gemito straziante, vivo anche nel momento della morte.

È da notare che del *Re Lear* di Shakespeare Craig aveva scritto: «Quando impeccabilmente interpretato (non tagliato e trattato onorevolmente dal manager)⁴⁶ esso conserva molto della sua bellezza ma la sua completa grandezza ti raggiunge solo quando tieni l'opera tra le mani e la leggi in silenzio».⁴⁷ Il trattamento riservato al testo dal Goset dovette sembrargli appropriato, quando sentì *Re Lear* per la prima volta pronunciato in lingua yiddish fu raggiunto dalla sua bellezza.

Il teatro per Craig è azione, parola, linea, colore e ritmo.⁴⁸ Il teatro è azione, scrive, «essa è per l'Arte del Teatro quello che il disegno è per la pittura o la melodia per la musica. L'Arte del Teatro è nata dall'azione, dal movimento, dalla danza».⁴⁹ Mango ci fa notare una annotazione a mano di Craig a questa frase sulla copia del libro conservata presso il Fondo Craig della Biblioteca Nazionale di Parigi, particolarmente rilevante in questa prospettiva: «È interessante notare che l'equivalente indiano per drama = azione è *nataka*, da *nata*, danzare».⁵⁰ Già nei manoscritti del 1903 Craig aveva presentato quel concetto poi artaudiano di “pantomima non pervertita” e di poesia dello spazio contrapposta alla poesia delle parole, l'incontro che ebbe di lì a poco con Isadora Duncan ebbe un significato cruciale nel definire l'assestamento concettuale rispetto al movimento e alla danza.

⁴⁵ E. G. Craig, *Introduzione, The Art of the Theatre*, p. 13.

⁴⁶ All'interno del suo discorso sulla riforma del teatro, Craig definisce gradualmente la figura dello *stage manager*, che ha il dovere di guidare la compagnia, non più soltanto a capo delle maestranze ma detentore di una competenza di tipo artistico. All'interno dell'edificio teatrale il suo punto di vista deve subentrare a quello dell'attore. In *The Art of the Theatre* Craig presenta infatti il mestiere artigianale del regista: il teatro si liberava del dominio dello scrittore e lo *stage manager* ne assumeva la leadership.

⁴⁷ E. G. Craig, *Manoscritto A*, cit. da L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 111.

⁴⁸ Cfr. E. G. Craig, *L'Arte del Teatro*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, p. 84.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ E. G. Craig, *The Art of the Theatre*, p. 18.

Riflettendo sull'interpretazione di Cordelia da parte di Eda Berkovskaja si potrà osservare come, anche rispetto alla questione della danza, sia possibile individuare un punto di contatto tra l'elaborazione teorica di Craig e la prassi attoriale degli attori del *Re Lear* del Goset.

Ciò che Craig aveva visto con gli occhi della mente per i primi trent'anni del Novecento e prefigurato nei propri scritti teorici facendogli assumere una connotazione vagamente utopica, lo avrebbe finalmente trovato, anche se alcuni elementi dell'allestimento non lo avevano soddisfatto a pieno, sulla scena del Teatro Yiddish di Stato di Mosca nella sua messa in scena del *Re Lear* del 1935. Il Goset, sotto la guida di Radlov e di Michoels, aveva saputo realizzare ciò che fino a quel momento Craig aveva potuto quasi esclusivamente immaginare. A questo proposito è utile riflettere su una affermazione di Lorenzo Mango, che a Craig ha dedicato il già citato importante studio:

Anche senza attribuire a Craig funzioni messianiche né ritenere che la via che il teatro moderno ha percorso sia il compimento delle sue premesse, non mi sembra scorretto affermare che l'officina teorica di Craig esemplifichi, per molti aspetti, l'officina teorica del secolo. Uno dei luoghi in cui con più chiarezza e profondità si determina una concezione del teatro che è nuova e moderna tanto quanto vuole corrispondere alla natura più intima e archetipa della sua dimensione artistica.⁵¹

Se il Goset, le sue produzioni, i suoi grandi attori e direttori non fossero stati cancellati dalle pagine della storia del teatro, gli studi che riguardano Gordon Craig guarderebbero certamente al Goset per capire ciò che il regista inglese teorizzava e comprendere che cosa davvero dovesse essere il teatro ai suoi occhi. Aveva lavorato al fianco di Irving *in primis*, poi di Otto Brahm, di Max Reinhardt, di Eleonora Duse, di Stanislavskij, e a incantarlo, commuoverlo, portandolo a rivolgere complimenti che non amava fare, che non faceva mai, che in questo caso ripeté in diverse occasioni, fu un teatro che in mezzo a innumerevoli difficoltà, vessazioni e persecuzioni, riuscì nel 1935 a mettere in scena un capolavoro, scrivendo una delle più belle pagine della storia del teatro del Novecento.

Poco più di dieci anni dopo, il direttore di quel teatro yiddish sovietico, il nuovo Irving secondo Craig, l'unico attore sulla scena mondiale che abbia meritato di ricevere questa definizione da Craig in persona, veniva brutalmente assassinato a Minsk, per ordine diretto di Stalin. Meno di un anno dopo, nel 1949, il Teatro Yiddish di Stato di Mosca veniva chiuso, il suo nuovo direttore, Zuskin, fu prelevato dall'ospedale dove era ricoverato a causa dell'esaurimento nervoso che la morte dell'amico e le vessazioni da parte delle autorità gli avevano provocato, e fucilato nel 1952 dopo avere subito un processo con l'accusa di avere svolto attività anti-sovietiche. Una vicenda tragica ma piena di vita, che

⁵¹ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 156.

chiede di essere riletta, studiata e ancora tante volte riscoperta. Nessuno, né gli studiosi anglosassoni né tantomeno gli italiani, neanche i più aggiornati, fanno questo riferimento al Goset e alla scoperta del teatro yiddish moscovita da parte di Gordon Craig. Bisognerebbe invece raccontare la storia del Goset e se non delle altre sue grandi produzioni, almeno del *Re Lear*, ogni volta che si cerca di spiegare quale fosse il progetto teatrale di Craig, arrivando così a comprendere che cosa volesse significare quando affermava che il teatro deve essere espressione della Vita, che il teatro è innanzitutto azione, parola, linea, colore e ritmo, che deve saper portare in scena la vibrazione del vivente. Guardare i cinque minuti del filmato che ritrae alcune scene del *Re Lear*, leggere i testi di Michoels o studiare le produzioni di questo teatro permette di capire che cosa volesse dire Craig quando dichiarava che l'Arte del Teatro nasce dalla danza, che il teatro deve essere nuovo e originario. Se chi ha la pretesa di capire il teatro del Novecento, il cosiddetto secolo della regia e le riflessioni di Gordon Craig guardasse al *Re Lear* del Goset potrebbe fare interessanti scoperte e finalmente vedere chiaramente come Michoels, Zuskin e Berkovskaja “cantano e danzano”. Osservandoli a ottant'anni di distanza si può intravedere quel “teatro del futuro”, nonché una risposta al problema teorico posto da Craig con l'elaborazione di una idea di teatro dopo Irving. Le tracce rimaste sono poche rispetto a casi di realtà teatrali dal destino meno nefasto, ma permettono comunque di scoprire e comprendere che il Goset era un teatro che, proprio come auspicava Craig, generava bellezza: come si leggeva sulla «Pravda», «qui a Mosca, era pura bellezza».⁵²

⁵² s. i. n., *Brambilla na bronnoj*, «Pravda», 14 febbraio 1923, cit. in J. Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, cit., p. 52.

CAPITOLO V

La danza della conoscenza

V.1 *La sapienza dell'attore*

Dopo avere letto i saggi dedicati al *Re Lear* del Goset, visti i frammenti filmati dello spettacolo e reso conto delle recensioni, si può affermare senza tema di smentita che la poetica dello spettacolo era assai lontana non soltanto dall'estetica che avrebbe dilagato con il realismo socialista ma da tutti i realismi e dalle poetiche delle avanguardie sovietiche. Lo spettacolo esprimeva una peculiare estetica del grottesco. Nel suo *Shakespeare nostro contemporaneo*, riflettendo su *Re Lear* a quasi trent'anni di distanza dallo spettacolo del Goset, Jan Kott ha utilizzato parole che si adattano a completare il discorso sulla versione yiddish della tragedia. Alcune sue riflessioni sono anticipate dalle pagine che Michoels dedica ai propri dubbi e considerazioni in merito all'allestimento ma iniziamo leggendo un estratto del testo di Kott:

La trama del *Re Lear* era qualcosa con cui il teatro non riusciva assolutamente a cavarsela. Se la impostava realisticamente, Lear e Gloucester come eroi tragici erano troppo ridicoli. Se trattava l'esposizione come una favola o una leggenda, ecco che anche la crudeltà del mondo shakespeariano diventava fiabesca o leggendaria. Quella crudeltà era la contemporaneità elisabettiana del *Re Lear* e tale continuò a essere sempre. Ma si tratta di una crudeltà filosofica, che non poteva essere messa in luce né dal teatro romantico, né da quello naturalistico. L'unico in grado di farlo è il teatro nuovo, in cui i personaggi non esistono più e la tragicità è soppiantata dal grottesco, rivelatosi ancora più crudele.

[...] La visione tragica e la visione grottesca della vita sono composte dagli stessi elementi. Sia nel mondo tragico che in quello grottesco le situazioni sono imposte, forzate, necessarie, e la libertà di scelta ne è condizionata. In questa situazione imposta e forzata sia l'attore tragico che l'attore grottesco perdono la loro battaglia contro l'assoluto; con la differenza che mentre la sconfitta dell'eroe tragico è conferma e riconoscimento dell'assoluto, la sconfitta dell'attore grottesco è la derisione dell'assoluto e la sua sconsecrazione: è la trasformazione dell'assoluto in un meccanismo cieco, in una sorta di automa.¹

Leggere Kott dimostra al lettore degli anni Duemila l'originalità assoluta della poetica michoelsiana e colloca il *Re Lear* del Goset "all'avanguardia delle avanguardie" rendendo così evidente che abbiamo a che fare con uno degli esiti più importanti dell'intera

¹ Jan Kott, "Re Lear" ovvero *Finale di partita*, in *Shakespeare nostro contemporaneo*, pref. di Mario Praz, trad. di Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 95-96.

tradizione del teatro yiddish.

Nei suoi testi sullo spettacolo Michoels dimostra di avere preso in considerazione varie tesi elaborate dagli intellettuali del tempo e da alcuni grandi nomi che fecero storia con le loro interpretazioni degli eroi shakespeariani sulla scena europea. L'attore aveva saputo riconoscere la sensibilità nichilista con cui si presentava la parabola e il ritratto finale dell'epoca elisabettiana; oggi quindi possiamo affermare che di quella vicenda tragica innescata dalla decisione di Lear di dividere il regno tra le figlie invitandole a una gara di eloquenza nell'espressione del loro amore filiale, fin dai primi istanti dopo l'apertura del sipario, nella messinscena del Goset prevalesse l'essenza grottesca di cui riferisce Kott. «Il grottesco è il teatro dei buffoni»,² scrive il critico polacco, e nella versione yiddish, anche Lear sembrava più un buffone che un re, come rilevato dalla maggior parte delle testimonianze sullo spettacolo. Kott si rivolgeva al pubblico teatrale degli anni Sessanta, «saturato dei drammi di Samuel Beckett e di Bertolt Brecht»,³ per il critico, soltanto un «teatro nuovo» sarebbe stato in grado di interpretare *Re Lear* in modo sensibile, ma quando Kott scrive, ciò che presume sia finalmente possibile per il teatro degli anni Sessanta era stato realizzato tre decenni prima, almeno per quanto riguarda l'opzione grottesca, dal Teatro Yiddish di Stato di Mosca.

Se, come sostiene Raniero Gnoli, «la creazione artistica *generalizza* (attualizza, si potrebbe anche dire) sentimenti e passioni, liberandoli dai limiti di tempo e spazio nei quali sono colti dal testo drammatico»,⁴ lo spettacolo del Goset riproponeva e attualizzava i sentimenti e le passioni della grande tragedia shakespeariana prendendo le distanze dal naturalismo e dal realismo, non per allontanarsi dalla «imitazione della natura» ma al contrario per «abbracciare la totalità [...] del destino umano», possiamo dire facendo ricorso alla terminologia di Antonio Attisani.⁵ Si è già spiegato che il Goset non aveva mai messo in scena un testo di Shakespeare e i tentativi di allontanarsi da autori yiddish avevano fino a quel momento prodotto risultati deludenti. Nei primi anni Trenta il Teatro Yiddish di Stato

² *Ivi*, p. 104.

³ M. Praz, *Prefazione. Della critica storica, della critica valutativa, e dell'interpretazione shakespeariana di Kott*, in *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. XXII.

⁴ R. Gnoli, p. L: «la creazione artistica è l'espressione diretta o non convenzionale di un sentimento o di una passione "generalizzati", cioè liberati da tutte le distinzioni di tempo e di spazio, dunque da tutte le relazioni individuali e gli interessi pratici, dalla forza interiore del poeta stesso, l'intuizione creativa o artistica, *pratibhā*» (Cfr. Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968. La prima edizione era apparsa per i tipi dell'Ismeo, Roma 1956, come volume undicesimo della Serie Orientale diretta da Giuseppe Tucci).

⁵ Cfr. A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Teorie e figure*, Accademia University Press, Torino 2015 (in corso di stampa).

di Mosca aveva scelto, tra i classici a disposizione, *Re Lear*, la tragedia shakespeariana sulla logica e la patologia del potere, un testo attraversato dalla metafora della vista, elemento messo in evidenza da Michoels per mezzo di uno dei suoi gesti *Leitmotiv* più volte richiamati dagli studiosi, quello con cui il re si portava la mano agli occhi «per togliere un velo»⁶ fatto di illusioni e idee false. Dalla dichiarazione di Goneril, secondo la quale l'amore per il padre le sarebbe più caro dei propri occhi,⁷ all'appello di Kent a Lear a vedere meglio,⁸ fino alla drammatica ammissione di Gloucester, «Sono inciampato tante volte, anche quando ci vedevo»,⁹ coloro che non vedono o non hanno visto sono sconfitti. Lear ricomincia a vedere quando gli viene tolto l'ultimo potere, la sua scorta armata, solo allora comincia a rendersi conto di essere stato cieco e a “vedere”. L'autocondanna di Regan, Goneril e Edmund sembra restare sullo sfondo, Michoels e Radlov erano più interessati alla metamorfosi psichica di Lear e al rapporto tra il Re e Fool, elemento chiave della versione yiddish della tragedia. Si avrà modo di riflettere su questi temi, sulla trasfigurazione del personaggio di Lear, sul rapporto tra Lear e il Fool e sul Fool nello specifico, cui è dedicato il paragrafo intitolato *Zuskin – Fool*.

Facendo nuovamente ricorso a un recente testo di Attisani, partiamo dalla seguente considerazione, che si presta a essere letta come presupposto della riflessione che qui si intende avviare riproponendo il punto di vista degli attori impegnati nella realizzazione dei ruoli principali della tragedia, Michoels, Zuskin e Berkovskaja, l'interprete di Cordelia.

Tutto questo «pulsare, movimento e ritmo» è l'attività dell'essere umano e, su un piano di *consapevolezza differente*, il lavoro dell'attore. [...] Ognuno deve fare i conti seriamente con la tradizione peculiare nella quale è pre-gettato e deve determinare la propria direzione (senso) a partire dalla condizione anagrafica in cui si trova.¹⁰

Nella elaborazione e nella creazione del personaggio shakespeariano che sognava di interpretare dall'infanzia, un artista colto e sensibile come Michoels fu certamente autore di una accurata valutazione tanto della «tradizione peculiare nella quale era pre-gettato», ovvero il teatro yiddish e la sua tradizione, come sottolineato dalle recensioni dei critici più

⁶ Cfr. S. Michoels, *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*, cit., p. 94 e segg.

⁷ «So soltanto che mi siete più caro dei miei occhi» (W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 15).

⁸ «Guarda meglio, Lear. Sono io il bersaglio dei tuoi occhi», (W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 25).

⁹ «Non ho bisogno degli occhi. Sono inciampato tante volte anche quando ci vedevo...», (W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 283).

¹⁰ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Teorie e figure*, cit.

attenti, quanto della propria peculiare «situazione anagrafica», ovvero la sua condizione di ebreo cittadino sovietico nonché direttore del più importante teatro yiddish europeo, una istituzione al centro del panorama culturale del suo paese. Ciò deve avere inevitabilmente determinato la sua «direzione» come artista e come poeta, che guardava “con un occhio all’arte e con due alla vita.” Il lavoro dell’attore come «pulsare, movimento e ritmo» è definito da Attisani con parole simili a quelle che avrebbero utilizzato Gordon Craig¹¹ e probabilmente anche Michoels. Per valutare invece le circostanze e il senso del *Re Lear* come operazione culturale si è scelto di prendere in considerazione il già citato testo *Michoels-Lear* di Zingerman, in cui l’autore sottopone alla nostra attenzione alcune osservazioni sulla possibilità che l’allestimento del Goset alludesse alla storia coeva.¹² Se non ci si lascia ingannare dalla patina banalizzante, nonostante le pagine di Zingerman abbiano il limite di trascurare la presenza di Radlov e della compagnia nell’ideazione e nella costruzione dello spettacolo, riflettendo sul *Lear* di Michoels, il brano in cui si prendono in esame le circostanze storico-temporali nelle quali fu realizzato il *Re Lear* può essere interessante per chi si interroga sullo spettacolo a ottant’anni di distanza. Si è già accennato all’ipotesi proposta da Jeffrey Veidlinger secondo la quale la figura di Lear sulla scena del Goset avrebbe alluso alla tirannia di Stalin e i protagonisti delle vicende della tragedia shakespeariana agli oligarchi del regime sovietico. Il testo dedicato a Michoels da Zingerman nel 1960, il cui autore fu testimone diretto dello spettacolo, fu scritto per ricordare l’attore in occasione della pubblicazione del volume che avrebbe raccolto i testi di Michoels e quelli di alcune personalità del mondo teatrale sovietico che a vario titolo lo avevano conosciuto o erano stati suoi collaboratori. Zingerman propone una prospettiva assai diversa rispetto agli studi più recenti, suggerendo al lettore che il *Re Lear* del Goset intendesse alludere ai nascenti fascismi europei.

In proposito è utile ricordare che nel 1942 Michoels fu nominato Presidente del Comitato Antifascista Ebraico. Senza essere un membro del Partito e spesso restando al di fuori delle istituzioni deputate a questo fine, anche prima della nomina ufficiale, il direttore del Goset si era sempre dedicato alla causa ebraica, alla difesa dei diritti degli ebrei e nella seconda metà degli anni Trenta era perfettamente consapevole della drammatica evoluzione della situazione degli ebrei in Europa. *Re Lear* debuttò nel febbraio del 1935, il Terzo Reich aveva emanato le leggi razziali il 7 aprile 1933; quello del debutto del *Lear* è l’anno

¹¹ Cfr. E. G. Craig, *L’Arte del Teatro*, in Id., *Il mio teatro*, p. 84.

¹² B. Zingerman, *Michoels-Lear*, cit., p. 427 e segg.

dell'emanazione delle leggi di Norimberga, che aprirono la strada allo sterminio, la Soluzione finale fu decisa il 20 gennaio 1942, mentre l'entrata in vigore delle leggi razziali italiane risale al settembre del 1938. L'estratto del testo di Zingerman va letto partendo da tali presupposti.

Se nelle sue associazioni immaginarie Michoels si rivolgeva ai tempi antichi, nelle sue conclusioni era particolarmente contemporaneo. Il personaggio da lui creato non poteva nascere in un'epoca diversa dagli anni Trenta. [...] Il tema principale era la liberazione dell'uomo da concetti soggettivi e astratti.

[...] Per molti anni Michoels ha interpretato personaggi modesti di piccoli paesi, costretti dalle circostanze a vivere lontano dai grandi eventi della storia. In questi personaggi al tempo stesso quotidiani e grotteschi, interpretati con grande finezza e con estrema chiarezza, si sentiva già il motivo principale dell'arte di Michoels, che in seguito lo ha reso un attore di importanza storica.

[...] Con il tempo fu sempre più chiaro che la cornice della figuratività dello *shtetl*, recuperata dai suoi ricordi, con i suoi tipi umani, la sua quotidianità e le sue tradizioni, aveva iniziato a stare stretta a Michoels. La sua arte acquisiva un carattere sempre più filosofico e tragico, era frustata dai forti venti degli anni Trenta.

[...] Nell'arte sovietica di quel tempo, il tema del fallimento di una concezione individualistica del mondo era tra le più importanti. Nel processo delle grandi trasformazioni sociali che hanno rivoluzionato la vita di milioni di persone, ha avuto luogo una trasformazione del punto di vista che aveva tradizionalmente determinato il rapporto tra l'uomo e la società. Ogni uomo è stato sottratto al guscio della propria esistenza privata e messo di fronte a un mondo più grande e contraddittorio, che richiedeva sforzi collettivi.

Il coraggioso pathos di Michoels, che superava lo sguardo speculativo sulla vita, ne permeava l'interpretazione e acquisiva un significato particolare negli anni dell'infuriare del fascismo. Per molti umanisti e membri dell'intelligenza, che si scontravano improvvisamente con l'esistenza reale e il crescente pericolo del fascismo, il problema di rivedere vecchi concetti "da manuale" era diventato una necessità vitale. Per difendere i propri ideali umanistici era necessario togliere da essi il velo delle illusioni e metterli a confronto con la realtà. In questo senso l'interpretazione di Michoels portava con sé l'eco di eventi di portata mondiale.

Non è possibile stabilire oggi quale forma di tirannia Michoels e i suoi collaboratori associassero più o meno consapevolmente al personaggio di Lear e alle altre figure della tragedia accecate dal potere. Affrontando la questione con Ala Zuskin-Perel'man siamo arrivate a condividere la convinzione che, rispetto alla presenza in *Re Lear* di un sottotesto allusivo agli accadimenti degli anni Trenta, nel caso di artisti della levatura di Michoels e Zuskin, è sensato affermare che certamente le loro opzioni estetiche erano manifestazioni di una profonda consapevolezza storica ma è impossibile indicare con certezza quali riferimenti alla realtà coeva prevalessero sugli altri. È impossibile stabilire con certezza se mettendo in scena il *Re Lear* i nostri intendessero alludere allo stalinismo o alla cecità delle

popolazioni europee di fronte alla tragica situazione degli ebrei in Germania e in Europa. Il *Re Lear* di Shakespeare è la tragedia del potere: è un catastrofico senso di onnipotenza a innescare la tragedia. Il testo shakespeariano è stato letto come una critica feroce alla logica di un potere rappresentato come violenza e sopraffazione, ma si tratta in effetti della tragedia di un personaggio che attraversa un processo di conoscenza che ha inizio con la sua rinuncia al potere e il suo passaggio attraverso una serie di umiliazioni gli permette di comprendere qualcosa su se stesso, sugli esseri umani e sul carattere (auto)distruttivo e patologico del potere.¹³ Per procedere nella nostra riflessione ricorriamo nuovamente a una affermazione di Attisani, che ci offre un altro spunto per affrontare la questione del lavoro svolto dagli attori del Goset con la messa in scena del *Re Lear* a metà degli anni Trenta.

I migliori attori non sono necessariamente i professionisti, ma coloro che sanno e coltivano questo aspetto peculiare della vita umana, cioè la consapevolezza di esseri che sanno della morte e sanno dominare, ovviamente secondo le modalità di composizione alle quali sono stati educati, le forze della vita.¹⁴

Chi conosce l'epilogo della vicenda teatrale del Goset e le storie personali dei suoi protagonisti, potrà prendere atto del fatto che gli attori del Teatro Yiddish di Stato di Mosca rivelarono di possedere la straordinaria capacità di trasformare la condizione di perseguitati, persone che «sanno della morte», in una opportunità per attualizzare sentimenti e passioni umane come quelle della tragedia shakespeariana. Le memorie della figlia di Michoels e di Ala Zuskin Perel'man non nascondono che a metà degli anni Trenta gli esponenti più rappresentativi della comunità ebraica moscovita presagivano la catastrofe che avrebbe colpito non soltanto il teatro yiddish ma il loro intero popolo in Unione Sovietica e in Europa.¹⁵ L'orientamento dell'allestimento del Goset è vistosamente ideologico, come chiarisce lo stesso Michoels nonostante la censura. Oggi cerchiamo risposte ai nostri interrogativi volgendo lo sguardo alle magistrali interpretazioni di Lear, del Fool e di Cordelia. Per quanto riguarda i primi due, sulla questione del lavoro attoriale si dispone sia di testi e riflessioni scritti in prima persona sia di saggi, per il lavoro attoriale

¹³ Cfr. Ekkart Krippendorff, *Una parabola sull'irragionevolezza del potere: Re Lear*, in E. Krippendorff, *Shakespeare Politico. Drammi storici, drammi romani, tragedie*, trad. it. di R. Benatti e F. Materzanini, Roma, Fazi Editore, 2005.

¹⁴ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Teorie e figure*, cit.

¹⁵ La figlia di Michoels Natalja riferisce dei timori del padre e dello stato di tensione in cui vivevano nelle memorie raccolte in Natalja Vovsi-Michoels, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, cit., nel suo intervento per il documentario *The King and the Fool*, cit., insieme alla sorella Nina Michoels in *Ostrova*, cit.. Ala Zuskin Perel'man riferisce del clima di terrore in cui vivevano gli attori del Goset nel suo *I viaggi di Venjamin*, cit.

di Berkovskaja si dovrà invece partire da zero, provando a descriverlo per la prima volta.

V. 2 *Michoels – Lear*

Sulla natura del lavoro attoriale Michoels si sofferma in tutti i propri testi, circa una trentina. Per chi legge i suoi saggi, quasi tutti trascrizioni di interventi pubblici e lezioni, è evidente che scrivesse e riflettesse *da attore*. Continuò a esprimersi e pensare come un attore anche quando era già direttore del Goset da alcuni anni, operatore culturale di primo piano in Unione Sovietica, nonché regista di numerosi spettacoli.

Soffermiamoci ora sulle «modalità di composizione» che caratterizzarono il suo lavoro nell'interpretazione di Lear partendo da una affermazione di Michoels apparentemente semplice ma a nostro avviso centrale nella sua elaborazione teorica, utile per affrontare la questione del lavoro dell'attore in generale e la sua declinazione all'interno delle mura del Goset. Si può partire da un paragrafo del suo saggio *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico*,¹⁶ trascrizione del discorso che Michoels tenne in occasione della Conferenza dei registi dell'Unione Sovietica nel giugno del 1939.

Una delle più gravi malattie dell'attore è quella del cliché, contro la quale ha lottato Stanislavskij. Ho il timore che questa fede del grande attore si sia trasformata in un dogma, in uno schema.

Il cliché è la sclerosi dell'attore, una vecchiaia precoce.

Gli attori da cliché hanno tutto pronto in tasca. Questo è terribile.

L'unica cosa che può illuminare e rinfrescare l'arte, che può accendere la vera fiamma di cui si è parlato qui, è il desiderio autentico di conoscere e trasformare l'arte in uno strumento di lotta per la felicità dell'uomo e per la sua liberazione.¹⁷

Questo genere di affermazioni è rintracciabile nelle trascrizioni dei discorsi che Michoels era costretto a disseminare di dichiarazioni a sostegno del regime. Come ebreo, era più obbligato di altri a esaltare le politiche culturali dello Stato sovietico. Come si è visto nella recensione di Zagorskij, agli ebrei era spesso ricordata la riconoscenza dovuta al socialismo per averli liberati dai limiti delle condizioni di vita delle zone di residenza ebraiche. Studiare i testi di Michoels significa pertanto leggere tra le righe per cogliere

¹⁶ S. M. Michoels, *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico*, in *Michoels. Stat'y. Besedy. Reči. Vospominanja o Michoelse*, cit., p. 209. Il testo fu pubblicato in *Il regista nel teatro sovietico. Materiali della prima Conferenza dei registi dell'Unione Sovietica*, Iskusstvo, Mosca – Leningrado 1940.

¹⁷ *Ivi*, pp. 210-211.

quelle affermazioni e quei motivi di riflessione sulla pratica attoriale e sul teatro in generale che lo resero un interlocutore privilegiato di Gordon Craig e di Stanislavskij, prescindendo dalla retorica e dalla scarsa competenza espositiva. L'invito a «trasformare l'arte in uno strumento di lotta per la felicità dell'uomo» è un chiaro segno della modernità della elaborazione teorica michoelsiana e oggi ci rivela il «senso», la «direzione» che quell'essere umano-attore-poeta dava al proprio agire a partire dalla condizione in cui era pre-gettato. Nei suoi scritti si trovano anche alcune riflessioni sul lavoro del regista, ma la sua prospettiva resta quella attoriale e le sue idee e i suggerimenti che dava alle nuove generazioni di operatori teatrali mettevano sempre al centro l'attore, le necessità e le peculiarità di questo lavoro. Michoels non trascura la questione del rapporto tra il regista e l'attore, anzi affrontandola introduce la propria idea fondamentale dell'attore come poeta, arrivando così a descrivere il lavoro di composizione secondo lui necessario per la creazione del personaggio. Sempre nel suo *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico* si esprime in questi termini:

Il cosiddetto lavoro pedagogico del regista con l'attore non consiste nell'insegnare all'attore a recitare. In genere non si può insegnare a recitare. È un controsenso. Si può insegnare a un orso a danzare ma insegnare a recitare a un attore è impossibile.

L'attore può imparare a recitare, bisogna solo dirigere questo processo. Ecco la cosa essenziale. Il regista deve essere un buon conoscitore della natura psicofisica dell'attore, ma anche del suo mondo ideale, del mondo delle idee e delle immagini di cui vive.¹⁸

Sulla questione del lavoro attoriale, il testo di riferimento è *Il personaggio in generale e Lear in particolare*, nel quale Michoels affronta alcuni punti della propria elaborazione teorica rintracciabili anche in altri suoi testi, nel già citato *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico* e in *Da che cosa inizia il volo di un uccello?*. Quest'ultimo è un saggio del 1939 dedicato al tema della recitazione, il cui titolo riprende il frammento di un dialogo che Michoels ebbe con Stanislavskij, suo interlocutore diretto nonché figura chiave con la quale esisteva un dialogo e una certa vicinanza intellettuale, nonostante Michoels non avesse mai lavorato al Teatro d'Arte. Il loro rapporto non è mai stato oggetto di studi approfonditi ma ne esistono alcune testimonianze. *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, del 1937, è il testo in cui sulla questione del lavoro dell'attore Michoels si esprime nel modo più fluido, ma è doveroso segnalare che numerosi suoi testi sono caratterizzati dalla presenza di Stanislavskij come riferimento essenziale.

¹⁸ S. M. Michoels, *La funzione e il posto del regista nel teatro sovietico*, cit., p. 209.

La questione riguardo i percorsi della creazione del personaggio è vecchia e trita. Gli attori e la gente di teatro, i giornalisti e la gioventù teatrale, fanno spesso una grande quantità di domande riguardo il teatro, su questioni importanti ma estremamente personali per ogni attore.

Quando un attore interpreta un ruolo di successo gli chiedono: «Come ci ha lavorato?». Lo fa anche Konstantin Sergeevič Stanislavskij, autore di regole molto precise per la condotta dell'attore in scena. In ogni caso, il grande ricercatore della natura dell'arte dell'attore non ha dato una risposta completa a questa domanda. Per me è ancora più difficile rispondere perché non ho lavorato con il sistema di Stanislavskij, non conosco il segreto per preparare ciò che si definisce un ruolo, un personaggio riuscito. Posso soltanto riferire i miei pensieri, basati sulla mia esperienza come attore. Anche se sono convinto che insegnare a qualcuno come creare il personaggio sia quasi impossibile, so però che lo si può imparare. L'attore necessita di un grande lavoro mentale, attivo e autonomo, su ciò che ha visto, letto e sentito. Il lavoro sul ruolo ha come meta la creazione del personaggio, eppure la cosa più difficile è proprio definire che cosa sia un personaggio. Rinuncio a ogni formula precisa e utilizzo il metodo descrittivo. L'immagine del personaggio è innanzitutto il risultato di una riserva della mente. In alcuni casi con una sola parola possiamo riferirci a un intero complesso di fenomeni e in altri con un solo personaggio possiamo descrivere e caratterizzare un'epoca, una classe sociale o fenomeni legati alla psiche... Basta nominare uomini mai esistiti come Onegin, Čackij, Chlestakov, Oblomov, e ai nostri occhi si aprono veri e propri universi. In un personaggio completo si condensano i tratti caratteristici di grandi strati dell'umanità.

[...] Il primo compito dell'attore nel lavoro sul ruolo è comprendere in che cosa consista la sua espressione (*obraznost'*),¹⁹ la prima cosa che vive nel personaggio è il suo destino. Quest'ultimo deve diventare l'espressione della forza della sua immagine, ovvero non deve mai essere né mediocre né casuale.

[...] Soltanto comprendendo il destino di Amleto come un modo immaginifico di dipingere un'epoca e un mondo, come una rivelazione metaforica di passioni e pensieri umani si può comprendere la profondità di quest'opera di Shakespeare. I destini degli eroi shakespeariani sono così immaginifici; lo stesso Tolstoj, che contestava la grandezza e la genialità dell'arte di Shakespeare, ha creato personaggi con un destino metaforico. Il destino del personaggio non è qualcosa che si costruisce grazie a una fatalità: è una storia che segue le leggi degli eventi della vita e le azioni umane nella loro consequenzialità; insegna sempre qualcosa, mette in guardia, consiglia ed entra nell'"archivio" dell'esperienza umana. Il destino immaginario del personaggio diventa metaforico soltanto quando è espressione dell'arte ideale dell'autore. Per questo alla base del lavoro sul ruolo c'è una comprensione piena dell'idea principale che sta alla base del personaggio creato dal drammaturgo.

[...] Bisogna però lavorare, pensare e riflettere per tutta la propria vita sull'assimilazione del materiale. Se un attore si rivolge a un regista dicendo che sono passate soltanto due settimane dall'inizio del lavoro sul ruolo e che gli è difficile interpretarlo, questo non va

¹⁹ In russo il termine utilizzato è *obraznost'*, tradotto letteralmente con figuratività o metaforismo. *Obraz* significa infatti immagine, figura, in ambito teatrale era utilizzato per indicare il personaggio come struttura letterario-drammaturgica fissata nel testo ma anche una parte del suo *ispolnenie*, ovvero della sua esecuzione, il momento meramente scenico affidato al talento e alla sensibilità dell'attore. Qui Michoels si riferisce al complesso di *obrazy*, quindi immagini, che appartengono a un certo personaggio, o meglio, allude alla capacità del personaggio di contenere in sé una complessità figurativa e metaforica che l'attore ha il compito di tradurre in immagini incarnate (Cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, cit.).

bene. Alla domanda: «Quanto ha lavorato sul ruolo?» di solito rispondo: «Dipende dall'anno in cui l'ho realizzato». Se l'ho interpretato negli anni Venti, quando avevo appena intrapreso il mio percorso da attore, allora ho lavorato sul ruolo per trent'anni, perché allora avevo trent'anni; se l'avessi fatto oggi, nel 1937, avrei lavorato sul ruolo per quarantasette anni in tutto, perché oggi ho quarantasette anni. Questo significa che il bagaglio di impressioni e conoscenze accumulate nel corso della mia intera vita e la disciplina mentale che ho raggiunto in tutta la mia esperienza sono utilizzati nell'elaborazione del personaggio.²⁰

Sulla prassi da lui prediletta nella creazione del personaggio Michoels si pronuncia in diverse occasioni e per farlo si riferisce inevitabilmente al sistema di Stanislavskij. Ciò che scrive in merito è particolarmente interessante perché il direttore del Goset sta chiaramente parlando delle «azioni fisiche», ovvero riferendosi non allo Stanislavskij divenuto dogma in tutte le scuole di teatro del paese ma all'ultima fase della sua opera. A fare riferimento alle teorie elaborate da Stanislavskij negli ultimi anni di vita, quando aveva ormai preso le distanze dal Teatro d'Arte, all'epoca in cui scrive Michoels ancora poco note e divulgate soltanto in seguito alla morte di Stanislavskij dai suoi più stretti collaboratori, è il direttore del Goset, realtà teatrale che si tende a considerare lontana dal Teatro d'Arte e da Stanislavskij.²¹ Le affermazioni di Michoels rivelano una inaspettata vicinanza intellettuale con il grande maestro ormai ritiratosi a vita privata per dedicarsi alla direzione dell'ultimo studio, quello che aveva sede in casa sua, nel vicolo Leont'ev. Negli ultimi quattro anni della sua vita Stanislavskij aveva infatti creato un nuovo metodo di prova, conosciuto con il nome di Analisi Attiva.²² Questa fase delle sue ricerche è segnata dall'interesse per un teatro non realistico, perciò la sperimentazione era condotta clandestinamente. Stanislavskij era stato estromesso dal Teatro d'Arte e confinato in casa sua da Stalin in persona. Ufficialmente il suo ritiro dal teatro era stato attribuito alla malattia e all'età avanzata, oggi è noto che tale isolamento gli fu imposto perché le sue ricerche erano

²⁰ S. M. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, in *Michoels. Stat'y, besedy, reči*, cit., pp. 136.

²¹ «In questo modo l'insegnamento di Stanislavskij, assimilato in modo dogmatico, diventa un fattore non di progresso della nostra arte teatrale ma un freno che ne ritarda lo sviluppo. Per qualche motivo non si ha l'abitudine di parlare dell'immaginazione, della fantasia creativa necessaria a ogni regista e a ogni attore, ma nessuno vuole prestarvi attenzione. Si è detto che non può esserci alcuna esperienza equiparabile al Teatro d'Arte. Io non sono d'accordo. Dichiarandolo, non metto in discussione la maestria del Teatro d'Arte né i suoi grandi meriti, né l'attualità della lotta creativa che ha attualmente luogo nelle sue viscere» (S. Michoels, *Da che cosa inizia il volo di un uccello?*, in *Michoels. Stat'y, besedy, reči*, cit., p. 197).

²² Del ristretto e selezionato gruppo di persone che ebbero la possibilità di lavorare al fianco del maestro in questi ultimi anni, assimilando il nuovo metodo dell'Analisi Attiva, una testimone di prim'ordine, nonché responsabile della diffusione di questo insegnamento, è Marija Osipovna Knebel', riconosciuta come la più autorevole erede della prassi elaborata in questi anni. Cfr. M. O. Knebel', *O dejstvennom analise pec'y i roli*, Iskusstvo, Moskva 1961; M. O. Knebel', *Vsja žisn'*, VTO, Moskva, 1967, in italiano M. O. Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Roma 2009 (chi scrive ha tradotto le memorie di Marija Knebel' e le ha dedicato la tesi di laurea magistrale). La figlia di Michoels, Nina, è stata allieva di Marija Knebel' al GITIS.

considerate sovversive.²³

Si parla molto e in modi diversi del punto di partenza nel lavoro sul ruolo. Alcuni attori partono dal gesto, dall'azione, dal disegno; altri dal testo, cercano le intonazioni e gli accenti, provano nuovi modi di pronunciare; altri ancora si esercitano nella mimica, provando le espressioni davanti a uno specchio. Ciò ovviamente non porta da nessuna parte perché non è essenziale. Bisogna dimenticare le intonazioni, verranno da sole, come il gesto, il disegno e perfino lo stato d'animo. Il compito centrale da cui bisogna partire nel lavoro sul ruolo è la precisa comprensione del motivo per cui si entra in scena, dello scopo che si ha di fronte al pubblico e ciò che si vuole comunicare.²⁴

Sul rapporto di Michoels con Stanislavskij e con il sistema sono illuminanti le parole di Jurij Zavadskij. Autore di un testo dedicato a Michoels negli anni Sessanta, Zavadskij sembra corroborare l'ipotesi che il direttore del Goset fosse interessato all'ultimo Stanislavskij, certamente non alla versione pervertita del suo insegnamento trasformato in dogma dalle autorità culturali del regime. Il suo testo è inoltre assai utile letto come testimonianza del fatto che professionisti attivi all'interno di realtà teatrali distanti dal Teatro Yiddish di Stato di Mosca apprezzassero la prassi che caratterizzava il lavoro attoriale che vi era svolto e stimassero Michoels come attore e come uomo. Le parole di Zavadskij:

Molti non capivano Michoels. Rileggo ora i suoi discorsi, ricordo le obiezioni da parte di coloro che erano pronti ad accusarlo di non accettare "il sistema" e di sottovalutare Stanislavskij. Questo è sbagliato: Michoels comprendeva e ammirava Stanislavskij come nessun altro, ma di Stanislavskij apprezzava la grande potenza artistica immortale e non le sue regole, oggi transitorie. Ammirava l'insegnamento di Stanislavskij, che ha dato all'arte del teatro le ali per volare. Detestava coloro che con la loro incapacità e la loro ottusa sconsideratezza si avvicinavano a Stanislavskij banalizzando il suo insegnamento, trasformandolo in un manuale di regole dalla sintassi grossolana.²⁵

Passiamo ora alle affermazioni di Michoels contenute in *Il personaggio in generale e Lear in particolare* e ovviamente in *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare*. Alcuni estratti di questi due saggi chiave sono già stati citati per proporre una ricostruzione del *Re Lear*, qui sono utili al fine di osservare, a distanza di ottant'anni, il lavoro di composizione svolto da

²³ Cfr. Sharon M. Carnike, *Stanislavsky in focus*, Routledge, New York 1998. In questa fase Stanislavskij introduce l'idea di recitazione come «partitura di azioni», in cui il linguaggio drammatico codifica l'azione come le note musicali annotano una melodia, in cui ogni dettaglio suggerisce una performance potenziale. L'attore esplora le dinamiche comunicative del testo per mezzo dell'improvvisazione fino ad arrivare a scoprire il proprio bisogno delle parole dell'autore. Secondo Knebel? L'Analisi Attiva assorbiva tutto ciò che era stato scoperto prima, l'intera vita e l'opera di Stanislavskij.

²⁴ S. M. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, cit., pp. 134 e segg.

²⁵ Jurij Zavadskij, *Michoels, come lo conoscevo*, in *Michoels. Stat'y, besedy, reči*, cit., pp. 486-487.

Michoels per il personaggio di Lear, così da poterlo analizzare in modo più dettagliato, leggendo si tengano a mente le affermazioni di Kott.

Ecco che Lear entra, si siede sul trono, rinuncia al potere, allo Stato, al patrimonio, tenendo per sé soltanto il titolo di re. Lascia tutto alle figlie: «Siate in salute, vivete, io tengo soltanto cento cavalieri e mi sposterò da una figlia all'altra fino alla tomba». Quando una delle figlie non accetta di lusingarlo, la caccia. Questo è ovviamente il comportamento di una persona priva di buon senso. Fin dalle prime parole tutti comprendono che le figlie maggiori del re sono false e adulatrici, mentre la più giovane, che dice: «Vi amo perché è il mio dovere di figlia», ha ragione.

È possibile però che Lear, avendo trascorso molti anni accanto alle tre figlie, non abbia capito, non abbia intuito il loro carattere? Ha lasciato il proprio potere nelle mani delle più crudeli e false, le più sleali, mentre la figlia più amata e la migliore è stata cacciata. È impossibile capire come si possa rendere un uomo del genere l'eroe di una tragedia, se Lear è uno sciocco non susciterà alcuna compassione. Compiendo un atto del genere, Lear meriterebbe ciò che vive e non ci sarebbe motivo per scriverne una tragedia.

[...] Riflettendo su tutto ciò, si inizia a sentire che della tragedia di Lear è necessario rivelare qualcos'altro, trovare i motivi che spingono il re a compiere questo gesto decisivo, a prima vista insensato. Il compito dell'attore è mostrare che questo gesto non è insensato e non è compiuto senza motivo.

[...] Che cos'è?

Stupidità? Questo è un punto di vista alterato e inattendibile sulla vita ma è un punto di vista; è solipsismo, mette Lear al centro del mondo, è una filosofia. Tutta la tragedia di Lear consiste nel suo vivere il fallimento della propria filosofia. La base della sua tragedia non è l'ingratitude delle figlie, no, non è una semplice tragedia familiare. È il fallimento di una serie di idee con le quali un uomo è vissuto per ottant'anni.²⁶

Nello stesso saggio possiamo leggere:

Facendo riferimento a Lear, per esempio, nel determinare in che cosa consista la rappresentazione²⁷ del suo tragico destino, ci si imbatte innanzitutto nella concezione ideologica del personaggio, ci chiediamo in che cosa consista l'essenza della tragedia di Lear. Nel corso degli oltre trecento anni che il personaggio ormai ha, ci sono state innumerevoli definizioni dell'essenza della sua tragedia. Si è pensato che *Re Lear* fosse una tragedia della perfidia e dell'ingratitude da parte delle figlie, l'hanno così trasformata in una "tragedina" intima, familiare, che si svolge in un interno, che ha rischiato perfino di diventare un melodramma. Si è pensato che la tragedia di Lear fosse politica, poiché Lear divide il regno quando la necessità storica suggerisce la politica dell'unione e non della divisione del paese. A mio avviso quella di Lear è la tragedia di una ideologia fallita e falsa. Ma in tutte queste interpretazioni il destino di Lear rimane metaforico, universale, contiene in sé un'idea importante.²⁸

Michoels aveva scelto di mettere in scena la tragedia dell'illuminazione di un uomo che

²⁶ S. M. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, cit., p. 141.

²⁷ Si veda la nota 19.

²⁸ S. M. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, cit. p. 136.

tenta invano di arginare il male e il caos,²⁹ la colpa che l'attore attribuiva a Lear era quella di non essere stato in grado di proiettarsi al di fuori del proprio sistema ideologico. Nell'analisi della tragedia shakespeariana proposta da Kott la ripartizione del potere è inevitabilmente insita nel meccanismo autodistruttivo dello Stato e rappresenta la normalità dei giochi di potere.³⁰ Quando Cordelia si rivela incapace di parlare facendo ricorso al linguaggio proprio del potere, Lear non la comprende poiché i dei due codici, quello politico e quello affettivo, sono incompatibili. Ferito dalla figlia prediletta, il padre resta fedele a se stesso e fa prevalere la logica del potere, innescando la tragedia. L'interprete di Lear aveva a lungo riflettuto sulla presunta follia del personaggio, quella forma di inspiegabile demenza che lo porta a compiere scelte così avventate e irrimediabili, aveva letto le memorie di Ludwig Barnay nell'edizione pubblicata a Berlino nel 1904³¹ e a partire dalle indicazioni fornite dall'attore tedesco per l'interpretazione del personaggio di Lear, commentava:

Il famoso attore Barnay ha scritto un libro su Lear in cui dà suggerimenti su come comportarsi in scena. Scrive in quale punto della scena si debba alzare il capo e dichiara che bisogna entrare in scena in modo molto fiero, indica in quale scena si debba guardare il partner dall'alto e con disprezzo e voltarsi di schiena bruscamente. In poche parole ogni movimento di Lear deve essere penetrato da una grandezza esteriore e dal disprezzo nei confronti di coloro che lo circondano.

Probabilmente, se mi fossi prefisso tale compito, non avrei potuto realizzarlo. Non sono alto, non sono quello che si definisce un bell'uomo. Essere esteriormente solenne non mi sarebbe stato possibile. Ho preferito partire dalle mie possibilità.

Ed ecco che, nel ruolo di Lear, entra in scena un uomo che a un primo sguardo non può essere definito un re. Indossa un lungo mantello che nasconde tutto ciò che porta sotto; non si vede neanche se sia un uomo o una donna e non si può credere che la persona che entra in scena con il mantello interpreti una tragedia. Non fa alcuna allusione al personaggio e il pubblico pensa: «Sentiamo che cosa dice...».

Per me anche la follia di Lear era un problema; interpretare un pazzo come un ubriaco non è difficile esteriormente. Basta sgranare gli occhi, alzare le sopracciglia e scomporre un po' i capelli; se il folle è una persona in abiti civili si tira un po' su il colletto della camicia ed è "tutto in regola".³²

²⁹ Fino alla prima metà del Novecento la critica ha individuato come tema centrale della tragedia il progresso del re «da uno stato di ignoranza spirituale a uno stato di illuminazione spirituale» (P. Bertinetti, *Re Lear. La datazione, il testo, le fonti...* in W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, a cura di P. Bertinetti, cit., p. XXXVII-XXXIX), negli anni Sessanta del Novecento questo modello si rovescia, «configurando una svolta che avvalorava l'ipotesi secondo la quale Lear, dalle sue vicende, non esce purificato, bensì annientato» (Stefano Bajma Griga, *William Shakespeare. King Lear*, Trauben, Torino 2008, p. 17).

³⁰ Cfr. Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. 92 e segg.

³¹ Michoels aveva letto le memorie di Ludwig Barnay in traduzione russa su *Biblioteca di teatro e arte*, luglio 1904, vol. 14.

³² S. M. Michoels, *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*, p. 142.

Sulla presunta follia di Lear e sulla sua resa in scena, Michoels fa anche riferimento all'inglese David Garrick e a Tommaso Salvini, rispetto ai quali dichiara di avere una visione diametralmente opposta sul nodo centrale della vicenda interiore del re. Dalle sue considerazioni emerge il suo modo di procedere nel lavoro compositivo nonché il processo da cui nacque la sua interpretazione. Michoels si era interrogato sull'impossibilità di trovare nel reale qualsiasi principio d'ordine, aveva riflettuto a lungo sul nichilismo che caratterizza la tragedia shakespeariana: in *Re Lear* sono puniti allo stesso modo gli errori e le colpe, i malvagi scontano con la morte i propri misfatti ma ciò vale anche per la sconsideratezza, come nel caso dei due vecchi della tragedia, Gloucester e Lear. Nella visione di Michoels la tragedia assume un senso nella rivelazione per Lear di una sola verità, la purezza dell'amore di Cordelia e del padre per Cordelia. Vediamo a quali conclusioni era giunto ripercorrendo gli episodi salienti nella catena di sciagure di cui Lear è il responsabile e la vittima.

Il noto attore Garrick racconta che quando doveva interpretare il Lear impazzito aveva osservato per molto tempo un amico che era impazzito in seguito alla morte dell'unico figlio. Poiché secondo Garrick Lear impazzisce, anche se su un altro piano, perché perde le proprie figlie, aveva riprodotto ciò che aveva visto nell'amico impazzito. Si racconta che Rossi o Salvini (mi pare proprio Salvini) avesse interpretato la follia in modo completamente diverso. [...] Spiegava la follia di Lear con semplicità: è stato cacciato, si trova in una tempesta, si ammala, inizia a delirare a causa della febbre.

Io penso che la follia di Lear abbia un ruolo metaforico; non è dovuta alla tempesta né al freddo. Tale follia è dovuta al fallimento di alcuni punti di vista e alla consapevolezza frammentaria di altri; è il caos dovuto alla distruzione e alla nascita di qualcosa di nuovo. La follia in Shakespeare è un'immagine di levatura filosofica. Ma con quali strumenti attoriali trasmettere questa follia?

Attraversando la tempesta, Lear arriva a una sola conclusione: l'uomo è una bestia biforcuta. Il punto centrale della tragedia è l'incontro con Edgar che si finge folle. Questo è il punto filosofico iniziale della tragedia di Lear. Fermo di fronte a Edgar, chiede nervosamente e con ironia: «Ma anche tu hai diviso tutto tra le tue figlie e non hai tenuto niente per te?». In quell'Edgar cencioso vede riflessa la propria immagine. Ma Edgar finge di essere folle, mentre in Lear qualcosa si trasforma per davvero.

[...] Che cosa significa, che il re è impazzito? No, nel corso di tutta la tragedia, Lear non pronuncia una sola parola folle. Tutto ciò che dice è verità. Allora in che cosa consiste la sua follia? In una terribile trasformazione del pensiero. Aveva posto se stesso al centro del mondo, come un uomo per il quale tutto è vanità delle vanità, per il quale il potere, l'amore e la fedeltà sono cose da poco! Improvvisamente arriva a sentire una verità che lo spaventa: «L'uomo è una bestia». È proprio questo aspro conflitto a creare l'immagine della follia.

La follia è passata, Lear si sveglia sano, riconosce Cordelia, è finalmente felice. In quel momento gli eserciti francesi di Cordelia stanno combattendo contro quelli di Goneril e Regan. Vincono quelli delle ultime due e il re e Cordelia sono arrestati. Mi sembrava che nonostante le mani legate proprio in questo momento Lear si sentisse libero, perché ha ritrovato Cordelia e ha trovato una nuova comprensione del mondo. Lear diceva: «No, no,

andiamo, andiamo in prigione. Canteremo canzoni, ti racconterò delle fiabe, ti chiederò di perdonare la mia colpa. Chiederai la mia benedizione. Andiamo, Cordelia! Ce la faremo». [...] Queste parole, il cui significato è la summa della tragedia, sono molto tristi. Il destino ha portato Lear a rendere Cordelia una vittima insieme a se stesso e per causa sua. Non vi è alcun motivo per gioire. Per rilevare l'essenza della crisi che ha avuto luogo in Lear, per mostrare che Lear, ritrovando finalmente Cordelia, in mezzo all'abbaiare, vede in lei qualcosa di molto familiare, vicino a lui e molto grande, pronuncio queste parole con grande e gioioso trasporto, come il monologo d'amore di Romeo. [...] Nella scena successiva, in seguito a tale trasporto, Lear porta in braccio Cordelia morta e, non essendo in grado di sopportare la sua morte, muore subito anch'egli. I grandi attori hanno cercato di raggiungere la perfezione nell'interpretazione della sua morte. Lo hanno fatto in modo estremamente complesso, ricreando la scena della morte utilizzando diversi metodi. Un famoso attore, forse Zacconi, interpretava Lear con la barba, e al momento della morte, la sua barba si sollevava e lentamente riscendeva accompagnata dagli applausi. Era una morte fisiologica. A me non piaceva. Che cos'è la morte di Lear secondo il pensiero che si è appena descritto? Per Lear essa è l'ammissione del proprio errore. La vita gli dà il colpo di grazia a causa dell'errore terribile che ha commesso nella propria concezione della vita e delle sue leggi. Perciò la morte di Lear non è semplice. [...] Direi che muore attivamente, si sdraia nel feretro da vivo, respira ancora, si muove ancora, si sdraia accanto a Cordelia, perduto e condannato. Questo è il punto centrale della scena della morte di Lear, ovviamente quando si escluda di mostrare una morte fisiologica. I metodi attoriali necessari alla sua rivelazione devono essere completamente diversi. La tragedia inizia e finisce con la stessa risata bassa e spezzata. Tutti i *Leitmotiv*, tutte le melodie di accompagnamento, che durante la tragedia suonano come una sinfonia, devono essere legati insieme in questo ultimo nodo. Lear si avvicina alle labbra di Cordelia, vuole baciarla ma non può, le tocca le labbra con la mano, porta la mano alle proprie labbra e a questo ultimo bacio solleva tre volte il capo e muore. [...] L'aspetto più importante in questa morte è che in essa si intrecciano tutti i *Leitmotiv*. Vi troviamo il vigore, la risata, l'abbattersi del dolore sul cuore e la consapevolezza della sentenza. Penso che questo tipo di morte sia un finale degno della tragedia di Lear.³³

A ribadire il suo modo di procedere ci sono anche le considerazioni in materia di trucco e costume, alla questione della barba Michoels accenna sia in *Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare* sia in *Sul personaggio in generale e su Lear in particolare*. Anch'esse sono considerazioni utili per cogliere la sua personale articolazione delle due polarità entro le quali si esercita l'arte dell'attore, il processo e la composizione. Con questo brano che potrebbe sembrare un semplice dibattere a proposito di trucco e costume, Michoels permette in realtà di intravedere alcuni aspetti del suo modo di procedere nella composizione.

Devo ammettere che ho dovuto affrontare una battaglia sulla barba di Lear. A che cosa serve la barba? Per mostrare che Lear è anziano? Per questo si può disporre di altri strumenti. Il

³³ *Ivi*, pp. 142-143.

mio primo argomento contro la barba era esclusivamente tecnico, non ritenevo opportuno coprire metà del volto, il secondo e il più importante era che io porto Lear dalla vecchiaia alla gioventù; Lear ringiovanisce nel corso dello spettacolo.

Inizialmente Lear era decrepito e inerte come la sua ideologia ma l'ondata di grandi eventi e il vortice in cui si trova lo portano a ringiovanire. Desideravo mostrare questo suo irrigidimento e immobilità, poi l'irruzione della giovinezza, delle forze vitali, della resistenza, della lotta, della vittoria, della speranza e nuovamente il fallimento, questa volta finale. Vedevo l'aspetto esteriore di questo Lear e la barba non andava bene.

Come è noto, lo strumento di base dell'attore è la voce. In passato, quando si faceva ricorso all'*emploi* degli anziani si faceva così: gli attori portavano in avanti la parte inferiore della mandibola, modificavano il modo di parlare, farfugliavano con voce da anziano ed ecco apparire un vecchio a tutti gli effetti.

Ovviamente si tratta di metodi esteriori, insensati, vuoti, che non danno nulla, una caratterizzazione esteriore del genere non porta da nessuna parte. L'attore deve agire al contrario, mantenendo tutto ciò che possiede, la voce, il volto, la mandibola, e interpretare in base a tutto ciò sfruttandolo.³⁴

Con il pretesto di parlare del trucco, la riflessione proposta da Michoels è ancora più interessante:

Infine alcune parole sul trucco. Il trucco per me più difficile sono i baffi e la barba, mi limitano, mi pungono e mi danno fastidio. [...] Un tempo anche io mi sono appassionato al trucco esteriore ma poi ho capito che non è necessario. Esistono due tipi di attori. Il primo tipo si nasconde dietro il personaggio, il secondo si rivela attraverso il personaggio. Di solito gli attori caratteristi si nascondono dietro il personaggio o si immedesimano. Questa è una grande parola, ma in realtà non vi è alcuna immedesimazione. Si tratta soltanto di grande abilità a nascondere al massimo il proprio io, svelando alcune osservazioni e disegni elementari di due, tre, quattro persone "al di fuori di sé". Per esempio alcune grandi attrici che non amano nascondersi sono la Duse, che interpretava sempre se stessa e non si truccava quasi mai, Kommissarževskaja, che si immedesimava psicologicamente ma esteriormente restava la stessa; lo stesso faceva Ermolova e come lei molte altre grandi attrici. Mi sembra che il lavoro migliore sul trucco sia fare in modo che il volto dell'attore possa in ogni minuto riflettere il pensiero del personaggio, aiutandolo a rivelare e illuminare il suo mondo interiore e mostrare il compito la cui soluzione è maturata nella sua mente. Perciò, per rivelare il personaggio, per me non ha alcuna importanza che io mi dipinga il naso di giallo o color carne, che mi incolli i baffi oppure no. Tutto ciò che è necessario ce l'ho di mio, lo porto con me e in me, *omnia mea mecum porto*, tutto ciò che è mio lo porto con me, nel mio corpo, nelle mie mani, nel mio volto e nel mio costume. Qui ho tutto ciò che è necessario a interpretare un ruolo, che rivela il mio pensiero fondamentale, la mia concezione del mondo e mi permette di essere con maggiore forza in relazione con lo spettatore sovietico nel modo migliore.³⁵

Nel suo testo *Pensiero e passione*, Michail Levidov descrive Lear in modo dettagliato,

³⁴ *Ivi*, pp. 144-145.

³⁵ *Ivi*, p. 146.

fornendoci una testimonianza preziosa e intelligente (cui abbiamo già fatto ricorso per ricostruire il primo atto della tragedia). Riprendiamo alcuni frammenti del suo testo in cui lo sguardo del critico si ferma su Lear e lo osserva con occhio attento e competente. Anche Levidov ricorre al parallelo Michoels-Irving, come aveva fatto Craig, ma per mettere in evidenza la distanza tra i due Lear, il simbolo del potere nell'interpretazione di Irving trovava un degno termine di paragone nel suo contrario, il vecchio debole e all'apparenza ripugnante portato in scena da Michoels. Ecco alcuni passaggi del testo assai utili per riflettere sul lavoro di composizione svolto da Michoels.

Entra in scena Lear.

La prima impressione data dalla scenografia e dai costumi dei personaggi è molto densa, molto materiale, precipita come una bomba di stupore e la prima reazione all'apparizione del Fool (qui non te lo aspetti, perché nella prima scena di Shakespeare non c'è) si dissolve bruscamente, si allontana come con un calcio all'apparizione di Lear, alla sua immagine con il suo primo gesto, quando la sua mano si avvicina all'orecchio del Fool e il primo suono che emette è una risata.

Chi si è messo a ridere? Questo vecchio, anzi, vecchietto? Gracile, debole, bruttino, quasi ripugnante, indubbiamente pieno di rabbia, ha negli occhi una luce grigiastra, sembra dovuta all'ebbrezza, i suoi movimenti sono a scatti, i capelli sono radi e bianchi. È lui che si è messo a ridere, lui ha allungato la mano verso l'orecchio del Fool. Un uomo del genere deve ridere con una risata vuota, debole e stridula, una risata che sa di deperimento e di decomposizione, un uomo del genere allunga la mano con un gesto rilassato e impertinente. Chi è questo Lear? Può essere chiunque, anche Fëdor Pavlovič Karamazov, in ogni caso non è Lear. Mi torna in mente un'immagine usuale: un vecchio forte, come il Mosé di Michelangelo, come il Dio Sabaoth, con terribili onde di capelli, il mento barbuto che punta verso l'alto, la voce tonante, il gesto di un uomo di potere, lo sguardo di fuoco, il ruggito rabbioso... Guardate il ritratto di Irving in questo ruolo e troverete Lear da capo a piedi.

Alla prima apparizione di Michoels torna alla memoria l'immagine usuale del personaggio e allora si sente di doversi difendere da quell'aspetto così inatteso, che però colpisce per la forza della sua semplicità.

Se si pensa al grande Lear, al Dio Sabaoth e al disegno classico del ruolo di Irving, sembra esserci qualcosa di giusto nei dubbi di Goethe e nelle affermazioni di Tolstoj, almeno per quanto riguarda questa prima scena. Quel Lear colossale è l'incarnazione della grandezza, della forza, della potenza e della saggezza, e improvvisamente compare l'assurdità della divisione del regno, la follia di esigere espressioni verbali dell'amore.

Ditemi ciò che volete ma qui c'è qualcosa che non va! A proposito, ricordiamo che tutti gli studiosi di Shakespeare non si sentivano molto a loro agio nel parlare di questa prima scena. Non erano sfacciati come Goethe e Tolstoj, ma dicevano tutti la stessa cosa: la scena è espositiva e senza di essa la pièce sarebbe stata impossibile, l'autore ha utilizzato una forzatura, una convenzione, insomma dicevano tutto ciò che si dice per difendere ciò che in realtà non si vuole difendere e che è indifendibile.

Ma tutto ciò accade quando si ha di fronte il "potente Lear". E se in scena vediamo invece il Lear di Michoels, totalmente privo di forza e di saggezza? Se sul trono non vediamo un despota terribile ma un debole buffone? Non sarebbero necessarie queste forzature e convenzioni, non sarebbe necessario quel parlottare educato, ma si potrebbe dire a piena

voce: è legittimo e autentico, è vero questo comportamento del Fool sul trono, introdotto non per creare un intrigo ma per mettere in evidenza l'immagine di Lear. Quindi Michoels, artista dal talento colossale e dall'intelletto fine, ha ragione a proporre Lear in questo modo. Perché ha ragione? Per il semplice motivo che si tratta della stessa ragione artistica di Shakespeare, che ha pensato Lear proprio in questo modo. Non a caso in questa scena Shakespeare costringe Cordelia a rammentare due volte, rivolgendosi non direttamente al padre ma al pubblico, che lei ama il padre non meno ma più delle sorelle. Perché Shakespeare fa una cosa del genere? Perché così anche il pubblico non può avere il minimo dubbio sull'assurdità del carattere buffonesco e del comportamento di Lear. Se è così, allora sorge il dubbio, ma riguarda il carattere della pièce e tutte le nostre idee abituali su di essa vacillano. Se si tratta della tragedia di un grande uomo, di un "Re" con la maiuscola come si è abituati a considerare Lear, come è possibile che Shakespeare abbia posto quel comportamento da buffone alla base della tragedia? Non è da Shakespeare.

Il punto è che già dall'inizio del nostro viaggio sappiamo con certezza che *Re Lear* non racconta di un re. Neanche di un buffone però. In effetti ha molto del buffone, di sicuro non è un re: in questo momento Lear è così. Con quell'immagine e quella risata Michoels ci ha detto questo. E lo ha detto in accordo con Shakespeare.³⁶

Alcune affermazioni sovrapponibili a queste si trovano nel testo che Pavel Markov dedica a Michoels nel 1960, *L'attore Michoels*. Per ricordare una figura che correva il rischio di essere irrimediabilmente dimenticata, Markov rievoca il personaggio di Lear e lo descrive.

Michoels ha rotto con tutte le idee esistenti su Lear. La sua interpretazione è stata un ribaltamento totale nella soluzione attoriale dei personaggi shakespeariani. L'interpretazione di Michoels era molto coraggiosa e spontanea, dall'aspetto esteriore all'interpretazione del percorso di vita di Lear. Michoels ha abbandonato definitivamente il vecchio maestoso e appariscente. Era interessato al destino dell'uomo che ha conosciuto l'essenza del mondo attraverso una serie di esperienze drammatiche, che a un certo punto rinnega la convinzione di essere Dio in terra.

[...] Il Lear di Michoels viveva in una atmosfera di presunzione, mescolava la forza del potere reale a quella della sua personalità; era capriccioso, testardo e caparbio, era un uomo basso, il suo volto era altezzoso, i suoi movimenti erano rapidi, l'umore volubile, con passaggi improvvisi dalla rabbia alla benevolenza, dalla gioia alla tristezza. Il potere lo aveva viziato, la consapevolezza della sua eccezionalità era diventata la legge della sua vita, mentre gli interessi dello Stato erano secondari e incidentali. Con raffinatissima maestria psicologica Michoels mostrava allo spettatore il difficile percorso che portava alla rinascita di Lear. Inizialmente sembrava persino che nessun evento avrebbe potuto produrre una rivoluzione nel mondo dell'anima di quel presuntuoso testardo. Gli improvvisi dispiaceri che riceveva uno dopo l'altro da ognuna delle figlie lo rendevano più crudele, soltanto in seguito si rendeva conto della catastrofe esteriore e interiore. Il Lear di Michoels riceveva i primi colpi con sfida rabbiosa, le sue rughe d'espressione diventavano più testarde, i suoi movimenti bruschi diventavano più potenti. Ma nell'animo di Lear qualcosa iniziava a vacillare, qualcosa gli dava inquietudine, nel suo cervello si insinuava la paura di quel mondo di ingiustizie che gli si era improvvisamente rivelato. A quel punto irrompeva la

³⁶ M. Levidov, *Pensiero e passione*, cit., pp. 408-410.

rabbia distruttrice della disperazione, che si impossessava di tutto il suo essere nella scena della tempesta. Michoels tendeva il filo del ruolo con grande arte. La verità autentica sull'uomo e sul suo significato nella vita si rivelavano a Lear attraverso sconvolgimenti e tradimenti; perciò per Michoels il punto culminante del ruolo non era la scena della follia nella tempesta, in cui con il fischiare del vento, in modo contraddittorio e terribile, i primi sintomi dell'illuminazione di Lear lottavano contro una paura quasi animalesca del mondo. Il momento culminante del ruolo era la scena finale, in cui Michoels era penetrante con la sua tenerezza, quando le braccia affettuose e indifese di un Lear morente e illuminato si allungavano verso il corpo privo di respiro dell'amata figlia. Lo spettatore aveva la sensazione di avere assistito al racconto di una vita intera, vedeva la vecchiaia e la morte di Lear ma anche la sua giovinezza e maturità. Il Lear di Michoels invitava a riflettere sulla vita e sul destino dell'uomo.³⁷

Come si è visto, Michoels si era confrontato con le grandi interpretazioni di Lear che lo avevano preceduto, ma la sua scelta fu quella di partire dalla propria personale percezione del personaggio, dal destino di Lear come uomo, come padre e infine come re. La nostra riflessione sulla interpretazione del personaggio di Lear e sul relativo lavoro di composizione sulla scena del Goset non può prescindere dalla questione della poesia, elemento determinante secondo Michoels nell'elaborazione del personaggio e nella prassi che gli dona la vita in scena. Si è già fatto cenno a questo snodo centrale nel pensiero di Michoels sul lavoro attoriale e la creazione scenica per segnalarlo come un punto di contatto importante con la visione di Gordon Craig ma è il caso di insistere in quanto si tratta di un elemento chiave per chi intenda studiare e comprendere le modalità di composizione che caratterizzavano il lavoro di Michoels, evidentemente assimilabili alle procedure che furono peculiari delle creazioni del Goset. Il testo dell'attore dedicato a questa tematica è la trascrizione di una sua lezione ed è importante tenere conto di questa circostanza per comprenderlo a fondo e valutare la centralità di tale argomentazione per Michoels.

Se si parla dell'essenza del talento dell'attore direi che essa è di natura poetica, poiché implica una percezione immaginaria del mondo.

[...] Ecco quella che mi sembra la prima regola. Forse l'ho espresso in modo un po' confuso ma in ogni caso è ciò che sembra di sapere interiormente, di sapere inevitabilmente. È il dono poetico dell'uomo. È necessario essere capaci di richiamare in sé questo sentimento poetico nella percezione e nell'interpretazione di ciò che si conosce. Questa è la prima regola di base e vorrei che fosse chiara.

[...] Il personaggio diventa un personaggio *creativo* solo quando è realmente il risultato di un enorme lavoro poetico interiore, di un lavoro creativo enorme.

³⁷ Pavel Markov, *L'attore Michoels*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., p. 376.

Ci sono personaggi che vivono una sola giornata, che vivono poco tempo e muoiono senza lasciare tracce. Ci sono però personaggi che vivono per secoli, che diventano compagni. Noi dobbiamo tendere a creare tali personaggi.

[...] Ecco un piccolo esempio. Re Lear ha tre figlie. La maggiore è Goneril, la seconda è Regan e la più piccola è Cordelia. Le prime due figlie sono bugiarde, la terza, Cordelia è un personaggio luminoso e diretto. Non soltanto il re ha compreso da tempo ognuna delle figlie, ma ha anche un modo di salutare e di comunicare con ognuna di loro. In alcuni istanti difficili e di svolta nella vita del re compaiono improvvisamente nuovi modi di relazionarsi con le figlie. Una volta, quando Goneril caccia il padre che le ha donato parte del regno, anche se sa di avere di fronte Goneril, capace di una crudeltà diabolica, il re è colpito dall'imbarbarimento a cui assiste. Si avvicina alla figlia ed è come se si togliesse un velo dagli occhi per guardare Goneril più da vicino. Questo gesto non è che uno strumento immaginario e una nuova forma di poesia che nasce nel rapporto tra Lear e Goneril. Le si avvicina e la guarda da vicino. Quando anche Regan lo caccia, decide di avvicinarsi a lei, ma in modo diverso: «Tu non sei così, sei brava, non sei come tua sorella, non caccerei tuo padre». Improvvisamente le dà uno schiaffo. Ecco un altro atteggiamento spontaneo, un atteggiamento che caratterizza un momento di svolta nei suoi rapporti con Regan. Il re sa chi sia Regan ma spera comunque che sia diversa da come immaginava. Desiderava accarezzarla ma in questo momento l'essenza della figlia è emersa improvvisamente, con una sincerità tale e una forza inaspettata che lui non può tollerare, così la colpisce sul viso.

Infine la terza figlia, Cordelia, nei suoi confronti è colpevole. Quando Lear va a sedersi sul trono, la figlia si nasconde dietro di esso, lui la cerca anche se sa bene che si è nascosta lì. Sente che Cordelia è disobbediente, che desidera opporglisi. Nel cuore di questa figlia troverà un amore sincero nei propri confronti e sarà quasi spaventato dall'improvvisa felicità. Accarezzerà Cordelia con mani tremanti e riderà in modo strano.

Ecco tre gesti che indicano tre diverse sensazioni. Ognuno di questi gesti rivela il cambiamento nel rapporto del re nei confronti di ognuna della figlie.

Che cosa sono questi gesti? Non si tratta di simbolismo, non sono segni con cui si indica qualcosa, non è un esercizio formalistico. Sono soluzioni immaginarie di alcune situazioni, aiutano a comprendere il *Leitmotiv* poetico dell'intera vita di Lear, di tutta la sua tragedia.

Voglio ancora dire alcune parole sulle immagini poetiche. A che cosa serve l'immagine poetica? Perché è necessaria? Non possiamo accontentarci di descrizioni esclusivamente scientifiche? C'è proprio bisogno dell'immagine poetica?

Esistono alcune cose straordinariamente semplici alle quali non prestiamo attenzione, non le sentiamo fino in fondo. Una di esse è il mistero che si cela in ogni persona. Un proverbio russo dice: «L'animo altrui è inesplorabile», mentre secondo un proverbio ebraico: «La pancia non ha finestre». Il significato di questi proverbi è lo stesso, parlano del mistero che c'è in ogni uomo. Ricordo che da bambino, ero ancora allievo del *cheder* (scuola religiosa primaria frequentata dai bambini ebrei maschi), mi colpivano molto i fulmini. Mi sembrava che i fulmini fossero crepe nel cielo e che attraverso di esse forse avrei visto Dio, là seduto: attraverso quella crepa si sarebbe mostrato per un attimo. Perciò ero sempre attento a cogliere l'istante in cui il fulmine appariva per guardarvi dentro. Proviamo a pensare all'immagine poetica del fulmine come se per attimo rivelasse il mondo interiore di una persona.

[...] Ecco i mezzi poetici che secondo me devono essere utilizzati per fare in modo che l'attore sia credibile anche come poeta. Se sarò capace di trovare questi strumenti poetici, mi solleverò all'altezza di una vera sintesi creativa, altrimenti ciò non potrà accadere.

Penso che ogni attore debba sentirsi chiamato a creare in modo *poetico*, a comprendere la realtà in modo *poetico*.³⁸

La questione della poesia e della necessità di una sensibilità e una percezione di tipo poetico per l'attore vale anche per la rappresentazione della morte in scena. L'attore affronta la questione in riferimento alla poesia come elemento imprescindibile nella percezione del personaggio e nel processo di composizione.

A proposito di morte, uno spettatore affidabile, sto parlando di Babel', mi ha raccontato come morisse un rinomato attore italiano, Zacconi, nel *Re Lear*. Zacconi-Lear, che aveva una barba lunga e folta, terminava il proprio monologo dicendo: «Ma guardatela... le sue labbra... guardate... guardatela...» e moriva. Iniziava a respirare in modo affannato, poi nel silenzio assoluto si sentiva un rantolo. Questa è l'immagine clinica della morte. Poi la sua barba iniziava a muoversi lentamente. La platea osservava meravigliata il movimento della barba. La sua barba seguiva il movimento della bocca che si spalancava quando giungeva la morte... Con quei movimenti Zacconi esprimeva il distacco dalla vita in modo bozzettistico. In questo disegno non trovo vi sia alcun pensiero interessante e risolvo questa scena diversamente.

Di quali labbra parla Lear negli ultimi istanti della sua vita? Delle labbra di Cordelia, già morta, che giace accanto a lui. Le sue labbra tacciono, ma una volta hanno detto la verità, la verità a causa della quale Lear ha vissuto la propria tragedia e ora rievoca quelle labbra. Passa la mano sul volto della figlia, non sulle sue labbra ma sulla fronte, con un bacio nell'aria si avvia verso la morte. Dà il proprio addio alla vita con un bacio. [...]

Mi sembra che anche lo spettatore senta questa poesia. [...] Grazie a un ruolo interpretato bene, in modo brillante e immaginifico, lo spettatore ha la possibilità di diventare un uomo migliore ed è ciò che bisognerebbe offrirgli.³⁹

Michoels aveva creato una metafora del personaggio shakespeariano, la semplicità, l'aria un po' fiabesca e da leggenda popolare che connotavano l'allestimento scenico erano il risultato di un lungo lavoro di riflessione teso a elaborare un correlativo poetico del testo. Michoels aveva saputo creare «l'equivalente scenico del ragionamento metaforico shakespeariano».⁴⁰ L'apparente semplicità delle forme non riduceva la complessità della tragedia, anzi, «l'elemento popolare di Shakespeare emergeva nei disegni, nelle immagini, nelle forme in cui il grande drammaturgo del Rinascimento è più complesso».⁴¹ Nei testi dei critici prevale la tendenza a sovrapporre il lavoro realizzato per l'allestimento dell'intero spettacolo alla interpretazione michoelsiana di Lear. Ciò perché, probabilmente, sono tutti concordi nel ritenere che l'elaborazione del personaggio del re da parte di

³⁸ S. Michoels, *La poesia nell'arte dell'attore*, pp. 185-188.

³⁹ *Ivi*, p. 192.

⁴⁰ B. Zingerman, *Michoels-Lear*, cit., p. 428.

⁴¹ *Ibid.*

Michoels (ma messo in scena insieme a Radlov e al resto della compagnia) avesse determinato buona parte degli elementi caratterizzanti l'intero spettacolo. La vicenda personale di Lear come uomo e come re, indebolito dal potere e fatto rivivere grazie alla sincerità dell'amore di una figlia, aveva determinato e caratterizzato di riflesso sia i personaggi che stanno dalla sua parte, il suo alter-ego, il Fool, ma anche Kent e Edgar, tutti gli *outsider*, metafore della lealtà, sia i personaggi che stanno sul fronte opposto, che occupano i castelli e amano il potere.

L'attore si era trovato in sintonia con la scenografia di Tyšler, che ricordava gli spettacoli dei commedianti girovaghi medievali: «Dopo avere riflettuto sul ruolo come un filosofo e dopo averlo costruito come un regista dispotico, lo ha interpretato in modo semplice, come un melodramma crudele e naïf», scrive Zingerman. Il Lear di Michoels «entrava nella tragedia con un ghigno scettico sulle labbra, convinto delle proprie idee, poi, nella steppa, per la disperazione abbaïava come un cane». ⁴² Quell'uomo vecchio, piccolo, «respirava l'aria della storia e le lanciava una sfida, cercava di fare con la storia un gioco irriverente». ⁴³ Michoels aveva scelto di creare un personaggio le cui idee sulla vita non coincidono con la realtà e metteva in scena la terribile tragedia di chi deve superare l'incompatibilità di ciò che pensa del mondo e la realtà di questo mondo. Metteva in scena l'effetto benefico della conoscenza e il difficile processo necessario affinché l'essere umano arrivi a conquistarla. La sua era una conoscenza attiva, si toglieva dagli occhi il velo delle illusioni astratte e soggettive che lo avevano condizionato fino a quel momento attraverso uno dei gesti *Leitmotiv* che costellavano la sua interpretazione.

Abituato a imporre la propria volontà agli altri, Lear decide di realizzare l'esperimento che ha in mente per se stesso e per il proprio mondo, scatenando così la tragedia. Il confronto di Michoels con i grandi interpreti del passato riguardava proprio la costruzione del carattere tragico della vicenda. Michoels aveva ritenuto interessante il confronto con alcuni interpreti in particolare: il primo a essere nominato è Ludwig Barnay, che però aveva rappresentato naturalisticamente il decadimento intellettuale e psichico di un sovrano che sceglie di rinunciare al proprio potere. L'interpretazione di Rossi era più umana, ritraeva un tiranno eccentrico che sotto i colpi del destino riscopriva sentimenti paterni e bonari. Il Lear di Salvini era più ingenuo, i suoi sentimenti erano semplici e nobili, contrapposti all'ostilità e all'opportunismo con cui doveva scontrarsi. A Michoels non interessava il percorso del personaggio verso un progressivo decadimento, non intendeva limitarsi a

⁴² *Ivi*, p. 430.

⁴³ *Ibid.*

presentare l'afflizione di un padre tradito né la decadenza di un tiranno, gli interessava «interpretare la tragedia di una conoscenza controversa e terribile del mondo»,⁴⁴ afferma Zingerman.

Anche quando assume pose volutamente maestose, il Lear di Michoels lo fa in modo autoironico, come a voler prendere in giro chi dà invece troppa importanza alle vestigia del potere e dell'autorità. Lo scetticismo del re nei confronti degli attributi regali dimostra come questo sovrano abbia smesso di attribuire valore al proprio ruolo per mantenere soltanto una sorta di culto della propria personalità, il suo errore di valutazione consiste nella presunzione di ritenersi saggio e avveduto. Nei confronti delle due figlie maggiori è quasi sarcastico, il suo atteggiamento cambia quando arriva a Cordelia e, ferito dal suo rifiuto di cedere all'adulazione come hanno fatto le sorelle, perde il controllo. Cordelia ha rivelato di non dare importanza al potere e alle ricchezze esattamente come il padre, che però si sente sminuito nella propria eccezionalità e si lascia travolgere dalla rabbia. Ha un atteggiamento schizofrenico nei confronti della figlia, la maledice e la caccia guardandola con affetto.

Quando diventa oggetto di contrattazione tra le due figlie maggiori ha un crollo, tutto ciò che è stato finora non sarà più, la realtà si è scontrata con il suo esperimento e ora l'avidità delle figlie, che pensava di conoscere, si rivela in tutta la sua spietatezza e lo colpisce fiaccandolo nel corpo e nello spirito. Qui compariva un altro gesto *Leitmotiv*, uno dei «compagni immaginari», come li definisce Michoels: l'ex re si portava le dita agli occhi e controllava se vi fossero tracce di lacrime, cercando di capire quanto fosse profonda e incontrollabile la propria disperazione, si tracciava una croce sul cuore per indicare che aveva ceduto, che non poteva andare oltre. A ciò seguiva un altro gesto ritornello, si toccava la tempia con due dita, sentiva che la mente non poteva reggere. La realtà che emergeva una volta caduto il velo delle illusioni nate dalla percezione sbagliata era incompatibile con la ragione, insondabile per mezzo della logica e Lear vi si trovava estraniato e smarrito. In lui però non vi era autocommiserazione, i suoi occhi erano curiosi di vedere il mondo controverso che si apriva davanti a loro per la prima volta. Cordelia restava l'unico appiglio per la sua mente, pronunciando il suo nome in un sospiro trovava sollievo. L'illuminazione sopraggiungeva nel momento dell'arresto, quando il pubblico lo vedeva legato insieme a Cordelia, diretti in prigione: lo si vede nelle fotografie di scena e

⁴⁴ *Ivi*, p. 433.

in un frammento video, a questo punto il Lear di Michoels tornava fiero, forte, incatenato e condannato insieme alla figlia si sentiva finalmente libero.

Quando Michoels parla della necessità di una sensibilità poetica per l'attore si riferisce a questo tipo di risultati a cui aspirare: un uomo fino a poco prima potente e al vertice assoluto della scala sociale, trovava lo sguardo, la fisicità e le parole del saggio quando stava per andare in prigione, tradito dai suoi cari, ma al fianco del simbolo della purezza e della sincerità, Cordelia. Dopo avere emesso quel gemito straziante e avere chiesto ai presenti di guardare le labbra della figlia per indicare come lei rappresentasse la verità e la bellezza della giustizia e della purezza, si lasciava morire accanto a lei intonando la canzone che il pubblico gli aveva sentito cantare in un momento lieto.

Interpretava la morte cantando. Così si concludeva una tragedia sulla verità come rivelazione della realtà e come onestà dei sentimenti e delle aspirazioni umane. Il pubblico assisteva alla trasfigurazione provocata in Lear da un processo che portava alla rivelazione della verità e alle tragiche conseguenze delle scelte di un uomo accecato dal culto della propria personalità, che abbandona la propria ideologia obsoleta e solipsistica per abbracciare la realtà e comprendere il valore della verità.



Michoels nel ruolo di Lear, indossa l'abito di broccato che portava all'inizio e alla fine della tragedia e la sua parrucca grigia, dalla collezione del Museo e Archivio Teatrale Goor.



A sinistra Michoels-Lear all'inizio della tragedia, indossa ancora la corona che divide e consegna alla due figlie maggiori nel primo atto. A destra sdraiato a terra durante l'arresto nell'ultimo atto, dalla collezione del Museo e Archivio Teatrale Goor.

V.3 Zuskin – Fool

Interrogata sullo spettacolo *Re Lear*, Aleksandra Azarch-Granovskaja rispose:

Interessante, molto interessate. Ma il Fool era ancora più interessante. Zuskin era un Fool che non ho mai visto. Ho visto diversi *Re Lear*, belli e brutti, più che altro brutti. [...] Zuskin era un Fool straordinario. Straordinario! Come stava al gioco di Michoels, era il suo cuore, la sua anima, era tutto! Di questo è capace soltanto un grande talento. Il talento è di questa qualità. È come il respiro.

[...] Sono arrivata come spettatrice. Era uno spettacolo bellissimo. Non posso dire che sia stato come leggerlo per la prima volta ma era molto bello. Un Lear forte e un Fool senza pari. Ripeto, un Fool così non l'ho mai visto né in Inghilterra né in Francia né in Germania.⁴⁵

Dopo avere letto le recensioni e i testi dedicati al *Re Lear*, è chiaro che chiunque guardi a questo spettacolo deve confrontarsi con la centralità del rapporto Lear-Fool e di conseguenza con la coppia Michoels-Zuskin, che fu un aspetto caratterizzante non soltanto dell'interpretazione dei due personaggi shakespeariani ma il tratto distintivo della loro biografia artistica. Le testimonianze sull'argomento sono numerose, oggi la principale è il

⁴⁵ A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 135.

volume *I viaggi di Venjamin*, della figlia di Zuskin, Ala, finalmente pubblicato negli anni Duemila, che nell'offrire una importante biografia artistica del padre è capace di una analisi accurata del suo rapporto di fratellanza con Michoels, nell'arte e nella vita.

Ala Zuskin Perel'man, in riferimento al rapporto tra i due attori, spiega la necessità di affrontare l'argomento poiché si tratta di un elemento imprescindibile della vicenda creativa e personale del padre. Le sue pagine sono particolarmente preziose poiché sulla figura di Zuskin i critici e gli studiosi si sono soffermati poco, limitandosi sempre ad associarlo al grande Michoels, sottintendendo così che Zuskin fosse un attore ugualmente grande ma senza approfondire. Nel paragrafo intitolato *Compagno*, all'interno del volume di Ala Perel'man possiamo leggere:

Zuskin desiderava uscire dallo stereotipo che li aveva trasformati in una coppia, voleva vivere liberamente, senza l'obbligatoria e immancabile congiunzione *e*.

A dire il vero, tra loro neanche la *e* c'era sempre.

Questo è interessante: Zuskin-Michoels... – disse mio padre al processo – quando prima della guerra mi presentai al commissariato di leva di zona, il capo del commissariato che mi accolse prese la tessera militare e dopo averla letta mi chiese: «Perché c'è solo il cognome Zuskin, dov'è Michoels?».

Quando mi sono messa a scrivere il libro, mi sono ripromessa di fare ciò che non è riuscito a fare mio padre, ovvero separare Zuskin, non da Michoels, ma dall'idea *Zuskin-Michoels* o *Michoels-Zuskin*. Il mio desiderio si è rivelato irrealizzabile.⁴⁶

Persino l'inchiesta, il processo e la condanna di Zuskin furono costruiti sulla base dell'accoppiata *Michoels-Zuskin*: «A loro non interessava la personalità di Zuskin, tantomeno la sua arte, neanche la sua “colpa”»,⁴⁷ afferma la figlia. Nell'immaginario del pubblico teatrale sovietico i due costituivano un'entità inscindibile e per i giudici militari ciò comportava che le accuse rivolte a Michoels dovessero automaticamente riguardare anche Zuskin, al quale banalmente si poteva rinfacciare di essere stato per tutta la vita fratello elettivo di un “nazionalista” e “nemico del popolo”.

Riferendosi al documentario *The King and the Fool*, del 1996, la figlia di Zuskin dichiara che si è trattato del primo tentativo, riuscito, di separare i due: «L'intervento per la divisione dei gemelli siamesi», scrive, si è rivelato possibile soltanto per persone nate e cresciute decine di anni più tardi e lontane migliaia di chilometri dall'idea *Michoels-Zuskin*.

⁴⁶Ala Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 300.

⁴⁷*Ibid.*

Mi impegno con tutte le mie energie per descrivere tutti gli aspetti del volto di mio padre, non posso però evitare il termine *Michoels-Zuskin*, perché esso è un tratto peculiare della mia educazione, del mio ambiente e delle mie convinzioni, perché mi sento responsabile rispetto alla spiegazione dell'aspetto tragico che questo termine ha acquisito nelle mani dei boia che hanno lastricato il sentiero di mio padre verso la morte.

Parlare solo di Zuskin evitando il termine *Michoels-Zuskin* significherebbe mentire e sarebbe un peccato.

Purtroppo il peccato di mentire è commesso dalla maggioranza di coloro che scrivono soltanto di Michoels. È impossibile "separare" anche Michoels dal termine sopraccitato.⁴⁸

Le «due parti della scultura»⁴⁹ erano inscindibili: l'impossibilità di essere visti e studiati come singoli individui che hanno avuto brillante carriera come attori sulla scena sovietica sarebbe una proprietà transitiva, valida per Zuskin come per Michoels. L'automatismo che associava i due non soltanto era diffuso tra il pubblico e gli studiosi, ma anche tra le persone che lavoravano con Zuskin e Michoels in teatro. Torniamo a leggere un estratto del testo di Tyšler dedicato a Michoels:

Pensando a Michoels vedo Zuskin, un attore di grande talento, inseparabile da Michoels così come Michoels era inseparabile da lui. Insieme hanno saltato, danzato, pianto e riso, insieme hanno fatto vivere al pubblico gioie e tristezze. Il destino che ha preso tra le proprie braccia Michoels e Zuskin li ha condotti lungo tutta la loro vita di attori, quel destino comune e tragico non li ha abbandonati neanche nella morte.⁵⁰

Markov si esprime in termini non molto distanti da quelli di Tyšler:

Nella loro individualità erano inseparabili e menzionare il nome di Zuskin insieme a quello di Michoels e viceversa non significava in alcun modo un limite né tantomeno il desiderio di sminuire uno dei due. Nessuno dei due ci rimetteva a stare accanto all'altro, al contrario, ci guadagnava. Erano interiormente legati l'uno all'altro in modo molto stretto e inscindibile.⁵¹

Markov ricorda la completezza che Zuskin e Michoels erano capaci di esprimere insieme, il loro affiatamento e la comprensione attoriale reciproca, motivo di grande gioia, sentimento che arrivava anche al pubblico: «Tra loro aveva luogo un continuo dialogo interiore, uno scambio. [...] Questa comunicazione era visibile».⁵² E aggiunge:

Zuskin era più naïf e dolce, a Michoels si contrapponeva una persona esteriormente molto malleabile, che nascondeva la saggezza di un cuore naïf e timido, capace di atti di eroismo,

⁴⁸ *Ivi*, p. 301.

⁴⁹ Cfr. H. Taschemka *Beschpehung mit zwei Schauspielern. Was haben Michoels und Zuskin derzehlen*, cit., p. 3, cit. in A. Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit.

⁵⁰ A. Tyšler, *Vedo Michoels*, in *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči*, cit., in A. Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 301.

⁵¹ P. Markov, *Teatral'nye portretyi*, Iskusstvo, Mosca 1974, vol. 2, p. 458, cit. in *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 302.

ma riservato e capace di meravigliarsi. In scena Zuskin non era meno forte di Michoels, ma era quest'ultimo a dominare, era in grado di dominare il mondo intero... Il modo di interpretare di Zuskin era più leggero, più sottile. I suoi personaggi non si davano il compito di risolvere i problemi del mondo.⁵³

A rinforzare l'idea Michoels-Zuskin dovette certamente concorrere il *Re Lear*, che la critica e il pubblico sovietico identificarono come una tragedia costruita intorno al rapporto di Lear con il Fool (si pensi ai titoli delle recensioni e alle testimonianze dei critici già citate). Disponiamo di alcune pagine scritte da Zuskin in prima persona dedicate al proprio lavoro come attore, in cui descrive il proprio modo di creazione dei personaggi. Tra le sue pagine autobiografiche un capitolo intitolato *Il lavoro sul ruolo* presenta descrizioni dei più importanti ruoli interpretati dall'attore, tra i quali ovviamente non poteva mancare il Fool.

Tra i ruoli importanti si può annoverare quello del Fool in *Re Lear*, in cui interpretavo la tragedia dell'impotenza. Il Fool è un grande conoscitore dell'animo umano, un saggio che conosce bene gli uomini e che non può in alcun modo aiutare il re.

[...] La scena mi è cara per il mondo dei personaggi che creo, per ciò che posso raccontare al pubblico di alcune persone, e preciso che (lo dico in tutta sincerità) attualmente non mi interessa il successo esteriore del ruolo, ma il fatto di fare comparire di fronte a un grande pubblico il mondo interiore di una persona, mostrare persone toccanti e umane. Ogni ruolo è una pagina della mia biografia artistica. Maggiore è la varietà che questa pagina contiene, più per me è interessante.

I ruoli più interessanti sono quelli complessi, pieni di contraddizioni interiori, come il Fool del *Lear* e Senderl nei *Viaggi di Beniamino Terzo*.

[...] Amo molto interpretare piccoli ruoli. 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 debbano essere molto eloquenti, perfino verbosi. Per questo amo interpretare il Fool in *Re Lear*: per tutto il primo atto resta in silenzio, canta una canzone soltanto alla fine.

[...] Amo inserire la musica nel mio lavoro. Quasi ogni mio ruolo ha un *Leitmotiv*, e in quasi tutti canto una 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 del personaggio amo l'intimità lirica e in questo la musica aiuta.

[...] Ho interpretato il Fool nel *Lear* cinquecento volte. Nel caso in cui mi chiamassero improvvisamente a una prova, potrei interpretare ogni frammento senza preparazione, perché il personaggio si è radicato in me in modo molto forte.

Zuskin è anche autore di un breve testo dal titolo *Il Fool del Re Lear*, uscito su «Sovetskoe iskusstvo» in concomitanza con il debutto dello spettacolo, articolo che ci permette di comprendere il progetto a monte del lavoro attoriale di Zuskin, autore di una partitura che

⁵³ *Ibid.*

faceva da contrappunto a quella di Michoels nel ruolo di Lear. In queste pagine è descritto l'asse attorno al quale era costruito lo spettacolo, il rapporto tra il Fool e Lear, presentato però dal punto di vista di Zuskin.

Il Fool del *Re Lear* non è come gli altri personaggi di buffoni di Shakespeare. Qui, il Fool nega l'autorità, è un nichilista, a volte un veggente, ma il tragico destino del re non lo risparmia. Fedele alla realtà e ai dettagli concreti, Shakespeare comunica la tragedia del Fool nella descrizione del suo comportamento e delle sue azioni.

Il Fool del *Re Lear* non è un giullare in senso stretto, ovvero un comico, un intrattenitore, autore di versi satirici dalla lingua biforcuta. Non si limita a divertire il suo padrone raccontando barzellette, facendo commenti arguti, cantando e ridendo della società mentre la intrattiene. Con i suoi dispetti, il Fool del *Re Lear* si rivela una persona dall'intelligenza acuta e dal cuore sensibile. Mostra di essere una creatura dalle capacità superiori alla media e istruita alle leggi della propria epoca. Il Fool sfrutta il privilegio che gli è concesso dal proprio lavoro per lanciare frecciate e battute sarcastiche. Con grande talento e con parole taglienti, mira con precisione all'ambiente della corte senza cuore del re, senza risparmiare nessuno e senza pietà. Grida la verità al re, anche se è crudele e spiacevole. Il Fool è stato al servizio del re per molti anni, conosce bene lui e il suo entourage. Tra il re e il Fool esiste una connessione emotiva molto stretta, emerge che quell'intima connessione con Lear è essenziale per il re, quanto lo è la stretta amicizia con il re per il Fool. Lear elabora pensieri filosofici, mette a confronto la propria visione soggettiva del mondo con l'andamento oggettivo degli eventi storici. Il Fool è la personificazione della saggezza concreta del popolo, della vita reale, quindi per natura e per modo di pensare sono agli antipodi. Allo stesso tempo si completano reciprocamente.

Lear annuncia pubblicamente il proprio progetto di dividere il regno. Il Fool pensa di conoscere tutti gli aspetti del carattere del re ed è abituato ai suoi capricci, ma è colto alla sprovvista dalla dichiarazione del re. L'annuncio del re porta ai seguenti risultati: Lear maledice la figlia Cordelia, la più amata da lui e dal Fool, bandisce il fedele Conte di Kent, mette il totale controllo del proprio regno nelle mani delle figlie avidi e assetate di potere Regan e Goneril, e dei loro mariti, lo spietato Duca di Cornovaglia e il debole Duca di Albany. Da questo momento il re inizia a comportarsi in modo molto strano. Tutto ciò lascia il Fool esterrefatto. Per la prima volta nella sua vita, il Fool evita il re per due giorni interi.

Il Fool è consapevole del fatto che il re abbia commesso un errore fatale. Al culmine dell'autorità, disponendo di un potere illimitato e di grande fiducia in se stesso, Lear ha commesso l'errore di pensare che chiunque lo avesse adulato e si fosse inchinato di fronte a lui lo ammirasse realmente per ciò che era, per la sua intelligenza e risolutezza. Non si era posto il problema che recitassero una parte perché sottomessi alla sua autorità di re. Il Fool comprende bene che Goneril e Regan, premiate con il potere, farebbero qualsiasi cosa per conservarlo, e che la loro sete di potere e dominio sostituirà il rispetto nei confronti del padre. Sì, l'anziano re Lear, avanti negli anni, potente e saggio, sta commettendo un errore irreparabile.

Re Lear commette una sciocchezza ed è costretto a pagarla a caro prezzo. Il Fool deve dimostrare a Lear che ha commesso un errore e che quell'errore, irreparabile, rappresenta un pericolo per lui e per il suo regno.

Il Fool, come è solito fare, camuffa le espressioni di preoccupazione e sofferenza dietro la buffoneria, prende in giro il re ogni volta che si trova in sua presenza. Le sue canzoncine beffarde combinano sarcasmo e profonda tenerezza, affetto e devozione al re con il

risentimento nei suoi confronti. Questi versi riflettono il profondo dolore e la trepidazione del Fool per Lear e per il destino del regno. Con i suoi scherzi, il Fool adula il re o lo fustiga verbalmente. Lear capisce che i commenti del Fool sono giustificati e riflettono la verità. Il Fool ricorre a un piano di doppi significati: lo scherzo, che riflette il senso comune, quando utilizzato da lui diventa uno strumento che può essere colto come consolazione o come censura. Tale strumento è utilizzato per rivelare la verità. Lear attraversa un processo con cui torna in sé, di comprensione di ciò che ha fatto, della propria profonda sofferenza mentale, durante questo processo, nella scena della tempesta, diventa mentalmente instabile. Il Fool è più forte del re ma non lo abbandona, cerca anche di divertirlo per curare le sue ferite. Cerca di ridurre il peso del fardello che questo sfortunato vecchio deve portare.

Il re si è liberato dei propri valori, e secondo le immutabili leggi della storia, è condannato a morire. Infatti muore. Il Fool è trafitto da un tormento straziante. Non poteva andare diversamente per un uomo che non può prevenire la morte, a morire è il caro amico che ha servito con lealtà per tutta la sua vita.

La descrizione che ho abbozzato è servita da fondamenta per il mio lavoro sulla personalità del Fool. Al regista della produzione, Sergej Radlov, eminente esperto di teatro e in particolare del teatro di Shakespeare, sono grato per la sua regia, ha ideato per me movimenti di scena che mi hanno portato a una più profonda comprensione e a una più perfetta esposizione di questo personaggio complesso. Il regista enfatizzava costantemente le relazioni reciproche tra il re e il Fool. Cerco di rivelare il mondo interiore del Fool, pieno di contraddizioni, con le attività tipiche di un clown da circo: movimenti eccentrici, un modo di parlare sconnesso e ricco di volgarità, improvvisi salti dalla presa in giro leggera alla derisione più crudele e dalla malinconia e la tenerezza al lirismo.

È stata l'impresa artistica più difficile con cui mi sia mai confrontato.

Per la prima volta nella mia vita, come attore, sto toccando un personaggio di Shakespeare. La mia grande gioia è comprensibile così come la mia agitazione.⁵⁴

Per riflettere sulla partitura del Fool di Zuskin possiamo leggere ciò che scrive Ala Zuskin Perel'man circa la sua recitazione nel primo atto della tragedia.

Il Fool risponde repentinamente a tutto ciò che accade. Le espressioni del suo volto e il linguaggio del suo corpo riflettono i suoi sentimenti e i suoi pensieri, il suo atteggiamento nei confronti di ciò che accade intorno a lui. Per esempio, quando Regan e Goneril, le due figlie maggiori del re, adulano il padre, il Fool si gratta un orecchio e il suo volto è illuminato da un sorriso ironico. Per dimostrare che lui è dalla parte di Lear, dà un colpetto al braccio del re. Quando prova un grande dolore perché Cordelia, la figlia più giovane, rifiuta di rispondere alla richiesta del padre di esprimere a parole quanto lo ami, il Fool si stringe la testa tra le mani.

Quando il re bandisce Kent, il migliore e il più devoto dei suoi sudditi, il Fool spicca il volo allungandosi come una molla [...] e in segno di addio allunga la mano verso Kent. Poi torna al proprio posto e piange in silenzio.

[...] Il Fool sta ancora singhiozzando, ma nota che il Duca di Borgogna sta per ottenere la mano di Cordelia. Su volto del Fool appare un'espressione derisoria: è convinto che il Duca agisca per opportunismo. Quando il Duca rinuncia a Cordelia dopo che è stata diseredata, il

⁵⁴ V. Zuskin, *Šut Korolja Lira*, (Il Fool del Re Lear), «Sovetskoe Iskusstvo», 11 febbraio 1935, cit. da A. Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., pp. 441 e segg.

volto del Fool si rasserenava. Abbandona il suo posto ai piedi del trono, si avvicina a Cordelia in avanscena e bacia l'orlo della sua veste.

Quando Cordelia esce di scena, il corpo del Fool esprime grande emozione, il suo corpo si inarca e il pubblico comprende che è disperato. Questo comportamento del Fool riflette i suoi sentimenti tormentati nei confronti di Cordelia.⁵⁵

Nel suo testo dedicato al personaggio del Fool, Zuskin si limita a sfiorare un aspetto della sua interpretazione messo invece in evidenza da alcuni critici e anche dalla biografia della figlia, ovvero il rapporto del Fool con Cordelia. L'attore dice soltanto che Cordelia è la prediletta sia del re sia del Fool mentre diverse recensioni parlano di un legame tra il Fool e Cordelia che andrebbe al di là del rispetto per la figlia prediletta del re, affermando così che tra i due personaggi più cari a Lear ci fosse un'intesa particolare. Prendendo le mosse dall'ipotesi proposta da Giorgio Strehler, secondo il quale il Fool sarebbe innamorato di Cordelia,⁵⁶ Ala Zuskin Perel'man ricorda:

Nella tragedia del Goset [il Fool e Cordelia] si trovano in scena contemporaneamente, e il Fool, con un gesto di cavalleria, bacia l'orlo della veste nobile della ragazza.

Per me la questione di una connessione tra il Fool e Cordelia è molto personale. Dopotutto, Cordelia era interpretata da mia madre.⁵⁷

I frammenti delle riprese dello spettacolo purtroppo non ritraggono scene in cui sia possibile osservare questa connessione tra il Fool e Cordelia. Nella scena dell'ingresso di Lear, per la quale disponiamo di alcuni minuti di riprese, entrambi i personaggi sono in scena, ma in un primo tempo Cordelia è nascosta dietro il trono e il Fool siede al posto del re, poi il Fool siede alla destra del trono mentre Cordelia sta in piedi sulla sinistra. Soltanto una fotografia ritrae il momento ricordato da Ala Perel'man in cui, quando Cordelia è presa per mano dal Re di Francia e sta per andarsene, il Fool le dimostra il proprio attaccamento e la propria devozione. Lo vediamo in ginocchio a terra, mentre le abbraccia le gambe, Ala Perel'man ci ricorda che in questo frangente baciava l'orlo della gonna di Cordelia.

Come ha scritto il già citato Zagorskij in occasione del quindicesimo anniversario del Goset, tra il Fool e Cordelia c'era una evidente e commovente affinità:

⁵⁵ A. Zuskin Perel'man, *Fool*, in Id., *I viaggi di Venjamin*, cit., pp. 141-142.

⁵⁶ Cfr. G. Strehler, *Il Re Lear di Shakespeare*, in *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di S. Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 270-301.

⁵⁷ A. Zuskin Perel'man, *Fool*, in Id., *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 143.

Il Fool di Zuskin è dolce, silenzioso e afflitto, compare come l'ombra di Cordelia assente, il suo cuore è colmo di lei, i suoi pensieri sono rivolti soltanto a lei. Sono come fratello e sorella, insieme a Cordelia, Lear perde anche il proprio Fool, che è una parte di lui. Solo un attore di grande talento come Zuskin poteva interpretare in questo modo un ruolo così difficile e sentire in modo così sottile l'idea di Shakespeare e incarnarla splendidamente, e ha tutti i diritti di stare accanto a Michoels sulla scena yiddish.⁵⁸

Zuskin si esprime in numerose occasioni sul proprio lavoro come inscindibilmente legato a Michoels: «Più è grande l'attore con cui lavori, più ti dà. Ho avuto fortuna, il destino in scena mi ha dato una comunicazione continua con S. M. Michoels», ma è interessante notare come l'attore ci tenga a sottolineare, come d'altronde hanno fatto anche alcuni critici, che a mettere in primo piano il rapporto tra Lear e il Fool fosse stato Radlov, contribuendo così a creare uno dei motivi fondamentali dello spettacolo.

Ala Zuskin Perel'man offre ancora una breve descrizione della scena della tempesta, emblematica nella versione yiddish della tragedia, che permette di riflettere sulla questione della partitura di Zuskin eseguita dall'attore e percepita dallo spettatore come un contrappunto a quella di Michoels-Lear. Con il termine contrappunto si indica che la partitura del Fool era il risultato di uno studio dell'interazione delle due partiture indipendenti, quella del Fool e quella di Lear. Ciò è comprensibile guardando le fotografie di scena e i frammenti video.

Re Lear stava in piedi e la sua immagine era impressionante. Alzava le braccia verso il cielo e a voce alta chiedeva pietà. Il Fool restava in silenzio ma girava intorno al re ritmicamente, girava e rigirava. Le circonvoluzioni del Fool ricordano una frusta che sferza l'aria, e sottolineavano l'atteggiamento risoluto di Lear. Così al pubblico era mostrato che la vera tempesta non è intorno ai due ma nel loro cuore.⁵⁹

Le parole di Ala fanno pensare alla fotografia che ritrae Lear e il Fool nella foresta, in cui Lear allunga il braccio verso il Fool e con la mano aperta sfiora il suo volto. Non c'è tensione nei loro movimenti, il Fool non ha un atteggiamento difensivo, sembra invece che questo gesto sia una manifestazione dell'affinità tra i due. Nella foresta Lear si preoccupa per il suo amato Fool, l'unico amico fedele e sincero che gli sia rimasto. Questo gesto della mano sul volto ricorda in qualche modo quello con cui prima di morire Lear tocca la fronte della figlia e si porta la mano alla bocca per baciarla e infine morire. Quello di Lear nella scena della foresta è un gesto che ci fa ripensare alla metafora della vista che, come si è già

⁵⁸ M. Zagorskij, *Due attori*, cit.

⁵⁹ A. Zuskin Perel'man, *Fool*, in Id., *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 146.

segnalato, attraversa la tragedia. Come i non vedenti memorizzano i tratti somatici delle persone toccando il loro volto, arrivando così a conoscerle, nella sua cecità metaforica Lear sembra voler riconoscere i propri affetti, è come se il suo amore passasse attraverso questo toccare il volto dei propri cari.

Per avere un'idea completa del rapporto Fool-Lear come parte integrante del discorso Zuskin-Michoels, occorre tenere conto di ciò che riferisce Michoels riguardo il lavoro svolto da Zuskin.

Raccontava che, dopo alcune passeggiate, aveva trovato il “modello” di cui aveva bisogno. Così gli accadde anche durante il lavoro su Stanislav in *Quattro giorni* e infine nel lavoro sul Fool del *Re Lear*. Nell'ultimo caso il compito era più difficile, ma Zuskin trovò improvvisamente una soluzione. Il primo prototipo del suo Fool shakespeariano fu nientemeno che lo scrittore Jurij Oleša. Ovviamente Zuskin ne trasformò completamente il carattere, probabilmente aveva perfino rinunciato a questa prima impressione, ma aveva funzionato. L'importante non è che ci sia stata, ma che Zuskin ne avesse bisogno... Secondo me tali metodi caratterizzano il mondo interiore dell'attore-creatore.

Le caratteristiche dell'individualità attoriale di Zuskin si sono rivelate molto efficaci nel lavoro su Shakespeare.

[...] In *Re Lear* il personaggio del Fool è molto concreto. La saggezza empirica del Fool contrasta con la riflessione sintetica di Lear. Ecco perché proprio in quest'opera di Shakespeare la tendenza di Zuskin alla massima concretezza è stata fondamentale. Il personaggio del Fool è diventato rilevante e concreto. Il Fool di Zuskin ha iniziato subito a suonare come un contrappunto alla melodia di base di Lear.

Parlando con Radlov, Zuskin si soffermava spesso sulla questione della sfumatura nazionale del Fool. Di questo personaggio voleva sottolineare alcuni tratti ebraici. Per Zuskin questo desiderio era più che naturale, poiché conosceva l'ambiente ebraico meglio di tutti: traeva le impressioni più importanti e acute dalla sua infanzia, dalla sua città natale e dalla sua famiglia. Sergeij Ernestovič Radlov riteneva che il Fool dovesse avere un doppio effetto; non doveva essere solamente un Fool inglese, sarebbe stato meglio farlo diventare un buffone inglese ebreo. Così fu deciso.

Nelle importanti pagine di Levidov, il quale con maggiore enfasi di altri ha rivelato che il Lear di Michoels era più un buffone che un re e ha sottolineato la reciprocità del rapporto Lear-Fool, in riferimento al primo atto della tragedia, leggiamo:

Entra correndo il vero Fool, cantando la sua canzoncina della disperazione in modo ironico e cupo. Allora ci si rendeva conto che per tutto l'atto non aveva proferito parola, non aveva emesso alcun suono, ma era sembrato che fosse lui ad avere il ruolo principale con le sue battute pungenti e i monologhi travolgenti: la straordinaria interpretazione mimica di Zuskin aveva un profondo significato.

E del secondo atto:

Che aberrazione, dura due o tre minuti ma sono minuti angosciati, sono colpi tormentati e crudeli, che il Fool lancia a Lear. Il Fool, sinuoso come una frusta, grazie all'aspetto di Zuskin, si solleva e colpisce con un colpo bruciante. Ma Lear attende con calma questa tortura, inizia a capire e per quanto possa sembrare strano, la accetta con piacere.⁶⁰

Mentre l'altro testimone dello spettacolo cui abbiamo già fatto ricorso, Zingerman, afferma:

Il significato del meraviglioso duetto Michoels-Lear e Zuskin-Fool consisteva tra l'altro anche nel fatto che se Zuskin offriva la possibilità di sentire il profumo di una popolarità shakespeariana evidente, della popolarità di battute ironiche, di buon senso plebeo, ironico e amaro, anche Michoels rivelava la sua appartenenza al popolo ma laddove si è abituati a cercarla meno, ovvero nel metaforismo shakespeariano e nella ricchezza di idee filosofiche dei suoi personaggi.⁶¹

Dopo avere letto del modo in cui Michoels descrive il proprio lavoro e le trascrizioni dei suoi interventi dedicati all'argomento, è interessante passare ad alcuni estratti delle pagine di Zuskin in cui descrive in prima persona il proprio lavoro, il processo e la composizione. Le sue pagine autobiografiche, sotto il titolo di *Il lavoro sul ruolo*, sono la descrizione di una prassi attoriale esemplare, presentata con la modestia peculiare di Zuskin, le sue parole, insieme a quelle di Michoels, offrono un prezioso spaccato del lavoro quotidiano degli attori del Goset a distanza di tanti anni. Come per Michoels, per Zuskin in particolare, nella prassi compositiva «l'immagine del personaggio è innanzitutto il risultato di una riserva della mente».⁶² Come ricordato dal fratello elettivo, in principio l'immagine del Fool era stata ispirata dallo scrittore da Jurij Oleša,⁶³ noto per il romanzo *Zavist' (Invidia)*, uscito nel 1927, critico nei confronti della Russia postrivoluzionaria, cittadino invisibile al potere, arrestato, rinchiuso in un campo di lavoro con le accuse di formalismo, naturalismo, oggettivismo e cosmopolitismo, e considerato il primo a introdurre lo *slapstick* nella letteratura russa. Zuskin descrive infatti la prassi con cui nascevano i propri personaggi come segue:

Quando penso al ruolo, all'inizio determino il movimento del personaggio. Non quello fisico, quello interiore. Poi cerco di determinare «la dimora» del personaggio nello spettacolo, nell'atto e nella scena. Quando tutto il ruolo è stato attentamente valutato, quando

⁶⁰ M. Levidov, *Pensiero e passione*, cit. p. 415.

⁶¹ B. Zingerman, *Michoels-Lear*, cit., p. 428.

⁶² S. Michoels, *Il personaggio in generale e Lear in particolare*, cit., p. 134.

⁶³ «Immagino che mio padre e Oleša, che si conoscevano a malapena, si fossero incontrati magari in occasione di qualche evento pubblico, quando mio padre stava già iniziando a pensare al ruolo del Fool, quando era già "incinto del ruolo", come diceva lui. [...] Probabilmente qualcosa nell'aspetto di Oleša lo aveva colpito in qualche modo. Forse in quel momento aveva pensato: "Quanta tristezza e intelligenza negli occhi di questo meraviglioso scrittore!"» (Ala Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 138).

il regista ha formulato la propria comprensione della pièce e dello spettacolo per intero, chiarisco quale aspetto debba avere per me il personaggio su cui lavoro; mi avvalgo di impressioni che ricevo dall'esterno o dalla letteratura, dai miei ricordi d'infanzia, e gradualmente si crea l'“ideale” a cui aspiro.

[...] Per l'attore ebreo si pone un altro problema. Quando recita, non sa mai se il testo arrivi alla maggior parte del pubblico, perché in molti non conoscono la lingua. Perciò, nel corso dell'interpretazione, mi appoggio ad altre componenti come i gesti e la mimica, aggiungo la musica, elimino molto testo dal ruolo. È molto difficile stare in scena e non sapere se al pubblico arrivi il messaggio. Allo stesso tempo la parola è viva, la sua pronuncia dal palcoscenico del nostro teatro ha una grande importanza per lo sviluppo della cultura di lingua yiddish. [...] Il nostro teatro lavora molto sul vocabolario, sulla pronuncia e sull'aspetto musicale della lingua.

[...] Il ruolo mi riesce soltanto quando lo vedo mentalmente e lo lego a un volto concreto. È molto probabile che il personaggio creato non sia affatto simile a una persona concreta, ma per me questa persona diventa come un faro nel lavoro.

[...] Posso arrivare al personaggio da una soluzione puramente esteriore?

No. Prima di tutto è necessario che il «seme» del personaggio sia stato compreso correttamente. Nella ricerca del «seme del ruolo» sono il più ortodosso discepolo di Stanislavskij. In questo per me il suo insegnamento è il più convincente. Ora mi accorgo di comprendere Stanislavskij più di prima.

[...] Il ruolo può essere del tutto pronto alla ventesima, alla trentesima, alla cinquantesima replica dello spettacolo. Forse soltanto a quel punto si può dare il giusto giudizio su un lavoro. Ma questo significa che in seguito non ci lavorerò e che al trecentesimo o cinquecentesimo spettacolo il ruolo sarà morto? No, non è così. Quando alcuni anni fa con Michoels facevamo il *Lear*, non ricordo quante volte lo avessimo già portato in scena, Michoels mi disse: «Osservandoti ho notato intonazioni impreviste», con queste intonazioni impreviste posso vivere dieci o quindici spettacoli.

[...] In *Lear* ho recitato quattro o cinquecento volte e ancora lo recito con lo stesso interesse. Ci sono però ruoli che per me sono morti velocemente.

In *Lear* ho sempre la sensazione di recitare sul filo del rasoio. Lì c'è una scena in cui non dico neanche una parola. Una volta in questa scena ho sentito una risata in platea laddove questo non doveva accadere. Mi sono tormentato pensando al perché il pubblico avesse reagito in quel modo e mi sono reso conto di avere fatto un movimento più brusco del necessario. Era stato questo a provocare la reazione. Dal punto di vista dell'orgoglio, all'attore fa piacere che il pubblico reagisca, ma dal punto di vista dell'intero spettacolo è inammissibile. Come ho potuto permettermi di occupare uno “spazio più grande” del dovuto?

[...] Nel mio lavoro parto sempre da persone concrete che ho visto e conosciuto. Cercando nei miei ricordi e nelle mie impressioni, soprattutto dell'infanzia, cerco per lungo tempo il prototipo per il ruolo, con tenacia e minuzia. Spesso trovo il personaggio utilizzando il metodo della collazione, prendendo vari elementi da persone diverse.

[...] Per un attore è molto importante capire l'essenza ideale e politica del personaggio. È importante sapere che cosa si fa, perché lo si fa, per quale motivo e a quale scopo. Quando l'essenza interiore del personaggio è stata adeguatamente trovata, i dettagli arrivano da soli e anche l'aspetto esteriore del personaggio diventa più chiaro.

Devo sempre pensare in modo preciso alla linea che attraversa il personaggio che ho creato, devo immaginare in modo chiaro il suo posto nella linea generale della sceneggiatura. Queste linee, quella generale, quella di base e quella del profilo sono chiare, si completano,

si differenziano, aggiungono alcuni dettagli, nuove sfumature che non arrivano dall'esterno ma dall'interno.

[...] Poi inizia il lavoro sui dettagli, sulle parti minute, sull'aspetto esteriore, sull'intonazione. Dal mio punto di vista la parola dell'attore è la conseguenza dei suoi pensieri, dei suoi desideri e delle sue aspirazioni.

[...] Nel mio lavoro amo utilizzare la musica, cerco spesso di sostituire frammenti di testo con una canzone, che può esprimere in modo più convincente l'interiorità della persona all'interno del frammento in questione.

[...] In uno spettacolo e in un film i movimenti di scena costituiscono un testo nascosto. Tutti i movimenti di scena, soprattutto al cinema, devono rivelare il più possibile l'essenza interiore della linea del personaggio in questione.

Lavorando in teatro per diciassette anni accanto a un attore noto come Michoels, ho capito una verità importante: bisogna recitare con bravi partner. Gli attori "si contagiano" e si arricchiscono a vicenda. Bisogna sapere ascoltare il partner, bisogna guardare il partner in modo da restare in una continua comunicazione reciproca. «La comunicazione degli attori in scena», ha dichiarato Moskvina, «è come giocare a pallone: uno la tira e l'altro la prende».⁶⁴

Per concludere su Zuskin torniamo ad alcune dichiarazioni di Granovskaja. Come si è già ricordato, le sue memorie sono il risultato della trascrizione di conversazioni che la moglie di Granovskij ebbe in età molto avanzata con il curatore del libro, che rappresenta l'unico memoriale di un collaboratore diretto di Zuskin e Michoels all'interno del Goset. Anche Granovskaja racconta di Zuskin mentre descrive Michoels, dimostrandoci la correttezza delle affermazioni di Ala Zuskin Perel'man sulla impossibilità, per i contemporanei del Goset, di evitare l'associazione automatica *Michoels-Zuskin*.

Il diapason di Michoels era grande perché interpretava molto bene i ruoli lirici e quelli psicologici. Era un attore multiforme, dal temperamento enorme. Ma tutto ciò... in Zuskin tutto ciò era come un dono divino. Capite? Non doveva mai superare qualcosa. Aveva in dono una tale leggerezza nel percepire e comprendere le cose.⁶⁵

Il curatore del volume di memorie segnala che quando il racconto si era avvicinato al momento della chiusura del teatro, ripercorrendo il periodo della malattia di Zuskin, Granovskaja aveva chiesto di spegnere il registratore. Su questo tema, dei suoi ricordi resta soltanto ciò che segue:

Zuskin non balbettava più, non aveva più paure e si sposò. Ma tutto ciò è accaduto prima dell'omicidio di Michoels, dopo di che la sua malattia progredì molto rapidamente. Fu ricoverato.

⁶⁴ V. Zuskin, *Il lavoro sul ruolo*, in Id., *Autobiografia*, in A. Zuskin Perelman, *I viaggi di Venjamin*, cit., pp. 406-434.

⁶⁵ A. Asarch-Granovskaja, *Vospominanija*, cit., p. 137.

Provarono a curarlo, gli avevano diagnosticato una forma di schizofrenia. Quando raccontai tutto ciò a Freud si mise a ridere di gusto e disse: «Tutto per loro è schizofrenia. Strana gente. Si sono trovati un termine...».⁶⁶

Il paragrafo dedicato a Zuskin potrebbe chiudersi con altre considerazioni legate alle tragiche circostanze della sua morte, potremmo ricordare che fu giustiziato con l'accusa di attività nazionalistica e di diffondere l'ideologia nazionalista con il suo lavoro teatrale. Che Zuskin sia stato processato e giustiziato perché era un attore lo abbiamo già ricordato, sua figlia ci ricorda che la sua morte fu dovuta al fatto che era un attore ebreo. Quarantadue faldoni contengono i documenti dell'accusa e altri otto i verbali del processo, esistono molti più documenti sul processo che lo riguardò e lo condannò a morte che sull'attività di Zuskin come attore. Non citeremo queste fonti, lo ha fatto con precisione Ala Zuskin Perel'man nel proprio libro. Facendo prevalere la vita sulla morte, chiudiamo il paragrafo dedicato a Zuskin annunciando il prossimo, dedicato alla figura di sua moglie, Eda Berkovskaja, la meravigliosa interprete del personaggio di Cordelia, nel quale proviamo a rimediare a una grave mancanza degli studi.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 140-141.



In alto Zuskin-Fool ritratto durante uno dei suoi scherzi e in basso mentre canta una delle canzoni che caratterizzavano il personaggio, dalla collezione privata di Ala Zuskin Perel'man.



Zuskin-Fool mentre pronuncia alcune battute probabilmente rivolte a Lear con sarcasmo e con la sincerità di un compagno leale, dalla collezione privata di Ala Zuskin Perel'man.



Zuskin nel ruolo del Fool, accanto a una delle statue che decoravano la scenografia realizzata da Tyšler, dalla collezione privata di Ala Zuskin Perel'man.



Un ritratto del Fool, probabilmente realizzato da Tyšler.



Zuskin e Michoels in due fotografie che ritraggono quella particolare intesa che le biografie artistiche non possono ignorare, dalla collezione privata di Ala Zuskin Perel'man..

V.4 Berkovskaja – Cordelia, finalmente

Quando nel 1925 il Goset passò da Gosekt, Teatro Yiddish di Stato da Camera, a Goset, Teatro Yiddish di Stato di Mosca, dovette adeguarsi a nuovi standard e implementare la compagnia, in particolare assumendo un certo numero di danzatori. La figlia di Eda Solomonovna Berkovskaja e Venjamin Zuskin, Ala Zuskin Perel'man, racconta che, una

mattina del settembre 1925, mentre Zuskin attendeva di incontrare i diplomati della scuola di danza che avrebbero dovuto entrare a far parte della compagnia del Goset, seduto dietro una scrivania a compilare i documenti di ammissione, incontrò Eda per la prima volta. Fu un colpo di fulmine, due mesi dopo erano marito e moglie.

Eda Berkovskaja si trovava a Mosca dal 1922, era originaria di Minsk, dove si era diplomata in studi classici. Era meno radicata di Zuskin nel mondo dello *shtetl* e aveva meno confidenza con l'immaginario che ha contraddistinto tante interpretazioni del marito e di Michoels.

Nella casa in cui è cresciuta mia madre si parlava yiddish, ma quando fu mandata a studiare al liceo russo, il suo yiddish si tinse di un accento russo e da allora non fu più la sua prima lingua. Il bagaglio culturale ebraico di Eda non era molto ricco. Perciò, quando era scelta per interpretare ruoli drammatici, si trattava sempre di personaggi non ebrei, come la francese Agnes in *Il milionario, il dentista e il mendicante* o l'inglese Cordelia in *Re Lear* [...]. Quando interpretava personaggi ebrei, la loro essenza trovava espressione nella danza, come nel caso di Abigail in *Shulamis* o Blumke nel *Banchetto*.⁶⁷

Era andata a Mosca per studiare danza, di giorno frequentava le lezioni e di sera studiava storia dell'arte all'università. Avrebbe lavorato al Goset fino alla sua chiusura, sarebbe diventata un'attrice senza mai abbandonare del tutto la danza, lavorando come assistente coreografa. Il matrimonio tra Eda Berkovskaja e Venjamin Zuskin durò fino a quando, nel dicembre del 1948, rientrata a Mosca dopo una tournée con il teatro, la moglie del nuovo direttore, venne a sapere che era stato arrestato.⁶⁸

In seguito alla fuoriuscita di Granovskij (1928), che aveva diretto le grandi produzioni del Goset mettendo in primo piano il lavoro di tipo coreografico e le parti danzate, i tentativi di accontentare le autorità portando in scena pièce di autori contemporanei comportarono una riduzione progressiva dello spazio riservato alla danza. Il primo ruolo in grado di dare reale soddisfazione a Berkovskaja permettendole di combinare danza e parola fu quello di Agnes in *Il milionario, il dentista e il mendicante*, del 1934, adattamento da *Trenta milioni di gladiatori*. La regia era di Léon Moussinac, le scenografie di Aleksandr Labas e le musiche di Pul'ver. All'inizio degli anni Trenta risale anche la scelta di affidarle il ruolo di Cordelia nel *Re Lear* di Shakespeare. Osservando la sua interpretazione è possibile riconoscere la sua formazione come danzatrice, i suoi movimenti di scena rivelano in modo inequivocabile la sua spiccata sensibilità per l'elemento coreografico.

⁶⁷ A. Zuskin Perel'man, *I viaggi di Venjamin*, cit., p. 208.

⁶⁸ *Ivi*, p. 83.

Riferendosi all'aspetto esteriore della madre, Ala sottolinea che con «i suoi capelli chiari, gli occhi di un colore tra il blu e il grigio, la silhouette da danzatrice e i modi da studente di liceo classico», la rendevano adatta a interpretare una «principessa europea». Il poeta Iosif Kerler la ricordò dicendo: «Ero sempre commosso dalle parole che Eda Berkovskaja pronunciava in scena con la sua voce gentile, leggermente gutturale. Il suo talento era più brillante nei silenzi e nella danza. Nella danza sapeva essere, a seconda del copione, orgogliosa, vendicativa, delicata, sempre straordinaria».⁶⁹

Ripensando al costume di Cordelia, la figlia ricorda che Eda le aveva fatto osservare che l'abito bianco la metteva in contrasto con l'arroganza delle sorelle e rispetto al personaggio interpretato dalla madre, Ala richiama all'attenzione l'orgoglio e l'ostinazione di Cordelia, simili a quelli del padre-re, entrambi caratterizzati da ostinazione e intransigenza. Nel capitolo terzo abbiamo rivisto l'entrata in scena Cordelia: il re aveva contato i presenti e si era accorto che la figlia prediletta si era nascosta, comportamento che sottolineava la dolcezza e la giovane età di Cordelia e non preparava lo spettatore a ciò che stava per accadere. Ala ci fa notare che in un primo momento, durante la gara di adulazione, immediatamente dopo la richiesta del padre, incoraggiata dalla complicità di Lear nel suo scherzo infantile, Cordelia sembrava pronta a obbedire e diceva: «Milord», mio signore. A questo punto sembrava riaversi, si fermava un istante e pronunciava la faticosa parola «gornit», niente. Eda le aveva riferito di avere lavorato a lungo su questa transizione dalla prima reazione di Cordelia, l'accettazione della pretesa da parte del padre, alla sua orgogliosa opposizione ad essa.

Ciò che è possibile fare oggi per rendere omaggio a Eda Berkovskaja e tentare uno studio del suo lavoro come attrice nel ruolo di Cordelia è rivolgersi al materiale audiovisivo e fotografico di cui si dispone, mettendo in gioco le nostre capacità di osservazione e la sensibilità di chi guarda da una tale distanza. Nell'intento di comprendere e descrivere il suo prezioso lavoro sul ruolo, guardando ancora una volta i frammenti video del *Re Lear* e le fotografie di scena, si può osservare la sua figura statuaria, il suo costume drappeggiato e semplice rispetto agli altri abiti femminili presenti in scena, il volto perfetto e diafano, i capelli biondi raccolti in due trecce attorcigliate ai lati del viso che incorniciano lo sguardo puro e intelligente dei suoi grandi occhi chiari. Per valutare Eda Berkovskaja nel ruolo di Cordelia abbiamo a disposizione una manciata di minuti di video e una dozzina di fotografie di scena che la ritraggono, ma ciò che risulta da quei frammenti è comunque

⁶⁹ I. B. Kerler, *Una parola su Eda Berkovskaja*, 12 agosto 1952, Gerusalemme, cit. in *Ivi*, p. 208.

prezioso. La sua interpretazione del personaggio shakespeariano è così ricca ed eloquente da offrirci la possibilità di riflettere non soltanto sul magistrale lavoro svolto dall'attrice ma anche su come al Goset le partiture attoriali fossero simili a spartiti musicali⁷⁰ e sull'attenzione allo studio del movimento che nell'interpretazione del ruolo della figlia di Lear non potrebbe essere più evidente.

Al Goset si accordava una particolare attenzione ai movimenti di scena, che evidenziano un importante lavoro sulle sincronie e le diacronie, aspetto che già aveva contraddistinto l'approccio registico del primo direttore Granovskij e che sarebbe rimasto un elemento distintivo degli allestimenti del teatro yiddish moscovita dai primi spettacoli fino alla realizzazione di *Freylekhs* nel 1945, il cui titolo stesso è traducibile come “melodia di una danza allegra”, ultima grande produzione del teatro, in occasione della quale Berkovskaja affiancò il coreografo della produzione Emil' Mej.

Nel filmato che riprende alcuni minuti del primo atto della tragedia vediamo Cordelia in piedi di fianco al trono, leggermente arretrata rispetto a esso. Sappiamo che fino a poco prima era stata nascosta dietro al padre. Quando il re comunica ai presenti la propria decisione di dividere il regno, tutti coloro che lo circondano, in particolare il Fool, Gloucester e Kent, accompagnano il suo monologo con ampi movimenti delle braccia, come se volessero amplificare e assecondare le sue azioni. Cordelia resta immobile, statuaria. Anche Goneril e Regan pronunciano i loro discorsi adulatori estendendosi il più possibile, come vediamo nelle fotografie di scena, allungano le braccia e utilizzano una gestualità molto accentuata. Cordelia ha una postura in netto contrasto con tutti coloro che la circondano: mentre gli altri sembrano voler sottolineare la teatralità della competizione in capacità adulatoria a cui il padre ha sottoposto le tre figlie, lei è statica, il suo volto ha l'aria severa, non lascia trapelare emozioni. Assiste alla scena che ha di fronte rimanendo di fianco al trono, immobile. La sobrietà della sua gestualità spicca all'interno di questo quadro, possiamo notare un solo gesto, mentre risponde alla richiesta del padre: «E adesso tu, gioia mia, tu che sei l'ultima ma non certo la meno importante, tu giovane amore conteso tra i vigneti di Francia e i pascoli della Borgogna, che cosa dici, tu? Ho per te un terzo del mio regno – e più ricco degli altri. Che cosa dici?». Cordelia lascia cadere la mano che teneva poggiata su una delle estremità del trono paterno, ciò avviene esattamente nel momento in cui pronuncia la parola «gornit», «niente». La figlia sta così prendendo le

⁷⁰ V. Zuskin, *Autobiografia*, manoscritto del 1946, in A. Zuskin Perelman, *I viaggi di Venjamin*, cit., pp. 393-405.

distanze dal proprio padre e dal potere rappresentato dal trono anche evitando ogni contatto fisico con esso. La sua postura fiera e sobria riassume la sua nobiltà d'animo, la sua sincerità e purezza, in contrasto con la sguaiata messinscena che ha contraddistinto il comportamento delle sorelle.

Passiamo a un altro frammento video, che riprende il momento, ritratto anche da numerose fotografie di scena, relativo all'ultimo atto della tragedia, nella versione yiddish il quarto, in cui Lear e Cordelia, prigionieri, si avviano verso la prigione. Guardando i due prigionieri, che hanno le braccia legate dietro la schiena, assistiamo a una vera e propria danza, i movimenti ondulatori dei loro corpi sono speculari e perfettamente coordinati. I due non si toccano mai, sono costretti dalle corde, ma la loro è una danza la cui sincronia ricorda una sorta di *pas de deux*. Isolati rispetto a ciò che li circonda, le guardie e i soldati, eseguono la danza del loro ricongiungimento finale. Nei loro movimenti riconosciamo una sorta di prolungato abbraccio anche se entrambi hanno mani legate. Il coordinamento e l'armonia che contraddistinguono i loro movimenti rendono visibile la profondità del sentimento d'amore che unisce padre e figlia. Nella scena iniziale, nell'accompagnamento dei movimenti del re da parte dei membri della corte e nei gesti esteriori delle due figlie maggiori non vi era alcuna armonia, la loro era semplice imitazione, segno della sottomissione adulatoria della corte all'autorità ancora esercitata da Lear in quanto detentore del potere.

Nel frammento che abbiamo definito del *pas de deux*, le parole di Cordelia al padre sembrano provenire da qualcuno che ha già maturato un certo distacco dalla vita e dalle sue umiliazioni. La dizione di Cordelia è antinaturalistica, la giovane figlia di Lear manifesta in questo modo di avere accettato il destino di morte che la attende come conseguenza della sua sincerità. Cordelia è sempre stata coerente rispetto ai propri sentimenti e a questo punto, quando sta per essere assassinata per ordine di Edmund, parla come dall'oltretomba, non manifesta alcun tipo di affanno, come se non avvertisse alcuna minaccia. Nella sua immagine non vi è alcun segno del terrore di chi sa di essere condannato a trascorrere il resto dei propri giorni in carcere. La sopraffazione di cui è vittima non genera in lei alcun annichilimento né autocommiserazione. Nella sua postura e nella sua dizione non si intravede alcun senso di impotenza, è ancora altera, dritta, il volto è disteso, lo sguardo è puro, esprime soltanto affetto e trasporto nei confronti del padre. L'odio delle sorelle, la rabbia del padre, l'umiliazione dell'esilio e dell'arresto non hanno potuto svilire l'ideale in lei.

Quest'ultima considerazione può avere, per chi vuole coglierlo, un significato metaforico. La sincerità e la verità dei sentimenti di Cordelia, la cui purezza resta intatta anche in seguito alle vessazioni, ai soprusi e infine alla condanna a morte più vile con la messinscena di un suicidio, fa pensare al destino dei grandi attori che furono protagonisti di questo straordinario allestimento del *Re Lear*. La purezza e la genialità della loro arte seppe resistere fino alla condanna finale all'annichilimento delle persecuzioni e delle angherie materiali e morali di cui furono vittime. Ci sembra giusto chiudere così, volgendo ancora una volta lo sguardo al volto diafano di Cordelia-Eda Berkovskaja, simbolo perfetto e tragico di purezza e verità.



A sinistra Berkovskaja-Cordelia viva, a destra nell'ultima scena della tragedia.



Berkovskaja nel ruolo di Cordelia. Il suo costume creava da subito un forte contrasto con l'immagine di opulenza data dagli abiti di broccato delle sorelle.



Berkovskaja-Cordelia, primo piano e figura intera, dalla collezione privata di Ala Zuskin Perel'man.



Venjamin Zuskin e la moglie Eda Berkovskaja nel 1934, dalla collezione privata di Ala Zuskin Perel'man.

Appendici

Solomon Michoels

Il mio lavoro sul Re Lear di Shakespeare

Interpretare *Re Lear* è stato il mio più grande sogno fin da quando ero ragazzo. Allora studiavo al liceo di Riga, dove si prestava molta attenzione alla letteratura mondiale. L'insegnante di letteratura, durante le lezioni, ci faceva leggere i classici ad alta voce. Di solito a me assegnava le parti in versi. Leggevamo sempre opere teatrali interpretandone i diversi ruoli. Quando fu il momento del *Re Lear* di Shakespeare, il professore mi assegnò la parte di Lear. Ricordo molto bene l'impressione che mi fece l'ultima scena, mi toccò più di tutte le altre della tragedia. Ciò deve essersi riflesso nella mia lettura, l'insegnante si commosse. Quel giorno mi ripromisi che se in futuro fossi diventato attore, avrei dovuto interpretare *Re Lear*.

Allora sognavo già di diventare attore. Ma nascondevo questo sogno nel profondo. Pensavo di non essere abbastanza dotato. Inoltre i miei genitori l'avrebbero presa male: la mia famiglia apparteneva a un ambiente in cui la professione dell'attore era ritenuta qualcosa di cui vergognarsi. Se nella capitale una piccola parte degli attori entrava a far parte dell'alta società, in provincia e soprattutto negli ambienti ebraici, incontravano una certa diffidenza e non erano mai accettati. Questo mi costrinse a nascondere i miei sogni, soprattutto perché ero convinto che non si sarebbero mai realizzati. Cominciai a prepararmi seriamente a una professione completamente diversa. Allora mi interessava molto l'avvocatura politica, mi immaginavo come un legale che con sforzi eroici difendeva qualcuno, naturalmente un rivoluzionario, per il quale avrei ottenuto la liberazione. E mentre mi preparavo alla carriera di avvocato decisi di dedicarmi alla dizione, all'epoca parlavo male il russo. Nella mia ingenuità mi dicevo che essere un avvocato significava prima di tutto essere un ottimo oratore.

A quel tempo avevo un amico che mi sosteneva, era Nimzovič, il padre del rinomato scacchista. Anche lui era un grande scacchista e un poeta, anche se si occupava di affari forestali. Aveva sessant'anni, io ne avevo diciassette, ma ci intendevamo molto bene. La mia carriera giuridica lo interessava quanto a me gli affari forestali. Però prestava molta attenzione al mio sogno di diventare attore, e io al suo talento poetico. Mi consigliò di prendere lezioni di tecnica attoriale e mi fece conoscere l'attore Veližev, che in seguito ha lavorato con Mejerchol'd. Veližev mi ha aiutato molto nell'impostazione della voce e nella dizione, sentenziò però che non sarei diventato attore perché non avevo le caratteristiche necessarie. In verità sperava che potessi fare qualcosa di utile in teatro, perché avrei potuto

comprendere l'arte. Accettai di buon grado il suo giudizio, ma la professione dell'attore rimase il mio sogno.

È passato molto tempo da allora. La vita mi allontanò dai sogni giovanili. Venni ammesso all'università, alla facoltà di giurisprudenza, e mi dedicai completamente alla preparazione per la futura attività di avvocato. Andavo a teatro di rado. Così trascorsero dodici anni. Poi ci fu la Rivoluzione. Dopo la Rivoluzione venni ammesso alla scuola teatrale, di solito interpretavo ruoli da commedia. In quasi tutti i ruoli comici afferravo però una sfumatura tragica; ciò era così evidente che spesso i recensori mi definivano un attore tragicomico. Nel 1930 ho avuto la fortuna di interpretare il ruolo del *Sordo* nella pièce di Bergel'son. Nell'interpretare questo ruolo vennero improvvisamente fuori alcune mie capacità tragiche che fino ad allora erano rimaste nell'ombra per me e per i miei amici. Evidentemente ero molto convincente. In ogni caso, quei miei colleghi, della cui sensibilità mi fidavo molto, iniziarono tutti a consigliarmi di pensare al *Lear* di Shakespeare.

Questo suggerimento mi colpì perché coincideva con il mio sogno giovanile ormai quasi dimenticato. Ero ancora molto lontano dal pensiero di un lavoro serio sul *Re Lear*. La mancanza di fiducia nelle mie forze era troppo forte. Nel 1932 mi accaddero molte disgrazie, in un periodo molto breve persi alcune persone che mi erano molto care. Queste perdite mi sconvolsero a tal punto da pensare di abbandonare le scene. Entrare in scena e interpretare i vecchi ruoli mi era diventato insopportabile. In questi ruoli c'erano episodi comici, che facevano ridere il pubblico. Queste risate mi erano estranee, invidiavo il fatto che le persone potessero ridere, per me non era più possibile. Decisi di abbandonare il teatro. Per risvegliare in me l'interesse per la vita e per il lavoro, i miei colleghi iniziarono a dirmi sempre più spesso: «Quando interpreterai Lear...».

Dentro di me era ancora viva la prima impressione scolastica della tragedia, ricordavo come l'insegnante avesse pianto mentre leggevo l'ultimo atto. Da allora non ero più tornato sulla tragedia. I ricordi ne avevano conservato in me soltanto il lato pessimistico. Ricordavo che accade qualcosa di catastrofico, che c'è una morte, ciò corrispondeva come nient'altro al mio umore. Mi resi conto che soltanto immergendomi completamente nel lavoro avrei potuto liberarmi dal peso del dolore. Iniziai quindi a riflettere seriamente su come mettere in scena *Re Lear* nel nostro teatro: «O la va o la spacca».

Oltre alla passione giovanile per *Lear* c'era anche il fatto che il Goset era un teatro yiddish. Per gli attori di quel teatro era più facile interpretare le pièce che hanno un "colore nazionale". Nel *Re Lear* questo colore poteva essere scoperto perché, secondo me, questa tragedia di Shakespeare ricorda sotto molti aspetti le vicende bibliche. Avrei persino detto

che si trattava di una storia scritta in forma di domande e risposte sulla divisione dello Stato.

Nei primi anni della mia vita avevo frequentato una scuola ebraica dove ho dovuto studiare le scienze teologiche (la Bibbia, il Nuovo Testamento, il Talmud, i commenti al Talmud). Inoltre, la vita quotidiana nella casa dei miei genitori era patriarcale, totalmente permeata della fede religiosa di mio padre. Tutto ciò non poteva non avere un'influenza su di me. La poesia di questi libri antichi entrò nella mia coscienza e la tragedia del *Re Lear* era in qualche modo simile a questa poesia antica. Finalmente decisi. Quando iniziai a impegnarmi nella regia della tragedia, comparvero alcuni enormi ostacoli.

Per prima cosa, quando si discusse di mettere in scena del *Re Lear*, tutta la compagnia del teatro si disse contraria. Zuskin, uno dei miei compagni di lavoro più vicini, l'attore più dotato del nostro teatro, temeva questo lavoro, sosteneva che non ce l'avremmo fatta. Riteneva che il teatro non ne avesse bisogno. Mi trovai solo e dovetti superare con tenacia la sfiducia degli altri nei confronti dell'opera. Il secondo ostacolo comparve durante il processo di preparazione della tragedia. Il regista Sergej Ernestovič Radlov aveva già una grande esperienza di lavoro su Shakespeare. Interiormente era già pronto per il *Re Lear* e pensava di preparare tutto lo spettacolo in venti prove. Probabilmente non immaginava le difficoltà che sarebbero nate durante il lavoro, non immaginava quanto sarebbe stato difficile lavorare sul *Lear* con una compagnia che non si era mai avvicinata a Shakespeare, quanto sarebbe stato complesso tradurre Shakespeare in lingua yiddish.

Il pericolo principale però non consisteva nel fatto che all'inizio del lavoro Radlov avesse sottovalutato queste difficoltà e neanche il fatto che fin dall'inizio non affrontasse adeguatamente questo impegno. Nel processo di lavoro la serietà del compito si rivelò da sola. Il maggiore pericolo consisteva nel fatto che, sul progetto di *Re Lear*, Radlov e io avevamo posizioni diverse. Radlov aveva già lavorato su Shakespeare, aveva già maturato un certo atteggiamento e un proprio punto di vista sull'arte di Shakespeare. Devo ammettere che nella comprensione di Shakespeare come personalità che ha una visione e percezione della vita, Radlov mi era superiore. Quando però cercava di realizzare il personaggio di Lear non riusciva a farlo in modo abbastanza profondo. Il suo Lear non era vivo.

All'inizio del lavoro io invece non avevo una comprensione chiara di Shakespeare nel complesso, però sentivo il personaggio di Lear in modo molto concreto.

Prima di decidermi definitivamente sulla messa in scena del *Lear* al nostro teatro, lessi molti libri e articoli su Shakespeare e soprattutto su *Re Lear*. Avevo studiato attentamente

quasi tutte le traduzioni di Shakespeare in russo e soprattutto quelle del *Re Lear*. Lessi anche le traduzioni della tragedia in tedesco.

In quel momento (era il 1934) c'era una passione diffusa per Shakespeare. Tairov stava preparando la regia delle *Notti egiziane*¹ al Teatro da Camera, Kaverin stava provando *Il mercante di Venezia* al Teatro Nuovo, il Teatro della Rivoluzione metteva in scena *Romeo e Giulietta* e al Teatro di Vachtangov c'era appena stata la prima di *Amleto*. Era un periodo in cui si dibatteva animatamente su come mettere in scena i classici e Shakespeare. La regia di *Amleto* al Teatro di Vachtangov aveva dimostrato che non è possibile avere un atteggiamento superficiale² nei confronti di Shakespeare, che per portare in scena le sue opere è necessario studiare molto e considerarne tutti gli aspetti, l'epoca e l'opera, la filosofia e lo stile.

La questione delle regie di Shakespeare era così attuale che l'Accademia Comunista aveva tenuto due riunioni speciali durante le quali i registi degli spettacoli e gli interpreti dei ruoli principali avevano esposto le loro riflessioni su Shakespeare e raccontato i loro piani di regia per i prossimi lavori. A una di queste riunioni dovetti prendere la parola anche io. In quel contesto esposi per la prima volta la mia opinione sulla tragedia. Il mio discorso si basava soltanto sui materiali studiati, in yiddish non c'era ancora la traduzione della tragedia e mancava il piano di regia. Il mio discorso fu accettato dall'uditorio con grande fiducia, ciò che dissi però era molto lontano dal pensiero di Radlov.

Dopo il mio discorso ricevetti una lettera da Radlov in cui dichiarava di non voler continuare a lavorare con me. Scriveva: «Vedo che dissentiamo molto in profondità e che tu sei autonomo, dunque io probabilmente non dovrò metterci mano». Allo stesso tempo sulla stampa comparve il primo bozzetto del trucco di *Re Lear* proposto dallo scenografo dello spettacolo A. G. Tyšler. La mia concezione del personaggio non coincideva in alcun modo con la barba tradizionale e praticamente obbligatoria di *Lear*. Inoltre la barba nasconde metà del viso dell'attore e non vi aggiunge nulla. Penso che la barba ostacoli l'interpretazione. Quando invece Radlov vide il disegno di Tyšler si preoccupò molto. Non

¹ *Notti egiziane*, lo spettacolo con la regia di Tairov al Teatro da Camera del 1934, era un montaggio delle *Notti egiziane* di Puškin, *Cesare e Cleopatra* di Shaw e *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare.

² In seguito, nella *Conversazione sulla creazione scenica contemporanea dei personaggi tragici di Shakespeare*, della regia di *Amleto* al Teatro di Vachtangov, Michoels avrebbe detto: «Shakespeare deve essere presentato in una luce nuova. Ma ciò significa che a Shakespeare devono essere attribuite qualità nuove? Significa che sarebbe stato necessario trasformare Shakespeare, fare l'esperienza del regista Akimov al Teatro di Vachtangov con la regia di *Amleto* in cui il paradosso e il trucco regnavano sovrani, in cui Shakespeare è stato sottomesso ad astruse speculazioni intellettuali, in cui Ofelia diventa una ragazza di strada e *Amleto* uno studente ubriacone che combatte per il trono e per il potere? Tali sperimentazioni e "creazioni" shakespeariane sono inaccettabili». La *Conversazione* ha avuto luogo presso la VTO il 29 febbraio 1940, lo stenogramma della conversazione è stato pubblicato su «Raccolta shakespeariana», VTO, Moskva 1958, pp. 462-478.

lo condivideva. Prima di allora Lear era sempre stato interpretato con la barba. La lettera di Radlov era molto aspra. Gli risposi che non volevo interrompere la collaborazione.

Mi permetto di scrivere queste cose perché la nostra discussione era nata non su base opportunistica, ma si trattava di una discussione creativa e di principio. Decidemmo che le riflessioni teoriche non ci avrebbero portati da nessuna parte, come regista mi assunsi l'impegno di dividere in sezioni i primi atti della tragedia e di mostrargli in scena ciò che immaginavo. Quando arrivò, gli mostrai quanto avevo fatto (non era ancora la struttura fissata nello spettacolo) e fu d'accordo. Forse avevamo trovato una lingua comune. Superammo il conflitto, ci trovammo d'accordo e il lavoro procedette bene.

Nel lavoro sul personaggio di Lear, in particolare nel primo periodo, dedicai molto tempo a uno studio dettagliato delle fonti. Per me era molto importante formulare in modo molto concreto l'idea di base della tragedia. Da noi si parla molto del seme del personaggio, di continuità dell'azione, di processi psichici interiori che portano l'attore a una certa forma di espressione e si dimentica che tutto ciò deve essere sottomesso al rigore della concezione generale; il personaggio non è lo scopo ma il mezzo per confermare l'idea dello spettacolo e del lavoro dell'attore. Perché l'attore non è soltanto un interprete. Dietro l'attore-interprete c'è l'attore-autore, l'attore che pensa.

Potrebbe sembrare esagerato che lo studio su Lear e il lavoro analitico e sintetico mi avessero richiesto più di un anno. Non fu soltanto un lavoro di tipo razionale. Insieme al processo mentale procedeva parallelamente un altro lavoro, l'elaborazione delle immagini sceniche di ciò che stavo leggendo. Per questo erano necessari i testi, fu un grosso ostacolo non conoscere l'inglese. Ciò mi impediva di studiare *Lear* nell'originale. Studiare la lingua inglese per l'occasione non era possibile, avrebbe richiesto troppo tempo e una conoscenza superficiale non mi avrebbe permesso di cogliere l'immagine autentica dell'opera.

All'inizio dovetti leggere la tragedia nella traduzione di Družinin. Di questa traduzione mi colpì una frase. La feci notare al regista Volkonskij, che inizialmente era stato invitato a dirigere il *Re Lear* ma che per una serie di motivi non lo realizzò. Questa frase era nella parte iniziale della tragedia. Lear annuncia di avere deciso di mettere in atto le sue «decisioni più segrete» [*Meantime, we shall express our darker purpose*],³ il suo antico proposito, dividere lo Stato. La parola «decisioni» mi costrinse a supporre che Lear avesse pensato non soltanto alla spartizione dello Stato ma anche a un qualche esperimento. La successiva traduzione che mi fu possibile leggere era di Kuzmin, più precisa e attenta, forse persino migliore dal punto di vista letterario, secondo me però non era compatibile

³ 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, p. 12.

con il contenuto filosofico della tragedia. Kuzmin traduce questa frase in modo molto più semplice: «Abbiamo intenzione di fare ciò che abbiamo programmato da molto tempo». La parola «programmato» mi scoraggiò. Essa non confermava la mia convinzione in merito all'«esperimento» di Lear e neanche il fatto che Lear in qualche modo avesse previsto i risultati di tale esperimento.

In lingua russa esiste un'altra traduzione molto vecchia e prosaica di Ketčer. Ketčer non aveva confidenza con la poesia. Per questo fece una traduzione molto vicina all'originale. Anche la traduzione di Ketčer permetteva di presupporre che la ripartizione dello Stato non fosse soltanto un capriccio del re ma l'inizio di un suo grande piano. Ciò era confermato anche dalla scena della tempesta, in cui il re finge di impazzire. Leggendo attentamente il testo di questa scena è possibile scoprirvi che i momenti di follia non sono molti, anzi, il re fa riflessioni sagge, lucide e ragionevoli. Le sofferenze avevano costretto Lear a esprimere una serie di pensieri che potevano sembrare folli se il re si fosse trovato in circostanze normali. Se invece si suppone che sia soltanto stato un capriccio a costringere Lear a svegliarsi e rivalutare certi valori, la tragedia non ha abbastanza forza. La questione consisteva probabilmente in qualcosa di più logico e profondo.

La quarta traduzione che studiai era di Sokolovskij. Era una edizione annotata precedente la Rivoluzione. La stessa frase in Sokolovskij suona così: «Abbiamo deciso di realizzare la nostra antica premeditazione». Non «decisioni» ma «premeditazione»! Gli specialisti affermano che in inglese c'è una sfumatura tra idea e premeditazione e che in Shakespeare è usato il termine «premeditazione», cui si aggiunge «oscura». Questo confermò la mia opinione secondo cui Lear, realizzando la propria idea di dividere lo Stato, mette in atto un piano pensato in precedenza. Prendere la sua idea come il capriccio di un vecchio folle che ha nostalgia della pace sarebbe stata una forzatura artificiosa.

Mi era difficile immaginare che Lear fosse così cieco da non vedere ciò che il pubblico e il lettore avrebbero visto dal primo minuto. Appena Goneril o Regan cominciano a parlare è chiaro che sono false e che la più onesta tra le sorelle è Cordelia. Ritengo che Lear sapesse benissimo che cosa fossero Goneril e Regan e quanto Cordelia fosse superiore rispetto a loro e agisse in base a valori più elevati rispetto agli altri. Ma per Lear l'amore e l'odio non significano assolutamente nulla. Lo faceva arrabbiare il fatto che soltanto Cordelia, la più giovane e inesperta, avesse il coraggio di contrastarlo senza timore, lui che aveva il potere assoluto e, credeva, la saggezza assoluta. Decideva di piegare il suo carattere, di dimostrarle che la sua tenacia era dettata da un impeto giovanile e che in realtà lei non sapeva nulla.

Il suo piano non è compreso da Kent e Gloucester ed è deriso dal suo buffone, ma pensare che un re di ottant'anni fosse impazzito soltanto a causa della vecchiaia e che questo fosse il movente del suo gesto insensato non è accettabile, è contraddetto da tutto ciò che segue nella tragedia. Il passato di Lear non dà alcuna possibilità di pensare che sia capace di azioni insensate e assurde. In precedenza probabilmente non ha commesso alcuna azione di questo tipo, che altrimenti lo avrebbe portato a una catastrofe diversa.

In questo modo il punto di partenza della mia concezione della tragedia consisteva nel fatto che il re aveva convocato le proprie figlie e si era presentato loro con una *intenzione pensata in precedenza*. La facilità con cui rifiuta il suo grande potere mi aveva portato a concludere che per Lear molti valori comuni hanno perso significato e ha acquisito una nuova comprensione filosofica della vita.

Il potere è niente in confronto a ciò che Lear sa. Per lui l'uomo ha ancora meno valore. La concezione feudale dell'uomo che ha Lear consiste in questo. Dopo essere stato sul trono per molti anni inizia a credere di essere un eletto, a convincersi della propria saggezza, che secondo lui è superiore a tutto ciò che conosce e decide che può mettere se stesso contro il mondo intero, con uno scherzo: «E allora, figlie mie, quale di voi potrò dire che mi ama di più – non solo per natura, ma per merito? Con lei sarò più generoso». Il fatto che avesse deciso di pagare per una lusinga dimostra che non le considera parole d'amore. Le proprietà e le ricchezze che ha deciso di dividere non valgono più niente ai suoi occhi. Divide il regno, lascia la corona e il potere perché a ottant'anni ha raggiunto il limite di una saggezza molto particolare, strettamente feudale e idealistica. Ciò che considerava avere grande valore, il potere e le proprietà, ai suoi occhi han perso il proprio fascino. Io sono il centro del mondo. Non vi è niente al di sopra di me. Che cosa sono per me il potere, la forza? Che cosa sono per me la verità o la falsità? Che cos'è per me l'ipocrisia di Goneril e Regan, che cos'è l'amore pudico ma autentico di Cordelia? Tutto ciò non ha alcun valore, tutto è inutile, la verità è soltanto nella mia saggezza, soltanto la mia persona ha valore!

Il suo nichilismo rinnega tutto tranne la propria individualità. Lear è convinto che la leva per la svolta di tutti i processi vitali sia dentro di lui, nei meandri del suo "io". In un certo modo la filosofia di Lear è vicina a quella tolstojana: come Tolstoj, Lear trova il significato dell'esistenza soltanto all'interno dell'uomo, come Tolstoj trova veri valori soltanto nel mondo interiore. Ma l'aspirazione tolstojana all'autoperfezionamento gli è estranea, così come l'umiltà tolstojana e la sua invocazione di amore per il prossimo. Re Lear non avrebbe mai offerto la guancia sinistra se lo avessero colpito sulla destra. Il suo "io" è

tipicamente feudale. È una forma di saggezza, ma non è eroica, è più ecclesiastica e biblica: «Tutto è vanità, esisto soltanto io». È egocentrismo trasformato in principio.

Lear ama Cordelia a modo suo, ma non vuole prendere in considerazione la sua libertà, i suoi desideri, non vuole accettare il suo diritto a pensare e sognare. La contrapposizione al suo potere lo indigna. Pur amandola, la allontana.

Se si parte da questo concetto e se ne ricava una definizione sintetica si potrebbe dire che si tratta di una tragedia della conoscenza, di una tragedia della bancarotta della saggezza di Lear. Bisognava passare attraverso una tempesta, attraverso dure prove interiori per tornare alla conoscenza delle basi della natura oggettiva. La tragedia di Re Lear si presenta come una tragedia della saggezza feudale che sta scomparendo insieme alla società feudale.

La mia comprensione della tragedia era lontana dalla tradizione e non corrispondeva in alcun modo alle recenti interpretazioni di Lear. Innumerevoli interpreti tra cui Georg Brandes⁴ hanno trasformato quest'opera nella tragedia dell'ingratitude da parte di una figlia, quindi in una tragedia familiare, oppure in una tragedia di Stato, come se volessero dire: ecco ciò che capita con i re se hanno un atteggiamento privo di saggezza nei confronti del potere e dello Stato.

Una tale discussione politico-didattica della questione probabilmente non era estranea neanche allo stesso Shakespeare che, come è noto, ha preso in prestito il soggetto del *Re Lear* dalla pièce *Gorboduc* sulla divisione del regno, scritta come una predica al re inglese. Ma sarebbe ingenuo pensare che questo fosse l'unico scopo sostanziale della tragedia poiché a ogni passo si presenta il suo grande contenuto filosofico, che va molto oltre rispetto alle problematiche esposte in *Gorboduc*. Ciò è confermato soprattutto dal terzo atto, dove si sente che Lear inizia a guardare le cose in modo completamente nuovo, a percepire diversamente le persone e a provare compassione. Prova compassione per coloro che sono stati feriti dal destino, giunge alla conclusione che ci sono valori che esistono indipendentemente dal suo mondo interiore.

Parlando con Volkonskij, avevamo notato la somiglianza (forse anche solo esteriore) tra l'abbandono del potere e della ricchezza da parte di Lear e l'abbandono di Jasnaja Poljana da parte di Tolstoj. Tolstoj riteneva che Shakespeare fosse privo di talento, che in *Re Lear* ci fossero passioni inventate e artificiali, che il rifiuto della corona e la divisione del regno da parte di Lear non avessero alcun fondamento; lui stesso però, arrivato all'età di Lear, ha

⁴ Georg Brandes (1842-1927), danese di origine ebraica, è stato un critico, scrittore e storico della letteratura e della cultura, molto conosciuto in Unione Sovietica. Nel 1904 fu autore di una prefazione al *Re Lear* (W. Shakespeare, *King Lear*, William Heinemann, London 1904).

lasciato la casa, la ricchezza e la vita agiata per salire su un vagone di terza classe e rompere per sempre con il proprio passato.

La vita si è beffata della riflessione tolstoiana su Shakespeare e con questo esempio Tolstoj ha dimostrato che l'uomo, giunto a un certo stadio del proprio pensiero, della propria conoscenza e saggezza, può rinunciare al proprio passato, rompere e dimenticarlo.

Shakespeare è stato spesso percepito in modo emotivo. Anche il grande Flaubert non fa eccezione, nelle sue lettere ci sono alcune righe dedicate a Lear. Flaubert scrive della grande impressione che gli fece la grande scena della tempesta nella pianura desolata in cui avviene l'incontro tra Lear, Edgar, Kent e il Fool. Flaubert immagina questa scena come un delirio corale travolgente, ma non coglie l'essenza filosofica di questo delirio. In questa scena Shakespeare allude chiaramente al fatto che dalla bocca di Lear e per via degli eventi si sta esprimendo una nuova visione del mondo, da cui Lear è sconvolto.

Il concetto di base del futuro spettacolo mi si presentava in questo modo: dopo essersi saziato della vita e del potere, il re ha pensato di lanciare una sfida al mondo intero, a un mondo che secondo lui è miserabile rispetto alla propria personalità. Vede concentrati in sé la volontà e il potere di re ma anche una grande saggezza nelle questioni della vita. Dalle vette di questa sua saggezza canuta gli ideali del bene e del male appaiono miserabili. Non è possibile supporre che non conosca il reale valore di Goneril e Regan. Ama molto Cordelia, a modo suo. La ragazza è simile a lui. È evidente anche nel suo modo di esprimersi: «Parla tu, Goneril, tu che sei la primogenita»,⁵ ecco tutto ciò che ha da dire a Goneril. «E adesso, che cosa dice la mia seconda figlia, la mia bella Regan, moglie di Cornvaglia?»,⁶ ecco tutto il suo discorso a Regan. Mentre per Cordelia c'è un intero monologo: «E adesso tu, gioia mia, tu che sei l'ultima ma non certo la meno importante, tu, giovane amore conteso tra i vigneti di Francia e i pascoli della Borgogna, che cosa dici, tu? Ho per te un terzo del mio regno – e più ricco degli altri. Che cosa dici?».⁷

Da questa diversità dei discorsi si può dedurre che fa una divisione molto precisa tra Goneril e Regan da una parte e Cordelia dall'altra. Pertanto sarebbe scorretto supporre che per lui tutte le figlie fossero uguali dall'inizio, che non avesse un atteggiamento particolare nei confronti di ciascuna di loro, che per lui si mescolassero in una immagine unica e indistinta. Ma alla luce della sua saggezza, l'amore e l'odio non gli sembrano degni di attenzione: «Tutto è vanità. Vanità di ogni genere». Probabilmente gli sembra essere degno

⁵ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit. p. 12.

⁶ *Ivi*, p. 15.

⁷ *Ivi*, p. 17.

di attenzione soltanto colui che siede sul trono, che ha grandissima esperienza, potere e saggezza illimitati.

Se si osserva la posizione di Lear all'inizio della tragedia sotto questa luce, si comprende perché Cordelia lo faccia infuriare. Ciò che lo fa esplodere è il fatto che lei, così giovane e priva di esperienza, abbia avuto il coraggio di affermare che la verità ha più valore dell'adulazione, che abbia avuto il coraggio di contrapporre la propria volontà a quella di Lear. Ha voluto dimostrare a Lear la sincerità dei sentimenti, fargli vedere che davanti a questo sentimento impallidiscono tutti i valori di questo mondo, o meglio quelli terreni, il potere, le terre. Ha avuto il coraggio di affermare che esistono altri valori al mondo oltre a quelli conosciuti da Lear. La discussione tra il padre e la figlia va ben oltre i limiti dei rapporti familiari, nel comportamento di Cordelia Lear vede il tentativo di contestare la propria saggezza e decide di darle una lezione. La lezione deve essere molto dura. Decide di cacciarla. Probabilmente però ha previsto che il Re di Francia la prenderà in moglie e che l'altro pretendente, il Conte di Borgogna, sarà respinto. A Lear questo fa piacere e per questo parla in modo apparentemente severo ma in realtà bonario con il Re di Francia, mentre con il borgognone è apparentemente bonario ma in realtà lo tratta con disprezzo.

Questo è il punto d'inizio del conflitto tragico. Immediatamente tutto si mette su binari paralleli. Gli eventi che hanno luogo nella famiglia del re si intrecciano dall'inizio con i conflitti tra diverse visioni del mondo.

La tragedia di Lear non consiste affatto nelle sofferenze provocategli da Goneril e da Regan quando lo cacciano. Lo fanno soffrire, ma questo dolore non costituisce il motivo della tragedia. Il tragico compare quando dopo tutte le sofferenze Lear finalmente comprende di essersi sbagliato. Quando si convince della giusta e coraggiosa visione del mondo di Cordelia, l'ha già persa. Alla fine del testo, in seguito alla tempesta interiore e al crollo di tutto il suo sistema filosofico, arriva a una piccola isola di salvezza: «Ho trovato l'uomo, l'uomo esiste».

Per questo secondo me la tragedia non inizia quando Lear è cacciato da Goneril. La tragedia inizia quando Lear allontana Cordelia, ovvero nel primo atto. Che cosa accade dopo? Goneril non è neanche molto stupita quando inizia a dargli consigli: «Siete vecchio, da riverire, e allora siate saggio. Avete un seguito di cento cavalieri e servitori – gente debosciata. Violenta, senza regola. Non è più una corte, questa. Guardate come hanno ridotto il palazzo. Una taverna, un bordello».⁸ Le risponde scherzando: «Come si chiama

⁸ *Ivi*, p. 95.

questa bella signora?».⁹ Poi, verso la fine, Goneril lentamente e con metodo lo porta a infuriarsi e a maledirla. Solo per un istante nella voce di Lear si fa sentire il dolore. Goneril dovrebbe capire che l'ingratitude dei figli è più amara del veleno.

Ecco il suo incontro con la seconda figlia, Regan. Si avvicina a Regan già con poca fiducia, come se presentisse ciò che può accadere e le lancia una sfida: «Tua sorella è un diavolo, Regan»,¹⁰ e comprende subito che anche Regan non può rispondergli diversamente. Con lei però parla già come con un essere la cui natura gli è nota. Finge, fa il furbo, da un lato la accarezza, dall'altro la colpisce.

Proprio qui, per la prima volta, gli viene in mente: «Se alla natura non concedi qualcosa che ecceda il suo bisogno naturale, l'uomo si ridurrà come una bestia».¹¹ Lo dice di se stesso. Poi, nella scena della tempesta, Lear cerca con grande tormento di comprendere la vera natura dell'uomo. Da quel momento, quando incontra Edgar che si finge folle, nell'animo di Lear si scatena la tempesta che fa crollare tutte le sue vecchie idee sull'uomo. Non è soltanto una tempesta distruttiva, è anche il caos da cui nascono nuove comprensioni e nuove idee sulla vita. In questo momento l'intensità della sua vita spirituale è tale che l'attore ha tutti i diritti di interpretarlo come una crisi di follia. La tempesta che si scatena è una dolorosa conquista delle nuove idee sull'essere umano. Tutto qui. Parafrasando il proverbio «Non ci sarebbe stata fortuna se non l'avesse aiutata la disgrazia», direi: senza questa follia non ci sarebbe stata la vera saggezza di Lear nel finale della tragedia.

Definisce Edgar come un saggio ateniese. Di lui dice: «È questo, un uomo? Ma guardatelo bene. Non dipendi dal baco per la seta, tu, non dipendi da qualche bestia per la pelliccia, dalla pecora per la lana. Noi siamo complicati. Tu sei la cosa in sé. Eccolo l'uomo allo stato di natura».¹² Ma che cos'è l'uomo? «È questa povera bestia biforcuta, nuda».¹³ In questo modo, in questa scena, nel momento culminante della tragedia, giunge alla completa dissacrazione di se stesso e alla percezione della natura. Da qui, dal crollo della sua saggezza tronfia e suprema, unica e indiscutibile, è facile giungere al riconoscimento della giustizia, del valore e della bellezza spirituale di Cordelia. Ecco allora che Cordelia gli si rivela come una persona meravigliosa, una persona vera. Lear però ha acquisito questa saggezza, questa idea del valore dell'uomo troppo tardi. La lezione filosofica ha un prezzo molto alto, che ha dovuto pagare con il tesoro che ha appena acquisito, ovvero

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 177.

¹¹ *Ivi*, p. 193.

¹² *Ivi*, p. 231.

¹³ *Ibid.*

Cordelia. Perciò si può dire che la tragedia di Lear consiste nella bancarotta della sua ideologia precedente, falsa e feudale, e nella acquisizione di una nuova ideologia più progressista e giusta. Penso che questo fosse l'unico modo di leggere la tragedia per farla risuonare in modo contemporaneo.

Tre registi furono in predicato per mettere in scena *Re Lear* nel nostro teatro: il primo è stato Volkonskij. Cominciò il lavoro con grande entusiasmo. Nella sua concezione c'erano molte cose interessanti, per primo mi ha spinto verso l'idea che quando Lear divide il proprio regno probabilmente sta sperimentando, perché è impossibile accettare l'idea che un re impazzito commetta questa assurdità e che a causa di questa assurdità poi soffra enormemente. Questo presupposto banalizza la pièce. Volkonskij è stato il primo a indicare l'interessante parallelo tra il destino di Lear e quello di Tolstoj, ma non ha saputo dare una concezione filosofica estesa a tutta la tragedia. Si è concentrato sui motivi secondari della tragedia, soprattutto mettendo l'accento sugli elementi del linguaggio di cui essa è molto ricca.

Volkonskij comprendeva il Rinascimento in modo semplicistico e ritenendo che i tempi dell'azione di Shakespeare fossero storicamente lontani, voleva presentare la tempesta come un carosello di dèi. Era convinto di avere il diritto di farlo perché Lear, appellandosi alla giustizia suprema, si rivolge sempre agli dèi e alle dee, ovvero si esprime in modo pagano. L'idea di Volkonskij si allontanava dall'essenza filosofica della tragedia in questa valorizzazione dello sfondo pagano, insignificante dal mio punto di vista. Ecco perché il lavoro di Volkonskij si è fermato all'assegnazione dei ruoli e ad alcune discussioni con il collettivo e non è andato avanti.

Il secondo regista è stato Erwin Piscator. È interessante notare che per lui il problema fondamentale fosse che il *Re Lear* di Shakespeare veniva messo in scena da un teatro ebraico. Per questo riteneva che nella tragedia fosse necessario inserire alcune correzioni. Secondo lui, l'azione doveva essere trasferita in Palestina, ai tempi della Bibbia. Ciò ovviamente comportava una tale violenza alla pièce e all'autore che continuare a trattare sullo spettacolo non aveva alcun senso.

All'epoca facevo i primi passi nello studio di Shakespeare, mentre Volkonskij e Piscator avevano già una grande esperienza registica e teatrale. Ho assunto una posizione contraria rispetto a tali distorsioni non soltanto come direttore artistico del teatro, ma anche in qualità di futuro interprete del ruolo di Lear.

Radlov era molto diverso rispetto a Volkonskij e Piscator. Per Radlov il tempo delle interpretazioni di Shakespeare era già finito. Aveva messo in scena *Otello* tre volte¹⁴ e soltanto la terza versione della sua regia poteva essere considerata realistica. Le sue prime due versioni mostravano ancora chiare tracce di errori formalistici.

Quando iniziò a lavorare al nostro teatro, Radlov dichiarò di avere con Shakespeare un rapporto simile a quello che si ha con uno spartito. Il suo unico compito era dirigerlo correttamente. Nella sua concezione Shakespeare era qualcosa di oggettivo la cui natura doveva essere studiata e trasmessa correttamente. Questo semplificava il compito e permetteva una collaborazione.

Durante il lavoro ebbi però la sensazione che Radlov scivolasse sulla superficie di Shakespeare senza entrare con determinazione nella profondità della sua visione. Mi consigliava spesso di non filosofeggiare troppo su Shakespeare. Secondo lui Shakespeare era un mare profondissimo la cui autentica profondità può essere raggiunta soltanto quando ci si immerge cercando di non atteggiarsi da esperti. Questo è vero in generale, per l'attore un metodo del genere è soltanto una giustificazione per considerare Shakespeare una calamità naturale. Un atteggiamento del genere nei confronti del lavoro dell'attore mi è sempre stato estraneo, non potevo accettarlo. I personaggi creati sia da alcuni attori della scena sovietica sia della scena russa del passato mi ricordavano quei mostri che hanno tutti i sintomi della vita, un cuore e sangue caldo, ma sono senza testa. Per pochi attori il pensiero significa dignità.

Tutto ciò, allora, accadeva ai registi che avevano fatto del pensiero teatrale e del pensiero creativo il loro monopolio. Da tempo immemorabile gli attori si sono ridotti al rango di "quelli che recitano". Ciò non significa che non siano stati vettori e comunicatori di grandi idee, ma che in loro si apprezzava soprattutto il temperamento, non l'espressione di un pensiero profondo e originale.

Nella mia visione invece, il vero compito di ogni attore è arrivare al contatto e all'armonia tra pensiero e sentimento. Questo non riguarda soltanto l'attore ma ogni lavoro artistico. In letteratura questo principio è diventato una legge. Puškin può essere compreso soltanto come una scintilla che appare perché la "punta" della sua forchetta (mi rendo conto che questa immagine è rozza) trapassa la testa e il cuore. Tali esigenze sono sempre state poco considerate nel caso degli attori.

In questo senso ricordo sempre una recensione di O. Litovskij all'*Otello* del Malyj. Tra le altre cose, aveva scritto che l'autore dello spettacolo *Re Lear* e anche del personaggio di

¹⁴ S. E. Radlov ha messo in scena l'*Otello* di Shakespeare nel 1927 al Teatro Accademico Drammatico di Leningrado, nel 1932 al Teatro Molodoj di Leningrado e nel 1935 al Malyj di Mosca.

Lear fosse Radlov, mentre Michoels era soltanto «un geniale interprete che era riuscito ad arricchire l'idea di base di Radlov con toni *ober* e *unter*».¹⁵

Questa citazione ribadisce l'idea dell'attore esclusivamente come interprete. Ho già scritto che durante il lavoro con Radlov abbiamo avuto molte accese discussioni, che a volte sono diventate conflitti, e Radlov annunciava spesso per iscritto che rinunciava a continuare il lavoro. Lo ricordo non per sminuire il grande valore del lavoro di Radlov, ma perché ho dovuto lottare con lui per approfondire una serie di idee e per elevare l'opera dalla tragedia familiare a una tragedia di passioni umane, politica e filosofica, e Radlov ha dovuto lottare contro una serie di deviazioni talvolta anche di carattere formalistico che io avevo manifestato all'inizio.

Così per esempio attribuisco un significato eccessivo al fatto che Lear avesse previsto, grazie alla propria saggezza, uno schema indicativo dello sviluppo degli eventi. Questo era ovviamente un tentativo di attribuire a Lear il dono della chiarezza, che non possedeva e non c'era nell'idea di Shakespeare. Penso che le discussioni con Radlov ci abbiano molto arricchiti. I motivi per discutere erano molti, per esempio il trucco di Lear. Ho già detto della famigerata barba. Può sembrare strano a un primo sguardo, ma per me il desiderio di interpretare Lear senza barba era una questione di principio. Mi sembrava di vedere che la strada di Lear nella tragedia non andava dalla vecchiaia alla morte ma da una ideologia vecchia, statica e consumata a una ideologia rinnovata, molto più vitale e giovane. Quindi si tratterebbe di un percorso che va dalla vecchiaia a una seconda giovinezza. La tragedia consiste nel fatto che Lear ha acquisito idee nuove e giovani e una nuova forza a un'età ritenuta incompatibile con un fenomeno del genere. Era ormai vicino alla morte e dopo avere vissuto per più di ottant'anni esclamava per la prima volta: «Povere creature, quanto poco mi sono preoccupato di voi. Povera gente, dovunque voi siate, con addosso i vostri quattro stracci, tutti ossa, con questa tempesta... Come fate? Non ci ho mai pensato, io, a voi».¹⁶ La barba sarebbe stata un ostacolo alla scelta interpretativa di passare dalla vecchiaia a una "seconda gioventù" raggiunta in una tempesta di emozioni. Per le emozioni che Lear vive può occupare un posto accanto a Amleto, Romeo e Otello. La mia discussione con Radlov proseguì fino al momento in cui in scena il tessuto del personaggio iniziò a dare vita a una immagine. Allora dalle discussioni teoriche siamo passati alla competizione pratica e siamo riusciti a trovare facilmente un accordo.

¹⁵ Recensione di O. Litovskij allo spettacolo *Re Lear*, pubblicata sulla «Pravda» il 27 aprile 1935. La traduzione e l'analisi della recensione è proposta nel Capitolo Quarto.

¹⁶ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 223.

Bisogna dire che io sono direttore artistico e attore, ma spesso anche regista. Ciò adesso mi obbliga, nel descrivere il mio lavoro sul personaggio di *Re Lear*, a non riferire soltanto del mio lavoro su questo personaggio ma anche del lavoro dello scenografo, del musicista e del traduttore.

La scenografia è stata realizzata dal pittore Aleksandr Grigorevič Tyšler. Si è trattato del suo primo lavoro al nostro teatro.

Ci furono pochissime discussioni con Tyšler durante il lavoro. Fa parte di quei pittori che si fidano soprattutto della propria percezione interiore, molto soggettiva e straordinariamente raffinata. Legge il testo una sola volta e poi segue completamente la prima impressione. Penso che durante la lettura non veda neanche le parole e che davanti ai suoi occhi appaia immediatamente lo spazio scenico, è come se leggesse lo spazio. Questa ovviamente è una capacità estremamente preziosa per un pittore. A volte però il lampo di genio porta a una percezione molto soggettiva dell'opera.

Il primo bozzetto della scenografia per *Re Lear* preparato da Tyšler era straordinariamente simile a quello per il *Riccardo III* comparso sui giornali qualche tempo dopo. Probabilmente sia nel *Lear* che in *Riccardo III* (lavorava contemporaneamente su queste tragedie), Tyšler vedeva "Shakespeare in generale". I bozzetti ricordavano qualcosa di molto lontano, simile a una fiaba o a una leggenda. Ma in qualche modo questo bozzetto mi ricordava ciò che pensavo e lo sentivo molto vicino.

Il disegno mostrava due piattaforme su piedini corti e affilati. Su queste piattaforme stavano due cavalli uno di fronte all'altro coperti da una groppiera. Sopra le teste dei cavalli c'erano due piattaforme simili a balconi. Ovviamente l'azione poteva svolgersi ai piani inferiori, in avanscena e ai piani superiori.

Tyšler aveva spiegato che i cavalli erano lì per sottolineare la popolarità di Shakespeare e il carattere primitivo dell'epoca ritratta. La scenografia, diceva Tyšler, cercava di trasmettere lo spirito del vecchio teatro shakespeariano, che lui immaginava come un *balagan* ambulante. Devo confessare che questa proposta preoccupò sia me che Radlov. Le tendenze di Radlov in fin dei conto differivano dalle mie soltanto nella comprensione della problematica della tragedia, eravamo però del tutto concordi nel desiderio di creare uno spettacolo profondamente realistico. Il bozzetto di Tyšler non coincideva in alcun modo con questa intenzione. Non coincideva a tal punto che rischiava di provocare un contrasto tra il teatro e lo scenografo. Tyšler chiese a Radlov quale dovesse essere secondo il regista il *Leitmotiv* della scenografia dello spettacolo. Con fermezza Sergej Ernestovič affermò che per lui l'elemento principale era il cancello del castello che si chiude di fronte a Lear.

In questo modo Radlov formulò molto concretamente il compito affidatogli. L'immagine del ponte levatoio doveva creare l'impressione di una separazione tra Lear e il castello, e doveva sottolineare in modo molto chiaro che Lear era diventato un esiliato, che si era allontanato e aveva rotto con tutto ciò che gli era familiare. Questa immagine era così chiara e convincente che Tyšler accettò di preparare un nuovo modellino.

Dalla storia del teatro sapevamo che i pittori delle regie precedenti del *Re Lear* si erano sempre interessati al palazzo: un palazzo sfarzoso o severo, un palazzo cupo o maestoso. Anche noi eravamo interessati al palazzo, ma ci interessava il palazzo dal quale è espulso il padrone, il re. Volevamo rendere l'espulsione uno dei momenti più importanti dello spettacolo. Per questo il cancello del palazzo è subito comparso nella mente del regista appena ha immaginato la scena dell'espulsione.

Un'altra questione che suscitò discussioni con Tyšler riguardava le decorazioni. Ho già fatto notare che il regista Volkonskij cercava di creare uno spettacolo pagano dal punto di vista dei colori. Noi invece ritenevamo che l'azione della tragedia non potesse svolgersi ai tempi del paganesimo. Ci sembrava indiscutibile che l'azione si svolgesse all'epoca del Rinascimento inglese. Pensavamo che non fosse il tardo Rinascimento e neanche quello contemporaneo a Shakespeare, ma il primo Rinascimento. L'azione della tragedia era stata trasportata da Shakespeare al tempo della Guerra delle Due Rose. Le decorazioni avrebbero dovuto richiamare quell'epoca. Inizialmente Tyšler non era d'accordo, ma improvvisamente "vide" la pièce in modo nuovo e immediatamente preparò un nuovo modello, subito accettato sia da Radlov che da me. Avevamo di fronte un edificio in mattoni, le cui mura, quando necessario, si aprono come un cancello. All'interno ci sono due sale, una di colore nero e l'altra rosso scuro. Le scale che portavano a queste sale potevano trasformarsi in ponti levatoi, le statue e le immagini dipinte corrispondevano allo spirito del Rinascimento. Il palazzo si presentava come un insieme molto originale di interno ed esterno. Per il pubblico si chiudeva con il sipario, sul cui sfondo alcuni episodi della tragedia potevano svolgersi in proscenio. Il sipario era fatto di due tessuti, uno nero e uno rosso, su entrambi erano ricamate porte e drappi.

Nei bozzetti presentati da Tyšler mancavano tre scene: quella nella pianura desolata durante la tempesta, quella nella baracca e la scena in cui avviene lo scontro tra Edmund e Edgar, infine quella della morte del re. Per la scena della tempesta, Tyšler non riusciva a trovare una soluzione. Pensava di avere realizzato il proprio compito e che il resto andasse fatto dal teatro senza la sua collaborazione. Cedendo alle richieste del regista e del direttore artistico realizzò ciò che gli era richiesto: appese del velluto nero, sul velluto fece passare

una nuvoletta e in base alle esigenze di Sergej Ernestovič mise anche un albero secco, caduto in mezzo alla scena, ogni tanto illuminato da un fulmine. Allo stesso modo fu trovata una soluzione per la scena della baracca. Tyšler cucì sui sipari realizzati in tessuto morbido alcuni mattoni, che dovevano indicare un muro. Questa soluzione derivava dallo stile monumentale utilizzato da Tyšler per le scene precedenti, per le quali aveva utilizzato il legno, la vernice e gli ornamenti severi delle statue antiche.

In un secondo tempo Tyšler elaborò i costumi. Penso che i costumi dello spettacolo fossero molto appropriati. Vi si esprime molto bene la presunzione dei padroni feudali. Il costume aiuta a sottolineare i momenti principali della tragedia, cercherò di spiegarlo con alcuni esempi. Nella prima scena Lear indossa un abito nero con decorazioni dorate e sopra un mantello decorato da corone, come stelle su un cielo scuro. Per l'incontro con Goneril, che lo caccia, indossa nuovamente un mantello ma assai più modesto del primo; questo indica la passata grandezza del re... Quando Lear è nella pianura desolata, il mantello sta appeso come uno straccio su una spalla sola, il colletto è aperto e il petto è nudo, nella baracca Lear non ha mantello. Il colletto pende come la pietosa copertura di un corpo stanco, lo porta su un braccio come per confermare che l'uomo «è questa povera bestia biforcuta»,¹⁷ oppure come dice Lear: «Povera gente, dovunque voi siate, con addosso i vostri quattro stracci, tutti ossa, con questa tempesta... Come fate?».¹⁸

Durante l'incontro con il Conte di Gloucester il colletto non c'è più. Il corpo seminudo del re è come coperto da un innocente mantello. Ma ecco Lear nella tenda di Cordelia. Cordelia con grande fatica cerca di non lasciare avvicinare a sé il padre-re. Lui è vestito come al suo primo ingresso in scena. Lear prigioniero indossa soltanto il colletto dorato, non ha né il mantello né la corona e ha le mani legate. In queste condizioni di re dimezzato riceve il più duro colpo inferto dal destino, ovvero la perdita di Cordelia e infine la propria morte.

Così variava il costume di Lear, nelle diverse fasi dello sviluppo del personaggio. Devo confessare che tutte le precisazioni e le sfumature nel cambio dei dettagli del costume fanno parte del lavoro dell'attore. I due costumi principali di Lear e i due mantelli erano però ovviamente creati dal pittore Tyšler.

Il lavoro sulla traduzione in yiddish richiese grande attenzione. Qui dovetti svolgere un ruolo di mediatore tra il regista Radlov e il traduttore, il noto poeta ebreo Halkin. All'epoca Radlov non soltanto aveva grande familiarità con Shakespeare, era anche a conoscenza di tutti i problemi legati alla traduzione di Shakespeare in russo. La ricchezza espressiva di

¹⁷ *Ivi*, p. 231.

¹⁸ *Ivi*, p. 223.

Shakespeare offre ai traduttori grandi possibilità di sperimentazione. Alcuni di essi concentrano la propria attenzione sullo stile brillante dell'autore, sulla complessità dei suoi personaggi e dei modi di dire, altri tendono alla massima semplificazione del linguaggio, altri ancora si appassionano alla rude sincerità delle metafore o alla propensione di Shakespeare per le immagini carnali. Ogni traduttore è convinto che ogni tratto del linguaggio shakespeariano sia l'aspetto determinante dello stile di Shakespeare. In alcune traduzioni, invece, tutti gli sforzi possono essere rivolti a un rispetto molto preciso del numero delle sillabe e dei versi del testo, gli autori di queste traduzioni sperano di creare un testo equivalente e di uguale valore rispetto all'originale. Non condivido tali principi di traduzione, perché ogni lingua ha una propria consistenza e figuratività, pertanto la tendenza a rispettare lo stesso numero di versi nella traduzione secondo me è un metodo puramente meccanico e non è significativo. Non è stato un caso che, cercando un traduttore per *Re Lear* mi sia rivolto a Halkin. La sua creatività poetica è caratterizzata da una semplicità straordinaria, che si abbina alla vitalità del verso biblico.

A suo tempo, nell'ambito della letteratura e della critica ebraiche si era molto discusso sulla creatività di Halkin. Qualcuno trovava il suo modo di scrivere reazionario, proprio perché i suoi versi spesso ricordavano lo stile biblico. Era sciocco pensare che Halkin fosse un poeta reazionario perché nella sua creatività trovavano continuità le migliori tradizioni della letteratura ebraica antica. Consideravo questa particolarità del suo talento come particolarmente preziosa per la traduzione del *Re Lear*. Lo spiegherò con un esempio. Cercando melodie per il Fool che dovevano essere adatte al testo shakespeariano, Halkin sottopose alla nostra attenzione questa canzoncina: «Il vetro è pulito e trasparente, attraverso di esso vedi tutto il mondo, vedi colui che piange e colui che ride. Ma è sufficiente coprire una parte del vetro con un po' di argento – e basta un soldo di argento! – e il mondo scompare immediatamente. Il vetro si trasforma in uno specchio e per quanto pulito e trasparente sia d'ora in poi, in esso vedi soltanto te stesso».

L'idea è esposta in modo allegorico. Questo modo di esprimere i pensieri con un piccolo aneddoto è molto vicino alla Bibbia e alla saggezza popolare ebraica. Un soggetto semplice nasconde in sé un profondo significato filosofico. In yiddish questa forma di poesia suona molto bene. Il contenuto della canzoncina è un esempio. Era un po' fuori luogo, perché nella tragedia si parla di ricchezza da un punto di vista diverso rispetto alla canzone, che infatti non fu utilizzata nella versione definitiva dello spettacolo. Lo stile del poeta Halkin si rivelò però straordinariamente coerente con quello della tragedia shakespeariana. In particolar modo a Halkin riuscì la scena in cui Lear lancia le sue

maledizioni. Dal punto di vista formale queste maledizioni richiamano la parte della Bibbia in cui sono pronunciate le maledizioni agli apostati. Per certi versi Lear ricorda Giobbe che erutta maledizioni e ricorre a immagini molto simili a quelle della Bibbia.

Nella concezione filosofica di Lear è presente una certa patina religiosa, il suo nichilismo lo costringe a lanciare in modo cinico una sfida all'amore, alla fedeltà e alla sincerità e la tendenza a una straordinaria concentrazione di colori, tutto ciò porta a confrontare i personaggi di Shakespeare con i personaggi della Bibbia, ovviamente soltanto da un punto di vista letterario. Proprio in questo senso Halkin si rivelò il migliore traduttore di *Re Lear*. Durante il lavoro però bisognava tenerlo sotto controllo, perché la passione straordinaria per lo stile biblico rischiava di oscurare ulteriori particolarità altrettanto importanti dello stile di Shakespeare. In particolar modo abbiamo discusso del testo in prosa della tragedia. Halkin non riusciva a comprendere la prosa shakespeariana e queste parti in prosa sono rimaste le più deboli della sua traduzione.

La bellezza della drammaturgia shakespeariana consiste, come dice allegoricamente Radlov, nel fatto che la poesia e la prosa si danno il cambio e in questo modo, con la forza dell'alta e della bassa marea, catturano il lettore, il pubblico e l'attore. Halkin non riusciva ad afferrare la prosa perfetta di Shakespeare. Discutere con lui era molto difficile, anche perché nella sua traduzione si trovavano risultati poetici rilevanti. Nella traduzione la parte in versi della tragedia era realizzata nel modo migliore, mentre la prosa è rimasta poco espressiva e pallida. Halkin non si considerava un grande conoscitore di Shakespeare; non conosceva l'inglese né il tedesco (esistono molte buone traduzioni di Shakespeare in tedesco), poteva lavorare soltanto con le traduzioni in russo.

È vero che era molto aiutato da Radlov, che conosce abbastanza bene lo yiddish e l'inglese e utilizza sapientemente la propria formazione filologica. Si orientava molto velocemente e bene nel testo e suggeriva molto spesso al traduttore le vie per utilizzare i metodi di Shakespeare. Halkin ha scritto un numero infinito di versioni della traduzione. Radlov e io correggeamo il suo lavoro. Stavo attento che Halkin non convincesse Radlov del fatto che la natura della lingua ebraica rendesse un modo di dire inevitabile. Halkin non aveva sempre ragione, ma era sempre sinceramente convinto delle proprie opinioni. Radlov tendeva spesso a non essere d'accordo con lui, in ogni caso, nonostante le sue idee rispetto alla traduzione, Radlov a volte cedeva alle convinzioni di Halkin e allora toccava a me discutere gli argomenti "convincenti" di Halkin, dopo di che il traduttore trovava rapidamente un'altra soluzione.

Shakespeare sceglieva le soluzioni espressive a modo suo. Non è un caso per esempio che in *Re Lear* ci siano diverse similitudini con gli animali. Esse sono indissolubilmente legate alla tragica trasformazione che colpisce l'intera visione del mondo di Lear. Nelle prime scene Shakespeare cerca immagini in un altro ambito, per esempio Goneril dice: «Soltanto che mi siete più caro dei miei occhi, più dello spazio in cui mi muovo, più della libertà»,¹⁹ e Regan: «Sono come mia sorella, io. Fatta della stessa stoffa».²⁰ Questi accostamenti sono dello stesso tipo, per apparire migliori, distolgono il pensiero da ciò che hanno veramente nel cuore. Soltanto nella rabbia il re ricorda gli animali che gli suscitano disprezzo. Nella traduzione e soprattutto nella traduzione in yiddish ciò rappresenta una difficoltà particolare, perché in yiddish molti animali e soprattutto i volatili non hanno nome. I nomi sono stati presi in prestito dalle lingue slave ma lo yiddish contemporaneo deriva dal tedesco medievale. La vita degli ebrei era separata dalla natura, rinchiusi in luoghi in cui si occupavano di commercio o di artigianato, gli ebrei non hanno dato nomi agli animali e ai volatili perché non li conoscevano. Inoltre lo yiddish non è in grado di riprodurre i concetti linguistici dell'originale. Se è possibile tradurre la parola “dèi” (in yiddish *geter*), la parola “dea” è cacofonica. Nel vocabolario di una lingua che in un passato non molto lontano non era una lingua letteraria e nella quale sono comparse recentemente traduzioni dei classici greci e romani, mancava il gergo pagano. Non vi erano parole con cui si potessero indicare gli dèi e le dee dell'epica antica. Tutto ciò creava grandi difficoltà per il traduttore. Ci ha salvati una circostanza che secondo me può servire per qualsiasi traduzione, la traduzione letterale e l'ortodossia della traduzione passano sempre in secondo piano di fronte a un compito più importante e più grande come trasmettere la poesia e lo stile di un'opera, la sua anima. Secondo me Halkin ci è riuscito, perché sentiva Shakespeare in modo molto profondo e autentico.

Personalmente il lavoro con il traduttore mi ha aiutato a entrare ancora più in profondità nel linguaggio shakespeariano, nei misteri del testo e a svelarne alcuni.

Come attore mi è stato molto utile anche il lavoro con il compositore. Nel nostro teatro la musica occupa da molto tempo un posto privilegiato. Quando ricerchiamo una particolare espressività spesso trasformiamo le parole in una canzone e le azioni sceniche in musicali. Utilizzare questo metodo nelle tragedie di Shakespeare era impossibile. Nelle opere shakespeariane la musica deve mantenere una funzione ausiliaria e di servizio.

I momenti musicali più importanti dello spettacolo sono quelli dei corni da caccia, delle fanfare, della marcia cerimoniale, della musica della battaglia, della musica

¹⁹ *Ivi*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*

dell'inseguimento di Edgar, della canzoncina del Fool, della musica che si sente durante il risveglio di Lear. Shakespeare ha una battuta speciale rivolta all'orchestra. «Suonate più forte!»,²¹ dice il medico quando attende che il re si risvegli. Sarebbe stato un errore creare un equivalente musicale degli elementi che caratterizzano la scena della tempesta nella pianura desolata; non sarebbe stato coerente con i metodi utilizzati dal nostro teatro in molti spettacoli precedenti. Ero convinto che l'imitazione della tempesta con l'aiuto di suoni e rumori sarebbe stata in contraddizione con lo stile dello spettacolo. Per me la scena della tempesta è il momento culminante dell'illuminazione filosofica di Lear e di tutta tragedia. Mi sembrava che l'imitazione della pioggia e del tuono con l'aiuto del suono, come gli effetti di luce per i fulmini e i lampi, avrebbero distratto il pubblico, lo avrebbero ostacolato nel percepire l'idea centrale della scena. Per quanto riguarda una "rappresentazione" musicale della tempesta devo dire che inizialmente ero tentato, poi decisi che questi metodi sarebbero stati estranei a Shakespeare. Forse mi sbagliavo. Mi sbagliavo sicuramente quando, andando con l'immaginazione al teatro ai tempi di Shakespeare, pensai che la tempesta non fosse rappresentata ma "recitata" dagli attori. Pensandoci, la mia fantasia suggerì immediatamente un'idea allettante, che per fortuna fu subito bruscamente rifiutata da Radlov. Nacque in me l'idea di mostrare che essenzialmente non vi è alcuna tempesta, che la tempesta ha luogo più nell'immaginazione di Lear che nella pianura desolata intorno a lui. Mentre in realtà, così pensavo, c'è brutto tempo, piove, e la gente, come sempre, cerca un rifugio. La tempesta ha luogo soltanto nell'immaginazione di Lear, che si rivolge al vento, vorrebbe che il vento ripulisse tutto ciò che incontra sulla propria strada, che la pioggia annegasse la terra e che il diluvio spazzasse via il male. Lear, così immaginavo, *desiderava* la tempesta, desiderava che la natura fosse arrabbiata e che si ribellasse come la sua anima. Ma poiché la vera tempesta in realtà non c'è, i devoti e i fedeli al re, Kent e il Fool, la mimano gonfiando le guance, urlando e facendo rumore.

Le "impalcature" che ho costruito intorno all'immagine di Lear per arrivare al suo apice andavano bene, ma sarebbe stato un grave errore lasciarle nello spettacolo. Perché? Prima di tutto perché Shakespeare aveva previsto la tempesta nel testo, essa coincide e accompagna lo stato d'animo eccitato del re e non è frutto della sua fantasia. Per di più la tempesta inasprisce le emozioni di Lear e accompagna i suoi sentimenti. Al tempo di Shakespeare il pubblico era molto allenato a comprendere le convenzioni teatrali, appena si annunciava un temporale, nell'immaginazione del pubblico se ne disegnava il quadro. Il

²¹ *Ivi*, p. 367.

pubblico dei nostri giorni invece è abituato al fatto che il teatro, in un modo o nell'altro, riveli l'atmosfera che circonda i personaggi.

Penso che la questione della funzione della musica nei momenti centrali dello spettacolo non sia stata risolta fino in fondo, anche se siamo riusciti a trovare alcune buone soluzioni. Nella prima scena per esempio, quando è annunciato l'ingresso del re, parte la marcia cerimoniale e al suono della musica compaiono le principesse, i loro mariti, i nobili, Cordelia e il Fool. Quando la scena è popolata dai cortigiani entra il re, la figura centrale della tragedia, la musica si ferma e regna un silenzio assoluto (che a sua volta serve da sfondo musicale) e compare Lear, silenzioso e assai poco vistoso. Lo stesso metodo era ripetuto nell'ultimo atto, quando i soldati accompagnavano i prigionieri. Si sentiva una marcia guerresca che a un certo punto si interrompeva, a quel punto il re e Cordelia, legati, entravano in scena in silenzio.

Secondo me i più grandi risultati del compositore Lev Michailovič Pul'ver sono le canzoni del Fool e la musica per la scena dello scontro tra Edgar e Edmund. Pul'ver ha un talento molto raffinato per quanto riguarda la natura della musica di scena. Anche lui però, come Tyšler e Halkin, è sempre influenzato dalla prima impressione dell'opera. Pul'ver è molto forte nelle parti in cui per la musica ci sono premesse sceniche dirette. Questo non deve stupire: ha iniziato a fare musica a nove anni, prima come musicista girovago suonava ai matrimoni, in seguito, diventato un grande musicista, ha suonato nelle orchestre dei teatri, al Teatro dell'Opera Ucraino e al Bol'soj di Mosca. La sua biografia teatrale ha lasciato un'impronta in tutta la sua arte. La sua musica è teatrale e attiva. Nello spettacolo shakespeariano però era limitato nelle sue possibilità, la sua musica non doveva illustrare eventi o momenti centrali nello sviluppo dell'azione drammaturgica, ma soltanto alcuni episodi "di parata", per esempio l'ingresso cerimoniale dei cortigiani o il ritorno del re dalla caccia. In questo caso la musica ha un posto più modesto rispetto agli altri spettacoli del nostro teatro.

Re Lear si distingue secondo me dagli altri spettacoli del Goset anche per il carattere della recitazione. Bisogna ammettere che non esistono organismi teatrali in cui si realizzi un lavoro attoriale davvero unitario, da scuola, mancano il carattere monolitico e l'unità nella direzione degli attori, penso anche al Teatro d'Arte, la cui fama è dovuta proprio alla sua omogeneità. Della mancanza di una scuola unitaria Konstanin Sergeevič Stanislavskij ha parlato diverse volte, nelle conversazioni private si lamentava spesso del fatto che i suoi discepoli non comprendessero del tutto e sempre in modo diverso tra loro i principi del lavoro dell'attore su se stesso e sul ruolo. Questa unità non esiste neanche nel nostro teatro,

i nostri attori sono uniti dal fatto di lavorare insieme da molti anni, hanno accumulato una buona esperienza ma non condividono una teoria generale dell'arte dell'attore che faccia da fondamenta per la loro formazione come avviene al Teatro d'Arte. Per questo, iniziando a lavorare su Shakespeare, ogni attore cercava di trovarvi qualcosa che corrispondesse alla propria esperienza, emerse qualcosa di molto interessante: nella tragedia shakespeariana alcuni metodi attoriali hanno iniziato a risuonare in modo completamente nuovo. I tre attori migliori erano Zuskin, Rotbaum e Gertner.

Rotbaum è un'attrice che si è formata con Reinhardt, una delle figure più interessanti del teatro contemporaneo. Reinhardt non soltanto è uno dei fondatori della regia teatrale e di una scuola, è anche uno sperimentatore eclettico, che ha praticato i generi teatrali più svariati, dalla tragedia classica antica come *Edipo*, fino alle opere contemporanee di Sudermann, oltre ai più svariati metodi di messa in scena. Per questo i rappresentanti di numerose scuole teatrali assai diverse tra loro si presentano come discepoli di Reinhardt e hanno buoni motivi per definirsi tali. Alla scuola di Reinhardt, Rotbaum si è formata in una delle specialità minori, in cui tutta l'attenzione dell'attore è focalizzata sulla pronuncia della parola. Questa scuola considerava come proprio ideale la declamazione, non l'azione scenica né il gesto. Per questo motivo, mantenendo una completa immobilità dei polsi, appesi come rami, Rotbaum compie per tutto il tempo movimenti forzati con il capo, cercando di sottolineare l'aspetto legato al significato della parola. Nella tragedia di Shakespeare questa discrezione del gesto creava una monumentalità e nel personaggio di Goneril ha rivelato con particolare forza la sua superbia e il cinismo con cui Goneril faceva soffrire il padre. Se all'immagine di Goneril creata da Rotbaum si fosse aggiunta mobilità, sarebbe diventata frettolosa e povera. In questo caso il limite dell'attrice ha portato a un grande risultato.

Con Gertner, che nella tragedia interpretava Edgar, è accaduto qualcosa di simile. Il ruolo di Edgar è tra i più complessi del *Re Lear*; è scritto come in contrappunto rispetto a ciò che accade a Lear, aiuta a far emergere l'essenza di Lear. Ciò è visibile soprattutto nella scena della finta pazzia di Lear. Quando si cerca di riflettere su questa scena, di determinare in quale momento scenico Lear «vada fuori di testa», viene spontaneo soffermarsi sul suo incontro con il finto pazzo Edgar. C'è qualcosa di tragico nel fatto che Lear veda nell'Edgar che finge una persona vera. «Tu sei la cosa in sé. Eccolo, l'uomo allo stato di natura»,²² esclama Lear quando vede il corpo nudo, sporco e roso dal vento del vagabondo. Anche se in questa scena il comportamento di Lear crea la finzione della pazzia, ciò accade

²² *Ivi*, p. 231.

soltanto perché sta vivendo un processo di trasformazione dei propri valori. Crollano tutte le sue precedenti visioni della vita; per quanto in questa scena Lear non sia affabile, in fondo è naturale e organico.

Per quanto riguarda Edgar, semplicemente *recita* il ruolo del folle, finge per ingannare gli altri e salvarsi dal patibolo, che a quei tempi per la legge inglese era il destino di ogni vagabondo. Il destino del re sconvolge Edgar e la sua finta follia si trasforma per qualche istante in una follia reale. È anche probabile il contrario: forse a questo punto vorrebbe gettare la maschera del folle, ma la situazione lo costringe a continuare a fingere. Lo stesso si ripete quando incontra il padre, poi quando comprende la pesante accusa mossa nei suoi confronti da Edmund. Era importante sottolineare la finzione, l'arte della follia di Edgar.

Gertner è un attore dotato, anche se il suo aspetto esteriore non è dei migliori. La sua voce è abbastanza brutta, la sua musicalità è mediocre, sente il ritmo della musica solo in modo superficiale. Il destino non gli ha concesso la dovuta formazione, in cambio però gli ha dato una grande forza di volontà e una straordinaria abilità. È un autodidatta, tutto ciò che sa lo ha imparato grazie alla sua "autoformazione". Sa molte cose, anche se le sue conoscenze sono empiriche, incomplete. Come la maggior parte degli attori del nostro teatro, Gertner non è capace di essere oggettivo. Per molto tempo, prima del ruolo di Edgar, aveva messo a punto il proprio metodo, che naturalmente ha utilizzato anche nel lavoro sul personaggio di Edgar. Questo metodo non funziona sempre, ma in Shakespeare ha improvvisamente portato a un buon risultato. Quando non possiede una caratterizzazione abbastanza efficace, Gertner cerca di rimediare con uno sforzo della voce. Ama parlare a voce alta, a volte senza che ve ne sia una precisa necessità. Il suo secondo difetto è di non far crescere e sviluppare il personaggio, rende tutti i dettagli del ruolo ugualmente importanti, per questo il ruolo manca di volume, di rilievo, non ha luci e ombre. Fin dal primo momento interpreta sulla nota più alta (ovvero parla a voce molto alta) e per questo non può più decollare e non sviluppa la parte esteriore del ruolo. Nel suo gesto, e questo vale per la maggior parte degli attori del nostro teatro, domina l'aspetto illustrativo. Quando per esempio pronuncia la parola «io», involontariamente la sua mano si muove verso il petto, quando dice la parola «testa», il gesto anticipa dove si trova la sua testa. Se invece pronuncia la parola «giuro», alza due dita. Questi gesti illustrativi indeboliscono la forza della parola, sono gesti nati negli attori del nostro teatro a causa della loro mancanza di fiducia nei confronti del pubblico, perché non sono sicuri che il pubblico che siede in platea capisca la nostra madrelingua. Per questo le parole vengono

“completate” dal gesto, a volte perfino le parole conosciute non soltanto dal pubblico ebraico.

Secondo me i gesti illustrativi non hanno alcuna utilità, il gesto non deve “aiutare a parlare”, deve aiutare a ragionare. Il gesto deve aiutare ad agire, non deve essere un commento alla parola pronunciata. È un fatto degno di nota che, lavorando sul personaggio di Edgar, l'attore abbia deciso di illustrare non soltanto il gesto ma anche il suo testo. Edgar dice la battuta: «Maiale di pigrizia, io, volpe di ruberie, lupo di avidità. E cane di rabbia»,²³ qui il compito di Gertner-Edgar era interpretare la finta follia. Alla parola «maiale», Gertner grugniva, alla parola «volpe» si muoveva con agilità, illustrando con questo movimento l'abilità e la “sinuosità” della volpe, alla parola cane iniziava ad abbaiare. Il paradosso stava nel fatto che nel ruolo di Edgar questo metodo era molto azzeccato. In questo caso una evidente debolezza dell'attore diventa la sua forza e un'arma di precisione. Ricordo che in modo assolutamente consapevole avevo iniziato ad abbaiare anche io, non in modo illustrativo però, perché a differenza di Edgar, Lear non recita la follia, è come se volesse dimostrare che il linguaggio umano non può esprimere la nuova verità che ha appena acquisito: l'uomo non è che una povera bestia biforcuta. L'abbaiare del cane, intrecciandosi al testo shakespeariano, risuona sulle labbra di Lear come una nuova verità filosofica: «Noi siamo complicati. Tu sei la cosa in sé. Ecco, l'uomo allo stato di natura».²⁴

Zuskin aveva una collocazione particolare nel nostro lavoro su Shakespeare, è un attore dal talento straordinariamente brillante. La natura gli ha dato molto, in primo luogo ha un grande fascino e, come osserva Stanislavskij, il fascino «è il dono più grande che sia mai stato dato a un attore». Il temperamento di Zuskin attribuisce maggiore importanza all'intuizione che alla logica. Per lui il mondo interiore, il mondo dei sentimenti e delle percezioni ha un ruolo fondamentale, e proprio questa qualità fa sì che la sua arte sia diventata straordinariamente popolare. Zuskin non si occupa mai di scavare dentro se stesso, non si tratta in alcun modo di una autoanalisi ipertrofica, la sua è una percezione viva e sensibile della realtà oggettiva. Per lui ogni persona, come ogni fiore per un'ape, è una goccia di un miele particolare. L'artista Zuskin assorbe questa goccia e la porta nel proprio alveare. La prima cosa che Zuskin nota in una persona è ciò che vi trova di commovente, la seconda è ciò che una persona ha di buffo e ciò che la rende viva. Per Zuskin l'aspetto buffo è ciò che distingue una persona viva da una morta. Il senso dell'umorismo è molto forte in Zuskin, il suo humor è sempre dipinto con tonalità liriche,

²³ *Ivi*, p. 229.

²⁴ *Ivi*, p. 231.

utilizza di rado l'arma tagliente della satira. Questo non perché Zuskin abbia una particolare condiscendenza nei confronti dell'uomo, attore dalla testa ai piedi, incarna ciò che appartiene ai rapporti tra gli esseri umani. Laddove vi sono fenomeni o idee astratte fa sempre nascere una immagine concreta dell'uomo, spesso si tratta di un uomo piccolo, che ha esigenze limitate e obiettivi circoscritti. Per ritrarre un individuo del genere sarebbe fuori luogo utilizzare la fiamma della satira, sarebbe come sparare ai passerotti con un cannone, è sufficiente accontentarsi di una "pistola giocattolo", lo humor. Questo però non significa che quando nel campo visivo di Zuskin si trova un fenomeno sociale importante, l'attore non trovi colori abbastanza brillanti e originali per rappresentarlo; al contrario, il suo temperamento ha una vasta gamma, che va dal patetico alla satira più spietata. Le caratteristiche del talento di Zuskin lo spingono sempre verso ciò che è concreto, non è un caso che per i suoi lavori cerchi sempre modelli viventi. Probabilmente ha bisogno di conoscere nome, cognome e patronimico della persona a cui può ispirarsi per l'interpretazione del ruolo che deve realizzare. Per questo, quando inizia un nuovo lavoro, dopo la lettura dell'opera, fa sempre un disegno a matita del volto che la sua immaginazione associa al personaggio che deve creare. Disegna in modo molto espressivo, se capita che nei suoi ricordi o incontri non ci siano impressioni abbastanza chiare e concrete per realizzare e interpretare questo ruolo, cerca a lungo e con tenacia una persona che gli faccia da modello.

Così accadde con il ruolo del falegname Navtal nella pièce *Il processo è iniziato*. Essendo di passaggio nella città di Vinnycja si era recato nel famoso quartiere Ierusalimka. Raccontava che, dopo alcune passeggiate, aveva trovato il "modello" di cui aveva bisogno. Così gli accadde anche durante il lavoro su Stanislav in *Quattro giorni* e infine nel lavoro sul Fool del *Re Lear*. Nell'ultimo caso il compito era più difficile, ma Zuskin trovò improvvisamente una soluzione. Il primo prototipo del suo Fool shakespeariano fu nientemeno che lo scrittore Jurij Oleša. Ovviamente Zuskin ne trasformò completamente il carattere, probabilmente aveva perfino rinunciato a questa prima impressione, ma aveva funzionato. L'importante non è che essa ci sia stata, ma che Zuskin ne avesse bisogno... Secondo me tali metodi caratterizzano il mondo interiore dell'attore-creatore.

Le caratteristiche dell'individualità attoriale di Zuskin si sono rivelate molto efficaci nel lavoro su Shakespeare. Una delle particolarità che rende l'arte shakespeariana così forte, eterna e potente consiste secondo me nel fatto che Shakespeare ha gettato coraggiosamente il ponte della comprensione umana tra Scilla e Cariddi, tra il macrocosmo e il microcosmo, tra ciò che è universale e ciò che è molto concreto; nella sua arte questi due aspetti si

trovano in perfetta unione. Da un lato Shakespeare presenta un mondo umano molto modesto, quello di un interno o l'esterno angusto di una viuzza di una città di epoca feudale. Anche la questione politica riaffiora spesso, Lear dice: «Tu, giovane amore conteso tra i vigneti di Francia e i pascoli di Borgogna»,²⁵ paesi interi sono caratterizzati per mezzo di immagini famigliari della vita quotidiana. Vi troviamo però anche una storia d'amore abbastanza prosaica come quella tra Romeo e Giulietta, l'eterna tragedia e l'eterno poema dell'amore. In questo modo, nella sua arte Shakespeare combina ciò che è astratto con ciò che è molto concreto, di conseguenza l'attore shakespeariano deve essere in grado di penetrare la filosofia profonda dell'arte shakespeariana e essere capace di immaginare i personaggi in modo molto concreto. In *Re Lear* il personaggio del Fool è molto concreto. La saggezza empirica del Fool contrasta con la riflessione sintetica di Lear. Ecco perché proprio in quest'opera di Shakespeare la tendenza di Zuskin alla massima concretezza è stata fondamentale. Il personaggio del Fool è diventato rilevante e concreto. Il Fool di Zuskin ha iniziato subito a suonare come un contrappunto alla melodia di base di Lear.

Parlando con Radlov, Zuskin si soffermava spesso sulla questione della sfumatura nazionale del Fool. Di questo personaggio voleva sottolineare alcuni tratti ebraici. Per Zuskin questo desiderio era più che naturale, poiché conosceva l'ambiente ebraico meglio di tutti: traeva le impressioni più importanti e acute dalla sua infanzia, dalla sua città natale e dalla sua famiglia. Sergeij Ernestovič Radlov riteneva che il Fool dovesse avere un doppio effetto, non doveva essere solamente un Fool inglese, sarebbe stato meglio farlo diventare un buffone inglese ebreo. Così fu deciso.

Nella recensione al *Re Lear*, O. Litovskij scrisse che per Zuskin il Fool era stato una ripetizione del passato. Secondo me la sua opinione è errata, non si trattava di una ripetizione del passato ma del ricorso a una serie di metodi che costituiscono l'essenza della metodologia attoriale di Zuskin in uno dei ruoli più difficili del repertorio mondiale. Tali metodi, utilizzati in un ruolo nuovo e di grande responsabilità, risuonavano in modo completamente nuovo.

Avrei voluto esporre i miei metodi di lavoro sulla creazione del personaggio di *Re Lear* in modo cronologico, partendo da quando è comparso. Ho già scritto di una di queste tappe del lavoro che riguarda le visioni. Queste visioni apparvero durante la lettura e lo studio del materiale. Nelle mie visioni, in qualità di "immagini ausiliari", erano comparsi il Geova della Bibbia, il re della fiaba di Andersen *I vestiti nuovi dell'imperatore* e altri che

²⁵ *Ivi*, p. 17.

ora non ricordo. Ancora prima della lettura del testo in teatro e della la distribuzione dei ruoli, prima delle conversazioni con il regista, come mi capita spesso, avevo intravisto alcune azioni del futuro personaggio.

Questo è stato l'ingresso nel mondo plastico del personaggio, nel mondo dei gesti e dei movimenti di Lear. Ricordo in modo molto preciso il gesto comparso per primo: il re passa la mano sul proprio capo scoperto come se volesse toccare la corona ormai perduta. Conoscevo questo gesto già dal 1932, anche se lo spettacolo fu realizzato nel febbraio nel 1935. Se le mie visioni, che creano l'atmosfera del personaggio, erano soltanto impalcature del futuro edificio del ruolo, questo gesto è stato il primo mattone dell'edificio. Ma questo gesto esisteva ancora prima, per conto proprio, la motivazione giunse in seguito, quando coincise con un momento dell'azione scenica. Inizialmente sapevo soltanto che da qualche parte nel testo, parallelamente alle sofferenze di Lear, nella ottava o nona pagina della partitura, c'era questo lento movimento della mano che cerca sul capo, che poi si trasforma in un palmo di mano che pone una domanda e resta perplesso.

Il secondo gesto che ricordo molto bene è nella scena in cui Lear, dopo essere stato esiliato e inseguito dalle guardie di Goneril, la incontra nuovamente. Radlov aveva costruito la scena in questo modo: Lear doveva avvicinarsi a Goneril andandole molto vicino, quasi andandole addosso. Qui, in questa distanza limitata avevo immaginato la reazione plastica di Lear. Fissa Goneril, non credendo ai propri occhi, passa la mano sul volto di lei come per verificare la sua impressione e insieme a questo gesto dice a bassa voce ciò di cui è consapevole per la prima volta. Dice: «Mi stai facendo impazzire. Per favore, smettila»;²⁶ e aggiunge: «Eppure sei la mia carne, il mio sangue, mia figlia. O forse non sei altro che un male della mia carne».²⁷ Al posto di una immagine allegorica dell'uomo, in questo momento si ha la percezione di qualcosa di molto concreto e materiale. Lear passa entrambe le mani sul proprio volto come se desiderasse togliere un velo dai propri occhi, guarda ancora una volta se c'è ancora oppure no. Gli ultimi residui della ragione lo abbandonano, scivolandogli tra le dita. Per la prima volta compare il pensiero: «Se è così, sto impazzendo».

Dopo questo gesto ne nacque un altro. Il gesto dell'attore acquisisce risonanza soltanto quando completa il pensiero. Il primo gesto della mano che cerca si trasforma in un palmo che pone una domanda. Mentre il gesto con cui cerca di togliere il velo dagli occhi e lascia passare i residui della ragione, in cui si trovavano le vecchie idee sul mondo, si trasforma in un gesto del polso con cui sembra scacciare qualcosa. Così Lear cerca di scacciare

²⁶ *Ivi*, p. 187.

²⁷ *Ibid.*

Goneril e con lei tutto il vortice di pensieri che ha suscitato in lui. Rinunciando a Goneril rinuncia ai terribili pensieri che potrebbero portarlo alla follia.

In seguito, quando arrivano insieme Regan e Goneril è come se gli arrivassero addosso due frecce, percepisce nuovamente che tutte le sue idee sulla vita e sulle persone stanno crollando. Questo significa che tutta la vita è stata vissuta invano? E che tutta la sua saggezza non vale un soldo? Sono domande terribili per Lear, così terribili che improvvisamente inizia a sentire il caos, il disordine sotto la calotta del proprio cranio. Allora conficca tre volte le dita nella propria testa come fossero frecce e dice: «Sto impazzendo». Nello stesso momento sente che il suo cuore è colto da un forte dolore, non mette però la mano sul cuore, non batte con le dita, con il palmo o con il pugno sul petto, con la punta delle dita disegna una croce, come se con questo gesto lo tagliasse. Questi due gesti dovevano mostrare tutta la sofferenza di Lear.

Racconto in modo così dettagliato questi gesti perché si sono trasformati in *Leitmotiv* che comparivano più volte nello sviluppo della tragedia. Quando pronuncia il giudizio su Goneril, il cui ruolo è interpretato da una sedia vuota, Lear si passa nuovamente la mano sul volto, come per togliersi un velo dagli occhi. Quando chiede di aprire il corpo di Regan soltanto per vedere come sia il suo cuore e capire quali motivi abbiano causato una malattia del genere al cuore di un essere umano e quale carne crudele sia cresciuta intorno ad esso, ripete lo stesso gesto della scena con le figlie, è come se tagliasse il proprio cuore con un movimento delle dita che disegnano una croce. Dunque, tra i metodi che mi hanno aiutato a disegnare l'immagine di Lear possiamo assegnare un posto d'onore ai gesti. Ne ho nominati soltanto alcuni, erano molti di più, ma elencarli tutti non ha senso, la mia idea è chiara anche così.

Devo sottolineare che quando ho iniziato a lavorare sul personaggio di Lear avevo grossi dubbi sul mio aspetto fisico. Essendo di bassa statura non potevo trasmettere una immagine di nobiltà neanche tenendo alta la testa, né con l'aiuto di movimenti monumentali. Pensavo che sarebbe stato più naturale trasmettere la nobiltà con un movimento piccolo ma sfacciato. Nella prima scena, quando tutti sono in piedi e abbassano il capo nel salutare il re, lentamente Lear, come se ignorasse i presenti, li conta tutti con un dito e con un piccolo movimento della mano: Goneril con il marito, Regan con il marito. Nota che manca la quinta persona, non c'è Cordelia. Conta nuovamente i presenti e fa un gesto con la mano, dov'è Cordelia? Gli indicano che la figlia prediletta si è nascosta per gioco dietro il trono, quando la trova compare per la prima volta un suono, una debole

risata di Lear. Ridendo fa un segno di diniego con l'indice a Cordelia e come per metterla in imbarazzo dice: «Fate entrare il Duca di Borgogna e il Re di Francia».²⁸

A dire la verità, inizialmente ero in imbarazzo: si può iniziare una grande tragedia, un'opera di Shakespeare con una risata debole e insignificante? Decisi che la questione aveva una importanza puramente formale. Penso che all'inizio il pubblico non debba presentire che Lear vivrà una tragedia. Bisogna mostrare un cielo limpido per fare sì che in seguito in questo cielo le nuvole della tempesta si vedano più chiaramente. Anche questa debole risata di Lear si è trasformata in un *Leitmotiv* della tragedia. Lo ha accompagnato lungo tutta la sua vita, dal momento di quella gioia leggera allo scherzo di Cordelia fino alla terribile scena del giudizio sulle due figlie, quando Lear, estenuato, non riesce a pronunciare neanche una parola. La risata non era prevista né dal testo di Shakespeare né dalle indicazioni del regista. Io sentivo la necessità interiore di questa risata e la utilizzavo diverse volte. Nel momento più teso della vita di Lear, nell'ora delle sue grandi disgrazie risuona improvvisamente questa risata leggera. Per quale motivo? Perché ora, quando tutti i valori sono distrutti, tutte le convinzioni di una volta sono andate perdute, Lear improvvisamente ricorda un piccolo valore, unico e certo, che ha dato per scontato per tutta la vita: Cordelia.

Nell'ultima scena, prima di morire, come preparandosi a un lungo viaggio in cui non si possono portare molte cose, Lear esala l'ultimo respiro con questa risata, come se volesse portare con sé anche questo valore che ha costellato tutta la sua vita. Qui però la risata non è più così frivola, allegra e leggera, è difficile capire se si tratti di una risata o di un pianto. Anche la risata ha un ruolo di *Leitmotiv* che rivela il pensiero inespresso di Lear, che ha trovato una persona vera soltanto nella bellissima Cordelia, per una corretta presentazione

²⁸ Nel 1940, in *Conversazione sulla creazione scenica contemporanea dei personaggi di Shakespeare*, Michoels ha raccontato del primo ingresso in scena di Lear sottolineando alcuni dettagli interessanti: «Posso certamente dirvi anche delle difficoltà. Potete capire che né io né nessuno della mia famiglia ha mai avuto alcuna esperienza regale. È vero che si dice che un mio omonimo sia stato uno zar, Solomon, ma anche considerandola una parentela, sappiamo qualcosa della sua saggezza e niente dello zar che è stato. Parlando seriamente, vi dico che nella mia figura non vi è niente di regale (che fortuna hanno alcuni miei colleghi-attori!). Forse bisognerebbe fare come dice Barnay [Ludwig Barnay, *Memorie*, Berlino 1903; ne furono pubblicati alcuni estratti in traduzione russa in «Biblioteca di teatro e arte», luglio 1904, vol. 14]: «Lear esce. Lo fa orgogliosamente e a testa alta». Mentre io, che alzassi la testa oppure no, non riuscivo. Ho dovuto partire al contrario. Ho dovuto accettare la mia altezza, le mie capacità, alcune stranezze della mia struttura fisica. Un uomo che ha meno di ottant'anni. Il suo entourage si era conservato nel tempo: la musica, le dame di corte, i cavalieri, gli inchini. Entra Goneril, entra Cordelia, entra il Fool. E come vuole la tradizione degli spettacoli di Shakespeare, in assenza del re, il Fool si siede sul trono. Anche noi non abbiamo tralasciato questo dettaglio e inaspettatamente lo sfarzo è scomparso. Non c'è musica, le dame restano immobili in un inchino ininterrotto, entra in scena un individuo piccolo, anziano, che non presenta alcun segno di potere o di grandezza, niente. Guarda, conta, manca Cordelia. Ordina a tutti di sedere, siede anch'egli, conta nuovamente, manca Cordelia; si sarà nascosta da qualche parte dietro il trono. A che cosa serviva tutto ciò? Se lo fate entrare in tutta la sua regale grandezza, con tutti i suoi paramenti, si sottolineerà la sua grandezza, la sua imponenza, di certo in un attimo apparirà un re, ma scomparirà il saggio. La cosa più importante era sottolineare l'idea...». (*Raccolta shakespeariana*, VTO, Mosca 1958, pp. 462-478).

del pensiero filosofico della tragedia mi sembrava necessario ricorrere a questo metodo, ovvero non utilizzare la parola ma il suono.

Ho utilizzato il suono anche nella scena della tempesta, l'ho già raccontato. Nella scena della tempesta, dicendo di essere: «cane di rabbia»,²⁹ Gertner-Edgar iniziava ad abbaiare mostrando la parola “cane” e fingendosi pazzo. Anche il mio Lear si mette ad abbaiare scimmiettandolo e le parole si mescolano con l'abbaiare, perché in questo momento si afferma che l'uomo non è che una povera bestia biforcuta non migliore del cane... L'immagine del cane accompagna Lear per tutto lo spettacolo, per esempio nella scena del processo immaginario alle figlie nella casa di campagna grida: «Cani, cani, dei cani mi stanno aggredendo da tutte le parti. Anche i cuccioli, adesso, mi abbaiano dietro».³⁰ Le parole sono nuovamente accompagnate dall'abbaiare, che sottolinea la nuova verità di Lear, ovvero che l'uomo è una povera bestia biforcuta. In questo modo il suono che accompagna il testo diventa per me l'espressione di certe idee. Il suono non serve per surrogare il testo ma per approfondirlo e renderlo più potente.

Anche se per me sono mezzi estremamente importanti, né il gesto né il suono erano determinanti nella somma dei metodi che utilizzavo. Cercando di penetrare il più profondamente possibile l'idea di Shakespeare, ho studiato in dettaglio i modi di dire che l'autore utilizza nelle proprie opere. È straordinario quanto sia preciso. Molto spesso parole che possono sembrare del tutto prive d'interesse, a una lettura attenta acquisiscono improvvisamente un enorme significato.

Faccio un esempio. Regan propone al re di tornare da Goneril, nelle orecchie del re echeggiano le parole: «Tornate da mia sorella. E chiedetele scusa».³¹ Una grande parte della battuta, che è quasi un monologo, è dedicata a questo “tornare indietro”. Dietro queste parole, a parte il loro significato letterale, c'è un significato figurato: tornare alle idee ormai abbandonate, a ciò in cui Lear non crede più, no, è impossibile! Il monologo, riportato in modo approssimativo, risuona più o meno così: «Ritornare da lei? Dimezzare la scorta? No. Piuttosto abiuro ogni abitare, piuttosto vado a vivere come un vagabondo, con i lupi, a combattere contro la natura, esposto ai colpi del bisogno».³²

Tornare indietro. La miseria è difficile, ma tornare indietro è più difficile: «Ritornare con lei! Dimmi piuttosto di diventare lo schiavo di questo verme (Indica Oswald)».³³

²⁹ W. Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, cit., p. 229.

³⁰ *Ivi*, p. 255.

³¹ *Ivi*, p. 179.

³² *Ivi*, p. 185.

³³ *Ivi*, p. 187.

Ammetto che Shakespeare ripete questa espressione («Ritornare da lei») soltanto due volte. Senza rovinare il verso di cinque sillabe, sono riuscito a ripetere queste parole per altre due volte, per sottolineare come questa idea perfori il cervello di Lear e quale significato acquisisca ai suoi occhi. La miseria è difficile, ma è più difficile tornare indietro, ecco il significato filosofico di questo monologo. Mi sembrava importante sottolineare l'impossibilità di Lear di tornare al vecchio ordine delle cose. È necessario e inevitabile uno studio approfondito di tutto il linguaggio immaginifico di Shakespeare. Questo studio non porta però da nessuna parte se l'attore non è capace di trasformare le idee che ha compreso in una forma scenica precisa e chiara.

Esporrò la mia comprensione utilizzando la stessa parte del testo scenico. Da molto tempo, nella pratica attoriale esiste un metodo che definirei “della spirale vocale”. Utilizzando questo metodo, l'attore inizia il monologo a voce molto bassa poi, rinforzando gradualmente la voce, realizza una specie di crescendo vocale. In questo caso il crescendo mi è servito. La spirale vocale, come pensavo, dovrebbe sottolineare le parole di Regan «Tornate da mia sorella», che possono sembrare semplici, che risuonano nella mente di Lear come una ossessione. Ripetendo queste parole per quattro volte avevo la possibilità di passare da una frase all'altra con una intensificazione, in modo che l'ultima frase suonasse come un grido, come un colpo di frusta. Ho utilizzato la “spirale vocale”, che aiuta a sottolineare e a far emergere l'idea di base e a conferire un carattere convincente al testo, in diversi momenti. Utilizzo questo metodo quando Lear maledice Cordelia, quando rinuncia a lei. Sarebbe opportuno ricordare alcuni metodi attoriali classici. Uno di questi metodi vocali a suo tempo era diventato una particolarità distintiva di Orlenev. L'attore raggiungeva un effetto vocale particolare utilizzando i sovratoni della propria voce, non le tonalità di base, tonalità che andavano oltre la sua voce. Potrei indicare anche attori contemporanei che hanno adoperato il metodo di Orlenev come un modello nella pronuncia delle parole. In *Zar Fëdor Joannovič* I. M. Moskvina pronuncia la frase «Arinuška, sono o non sono lo zar?» utilizzando il metodo “vicino alla propria voce”. Molto simile a questa pronuncia era a volte la voce di Illarion Pevtsov. Con modalità leggermente diverse anche Michail Čechov ha utilizzato questo modo di pronunciare le parole. Anche io mi sono sentito autorizzato a farlo in alcuni passaggi del ruolo di Lear: per esempio nella scena del suo primo incontro con Regan e il Duca di Cornovaglia, dopo che Goneril lo ha mandato in esilio.

Si potrebbe presumere, e con fondamento, che per la sua posizione, per il suo potere assoluto, per il sentimento di impunità acquisito nei lunghi anni del suo regno, Lear dica a

tutti direttamente ciò che pensa e sente in quel momento. Così si sarebbe potuto presumere, mi sembrava però che Lear non sempre mostrasse i suoi veri sentimenti e pensieri. Spesso non dice ciò che sente né ciò che pensa. Perché? Ovviamente non perché teme le conseguenze che la verità detta in faccia potrebbe avere. Spesso si comporta in un certo modo e non in un altro e dice una cosa e non un'altra per il desiderio di sperimentare e di verificare qualcosa, per scoprire qualcosa degli altri. Quando maledice Cordelia e la caccia, volevo che il pubblico non comprendesse fino in fondo i motivi di questo comportamento, desideravo che si chiedessero se Lear lo fa con una intenzione o soltanto perché si è arrabbiato.

Allo stesso modo, nel momento in cui Lear, cacciato dal castello di Goneril, arriva da Regan, pronuncia la sua prima frase: «Buongiorno a voi» non perché l'etichetta di corte lo richiede; con questa frase vuole nascondere il proprio timore di ricevere da Regan lo stesso trattamento, sa che sarà cacciato anche da qui. Fa il furbo, allontana il momento della conclusione per vedere come si comporterà Regan, per cui io pronuncio le parole «Buongiorno a voi»³⁴ (a cui Regan risponde: «Sono contenta di vedere Vostra Maestà»)³⁵ e la successiva frase del re: «Ti credo. E so anche perché. Se tu non fossi contenta, dovrei divorziare dalla tomba di tua madre, per adulterio»,³⁶ utilizzando il metodo “vicino alla propria voce”, ovvero con una pronuncia “soffiata”. Quindi non invento i miei metodi e utilizzo l'esperienza di chi è venuto prima in modo abbastanza consapevole, non me ne vergogno, ma ovviamente utilizzo i loro metodi per scopi concreti e determinati.

La vita dei personaggi di Shakespeare non si sviluppa mai su un solo piano. Non c'è alcun dubbio sul fatto che la sua melodia non sia monocorde. Il compito dell'attore consiste nel saper sentire questo risuonare delle diverse tonalità e melodie, a volte separate una dall'altra da un intervallo abbastanza importante.

Ecco Lear che guarda il Conte di Gloucester accecato; cerca di ricordare dove potrebbe averlo già visto e ricorda proprio ciò che ora manca a Gloucester, i suoi occhi. «Ricordo molto bene i tuoi occhi», dice. Lo stesso Gloucester viene a scoprire la verità su Edmund e Edgar soltanto dopo avere perso la vista. Diventato cieco, “inizia a vedere”.

Lear ha commesso un errore grave, che cambia la sua vita fino a quando si trova nello stato normale della ragione, ma è nella follia che trova la verità. Lear e Cordelia sono in arresto, hanno le mani legate, sono rinchiusi in carcere, proprio in questo momento Lear ritrova finalmente Cordelia e insieme a lei scopre il senso e il valore della bellezza della vita e

³⁴ *Ivi*, p. 175.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 177.

dell'uomo. Proprio qui, con le mani legate, sulla strada verso il carcere, Lear mi appare più libero che mai.

Infine, la morte di Lear. Prova dispiacere nel lasciare la vita? A me sembrava che lasciasse il mondo come un illuminato, con la consapevolezza di avere vissuto gli autentici sconvolgimenti della vita, in punto di morte comprende la verità e il significato della vita. Sono convinto che Shakespeare non avesse riflettuto su questo, ma le ultime parole di Lear non mi sembrano casuali: «Vedi? Guardala. Guardale le labbra»;³⁷ si riferisce alla bocca di Cordelia, alla bocca che per la prima volta gli ha detto quella crudele ma necessaria verità.

Il suono, nelle diverse tonalità della partitura del testo shakespeariano, separate l'una dall'altra da intervalli dal significato profondo, che esprimono sensazioni opposte, richiede l'utilizzo di doti e metodi attoriali eccezionali. Per esempio ritenevo necessario trovare una forma scenica in grado di rappresentare la follia di Lear per far sì che il pubblico notasse in modo molto netto il confine che separa la follia, con tutte le sue fantasie, dalla realtà di una giusta concezione del mondo. Il testo deve suonare contemporaneo e convincente nel modo più assoluto, con una piccola distrazione musicale. Le parole del testo potevano non essere legate tra loro dalle congiunzioni, perfino laddove c'erano questi legami essi dovevano essere nascosti, così che il pensiero di Lear apparisse in modo intermittente e a scatti. Lungo tutto lo sviluppo del pensiero doveva in ogni caso essere messa in risalto una forte logica interiore.

Nella scena della follia bisognava innanzitutto trovare per Lear un tono che esprimesse la lotta e la protesta. Nella mente di Lear ha luogo una rivolta, ecco perché qui pronuncia frasi esteriormente staccate una dall'altra ma strettamente connesse da un significato logico e filosofico. Esse devono risuonare a volte come affermazioni decise, altre come una protesta, altre ancora come affermazioni solenni e silenziose, che testimoniano un risveglio. Tutto ciò doveva ricordare la luce di un cielo che torna chiaro in seguito a una tempesta.

Nell'ultima scena, quando Lear entra con le mani legate, non devono risuonare la disgrazia e la malinconia. Al contrario, qui secondo me è necessaria la massima commozione, anche sul piano vocale. Voglio dimostrare che Lear lascia la vita con la consapevolezza di una verità acquisita. E mi sembrava giusto iniziare a cantare proprio prima di morire. Mi sembrava anche che negli ultimi momenti, quando la mano di Lear tocca la fronte di Cordelia, insieme al suo ultimo respiro, Lear mandasse un bacio a lei e al mondo intero.

³⁷ *Ivi*, p. 437.

Ho già accennato al fatto che la scena della maledizione di Goneril è scritta in toni quasi biblici. L'unica distinzione tra le maledizioni dei profeti biblici e quelle di Lear consiste nel fatto che quelle dei profeti sono profezie. Lear dice: «Ascoltami divina! Se tu avessi deciso di rendere feconda questa donna, non farlo. Riempile il ventre di sterilità»;³⁸ mentre il profeta avrebbe detto: «Il cielo maledirà il tuo ventre». Le maledizioni di Lear si distinguono da quelle di Geremia o Isaia nel momento in cui deve avere luogo la punizione. Maledicendo Goneril, Lear esige che il mondo debba immediatamente stare dalla propria parte, i profeti invece erano più pazienti, credevano nel castigo futuro. Tra i profeti Lear probabilmente somiglia maggiormente a Ezechiele,³⁹ il profeta più “carnale”, che pensava sempre con categorie basse e materiali. Spinto dal desiderio di mostrare che la miseria e il disonore sono la migliore dimostrazione del servizio a Dio, si vestiva di stracci e mangiava escrementi. Le maledizioni di Lear somigliano a quelle di Ezechiele. Per questo, quando pronuncia la maledizione, essa risuona in modo *maestoso*,⁴⁰ è solenne come nei profeti, ma il gesto che accompagna le parole della maledizione deve essere il più carnale possibile. Quando parla del ventre, si colpisce continuamente il ventre, con le maledizioni in sala si sente a lungo il suono dei suoi colpi.

Per i quattro atti della tragedia possiamo distinguere quattro stili, quattro ritmi e di conseguenza quattro timbri vocali. Per me i più difficili dal punto di vista fisico sono i ritmi delle scene delle maledizioni e della tempesta. Ho provato a prendermi il polso dopo queste scene, arrivava a centotrenta o centoquaranta e per molto tempo non tornava normale.

Durante il lavoro sul ruolo mi hanno aiutato molto alcuni “compagni immaginari”. Che cosa intendo per compagni immaginari? Il primo compagno era la corona perduta. A volte il suo ruolo è interpretato dalla mano sinistra. Ogni tanto Lear alza la mano sulla fronte priva di corona, a volte con disperazione, altre con perplessità, passa con la mano sulla testa senza corona, cercandola. Solo nell'ultimo atto della tragedia, quando la sua coscienza si è rasserenata, questo gesto diventa inutile, come la corona stessa. Il secondo compagno immaginario è la continua sensazione di Cordelia smarrita. Questo è interpretato da una risata debole ma spensierata come quella di un bambino e dalla testa abbassata con tensione, come se cercasse Cordelia che si è nascosta dietro il trono o dietro il cancello. Infine il terzo compagno sono le lacrime di rancore, che affiorano per la prima

³⁸ *Ivi*, p. 99.

³⁹ Geremia, Isaia e Ezechiele sono i profeti biblici ai quali sono attribuiti alcuni testi del Vecchio Testamento. Sarebbero vissuti tra i secoli IX e VI a. c..

⁴⁰ In italiano nel testo.

volta, poiché viene da pensare che sul trono Lear non abbia mai pianto per questo. Per la prima volta in ottanta anni i suoi occhi bruciano a causa di una lacrima di rancore, cerca questa lacrima anche nel Fool e in Kent. Guarda gli occhi accecati di Gloucester e li tocca con le dita, come per controllare che non vi siano lacrime. Questo ruolo è interpretato con la punta delle dita, questo gesto è compiuto diverse volte, ogni tanto controlla: «Vedete, non piango»...

La continua sensazione di fenomeni della vita del personaggio rende il suo comportamento, le sue parole e la sua vita molto efficaci. Questi compagni mi seguono continuamente durante tutto lo spettacolo. Credo che i compagni immaginari siano necessari all'attore. Non è assolutamente necessario che il pubblico li conosca o li individui, come non è necessario sapere come il violinista tocchi l'arco per far uscire diversi suoni dal violino. È importante soltanto per i professionisti.

Per quanto riguarda l'utilizzo di metodi attoriali specifici, è interessante ricordare come sia stata costruita la scena del giudizio nei confronti di Goneril e Regan. Nel cervello annebbiato del re compare la decisione di emettere una sentenza su Goneril e Regan. I movimenti di scena sono costruiti nel modo seguente: Lear sposta da una parte il folle che finge, Edgar, e dall'altra parte il Kent imbarazzato, lui si mette al centro. Mi sembrava che per un attimo avesse immaginato di essere con la sua corte, sul trono, decidendo il giudizio e la punizione. Per questo sembra che salga le scale della corte e si siede su uno sgabello assumendo le fattezze di uno che si accomoda sul proprio trono. Poi, con un movimento abituale, come nel primo atto, conta tutti con il dito e indica al Fool il posto che solitamente era il suo, per terra ai piedi del re. In questo modo, in questa scena si ripete la mimica della scena del primo atto, compresa la risata con cui aveva cercato Cordelia dietro il trono. Solo che adesso, convintosi che Cordelia non c'è, Lear perde la ragione e in questa condizione continua a recitare il giudizio. Giudica Goneril, il cui ruolo è interpretato da uno sgabello vuoto. Qui la sua voce, il gesto, le sue mani che scivolano sul volto, ripetono la melodia che risuonava nella scena della maledizione di Goneril. Giudica Regan rivolgendosi al Fool in quel momento seduto al posto di Regan. Quando pronuncia il nome della figlia, le mani di Lear colpiscono il volto del Fool e si ripete nuovamente il gesto creato per la scena dello scontro con Regan. Lear ha nuovamente la sensazione di essere ingannato, torna a pensare che l'uomo sia una povera bestia biforcuta, parla nuovamente di cani che lo aggrediscono e riprende ad abbaiare. Ecco che vorrebbe aprire il cuore di quella Regan immaginaria e quando colpisce con il pugno immaginando di avere un coltello, la sua mano è fermata da Edgar. La scena ricorda quella dello scontro tra Lear e Kent nel

primo atto. Improvvisamente alza la testa di Edgar e gli dice di considerarlo uno dei suoi cento cavalieri e passa la mano sul suo collo come se gli mettesse una collana. Cerco di compiere questo gesto in modo simile a quello compiuto dal re francese quando ha ricevuto Cordelia in moglie. Infine Lear guarda come se cercasse Cordelia e inizia a ridere. Fa un movimento con la mano come se volesse accarezzare qualcuno e infine si sente un bacio, tutto ciò deve mostrare che ricorda Cordelia, anche se nel testo non si parla di lei. Questa scena puramente mimica è necessaria per mostrare la trasformazione che Lear ha subito.

Ecco probabilmente le questioni e le soluzioni più interessanti emerse durante il mio lavoro sul ruolo di Lear. So per esperienza che molte altre soluzioni arriveranno in seguito, con il pubblico, durante lo spettacolo.

1936

Bibliografia

Opere in volume

AA. VV., *Actoris Studium. Album #2*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.

AA. VV., *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theatre* (Chagall e gli artisti del teatro ebraico russo), Yale University Press, 2008.

AA.VV., *Michoels. Stat'i. Besedy. Reči. Vospominanija o Michoelse* (Michoels. Articoli, interviste, discorsi. Ricordi su Michoels), a cura di Konstantin Rudnizkij, Iskusstvo, Moskva 1960.

AA.VV., *Stalin's Secret Pogrom. The Postwar Inquisition of the Jewish Anti-Fascist Committee* (Il Pogrom segreto di Stalin. L'inchiesta del dopo guerra sul Comitato Anti-Fascista Ebraico), edited by Joshua Rubinstein e Vladimir Pavlovich Naumov, Yale University Press, Yale 2005.

Sholem Aleichem, *Wandering Stars* (Stelle vagabonde), trad. di Francis Butwin, Crown Publishers, New York 1952.

Sholem Aleichem, *Wandering Stars*, trad. Aliza Shevrin, introduzione di Tony Kushner, Viking, New York 2009.

Antonio Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Teorie e figure*, Accademia University Press, Torino 2015 (in corso di stampa).

A. Attisani, *Solomon Michoels e Venjamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino 2013.

Aleksandra Azarch-Granovskaja, *Vospominanija* (Memorie), a cura di V. Duvakin, Gesharim, Ierusalim, Mosty Kultury, Moskva 2001.

Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Parigi 1962.

Stefano Bajma Griga, *William Shakespeare. King Lear*, Trauben, Torino 2008.

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

Sharon M. Carnike, *Stanislavsky in focus*, Routledge, New York 1998.

Marc Chagall, *Ma vie*, Stock, Paris 1980.

Marc Chagall, *La mia vita*, SE, Milano 1998.

Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.

- Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971.
- E. G. Craig, *Henry Irving*, J. M. Dent and Sons, Londra 1930.
- A. Dejč, *Maski evreiskogo teatra* (Le maschere del teatro ebraico), Isdanije ruskogo teatral'nogo obšestva, Moskva 1927.
- Yekhezkel M. Dobrušin, *Michoels der akter* (L'attore Michoels), Der Emes, Mosca 1940.
- Yekhezkel M. Dobrušin, *Zuskin*, Der Emes, Moskva 1939.
- Aliah Folkovitsch, *Michoels 1890-1948*, Der Emes, Mosca 1948.
- Matvej Geizer, *Solomon Michoels*, Prometer, Mosca 1990.
- Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta* (L'esperienza estetica secondo Abhinavagupta), second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968.
- Jakov Grinval'd, *Michoels. Kratkij kritiko-biografičeskij očerk* (Michoels. Breve profilo critico-biografico) Der Emes, Mosca 1948
- Benjamin Harshaw, *The Moscow State Yiddish Theatre. Art on stage in the time of Revolution* (Il Teatro Yiddish di Stato di Mosca, l'arte in scena ai tempi della Rivoluzione), Yale University Press, New Haven & London 2008.
- Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge-Londra-New York 1983.
- Vladislav Ivanov, *Goset. Politika i iskusstvo. 1918-928* (Goset. Politica e arte, 1918-1928), Gitis, Moskva 2007.
- Vaughan C. James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory* (Il Realismo Socialista Sovietico: origini e teoria), St. Martin's Press, New York 1973.
- Ida Kaminska, *My life, my theatre* (La mia vita, il mio teatro), a cura di Curt Leviant, Macmillan, New York 1973.
- Marija Osipovna Knebel', *O dejstvennom analise pec'y i roli* (L'analisi attiva della pièce e del ruolo), Iskusstvo, Moskva 1961.
- Marija Osipovna Knebel', *Vsja žisn'* (Tutta una vita), VTO, Moskva, 1967.
- Marija Osipovna Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Roma 2009.
- Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, pref. di Mario Praz, trad. di Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 2006.

Grigori Kozintsev, *Shakespeare: Time and Conscience* (Shakespeare: tempo e coscienza), Hill and Wang, New York 1966.

Ekkart Krippendorff, *Shakespeare Politico. Drammi storici, drammi romani, tragedie*, trad. it. di R. Benatti e F. Materzanini, Fazi Editore, Roma 2005.

Arturo Lanocita, *Attrici e attori in pigiama*, Ceschina, Milano 1926.

Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004.

Sonya Sarah Lipsyc, *Solomon Michoëls ou le testament d'un acteur juif* (Solomon Michoels o il testamento di un attore ebreo), Les editions du Cerf, Paris 2002.

Osip Ljubomirskij, *Michoels*, Iskusstvo, Mosca 1938.

Osip Ljubomirskij, *Venjamin Zuskin, Na žiznennom puty* (Venjamin Zuskin. Sul cammino della vita), Sovetskij pisatel', Moskva 1976.

Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

Peretz Markish, *Michoels*, Der Emes, Mosca 1939.

Pavel Markov, *Teatral'nye portrety* (Ritratti teatrali), Iskusstvo, Mosca 1974.

Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961.

Vsevolod Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001.

Nikolaj Pavlovič Oklopov, *Chudožesvennyi obraz spektaklja* (L'immagine dello spettacolo), in *Masterstvo režissëra. Sbornik stat'ej režisserov sovetskogo teatra* (La maestria del regista. Raccolta di articoli dei registi del teatro sovietico), a cura di V. N. Vlason, Iskusstvo, Mosca 1956.

Ala Zuskin Perel'man, *Putešest've Venjamina. Razmyšlenja o žisni, tvorčestve, vremeni i sud'be evreiskogo aktëra Venjamin Zuskina* (I viaggi di Venjamin: pensieri sulla vita, l'arte, il tempo e il destino dell'attore ebreo Venjamin Zuskin), in russo, Gesharim, Jerusalem 2002; in ebraico Carmel, Jerusalem 2006; in inglese, trad. di Sharon Blass per Syracuse University Press, 2015.

Béatrice Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt* (Il teatro ebraico sovietico negli anni Venti), L'Age d'Homme, Lausanne 1973.

Benjamin Pinkus, *The Jews in the Soviet Union. The History of a National Minority* (Gli ebrei in Unione Sovietica. La storia di una minoranza nazionale), Cambridge University Press, Cambridge.

Sergej S. Prokof'ev, *Materialy, dokumenty, vospominanija* (Materiali, documenti, ricordi), Muzgiz, Mosca 1961.

Edin Rose, *Gordon Craig and the Theatre* (Gordon Craig e il teatro), Sampson Low, Marston & Co., Londra 1931.

Nahma Sandrow, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theatre* (Stelle vagabonde: una storia mondiale del teatro yiddish), Syracuse University Press, Syracuse 1996.

William Shakespeare, *King Lear / Re Lear*, a cura di Paolo Bertinetti, trad. di Emilio Tadini, Einaudi, Torino 2004.

Aleksandr Solženicyn, *Arcipelago gulag*, Mondadori, Milano 1973.

Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano 1974.

André Van Gysenghem, *Theatre in Soviet Russia* (Il teatro nella Russia sovietica), Faber & Faber, London 1943.

Jeffrey Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater* (Il Teatro Yiddish di Stato di Mosca), Indiana University Press, Bloomington 2000.

N. G. Vinogradov-Mamont, *Krasnoarmeskoe čudo* (Il miracolo dell'Armata Rossa), Iskusstvo, Leningrad 1972.

Natalja Vovsi-Michoels, *Moi otez Solomon Mikhoels: vospominanija o žisni i smerti* (Mio padre Solomon Michoels; ricordi sulla sua vita e la sua morte), Jakov Press, Tel Aviv 1984.

Natalia Vovsi-Mikhoëls, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort* (Mio padre Solomon Michoels; ricordi sulla sua vita e la sua morte), Les Editions Noir sur Blanc, Montricher 1990.

M. Zagorskij, *Michoels*, Kinopečat, Mosca 1927.

David Zolotnitsky, *Sergej Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director (Sergej Radlov. Il destino shakespeariano di un regista sovietico)*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1998.

Articoli

Gordon Craig, *Stage Management, The new way which is the old* (Managment teatrale. Il nuovo sistema, ovvero il vecchio), «The Morning Post», 23 gennaio 1903.

Gordon Craig, *On Stage Scenery* (Sulla scenografia), «The Morning Post», 13 ottobre 1903.

Gordon Craig, *The Theatre: Trade or Art* (Il teatro: commercio o arte) «The Morning Post», 26 dicembre 1903.

Sergej Radlov, *O čistych elementach aktersckogo iskusstva* (Sugli elementi essenziali dell'arte dell'attore), «Arena. Teatralny almanach», Vremya, Pietroburgo 1923.

Sergej Radlov, *Poterjannyj levyj front* (Il fronte di sinistra perduto), «Žisn' iskusstva», 15, 8 aprile 1924.

Aleksej Michajlovič Granovskij, *Mir geyn!...*, *Moskver yiddisher melukhisher kamer-teater* (Andiamo! Il teatro yiddish di Stato da Camera di Mosca), «Kultur-Lige», Kiev 1924.

Sergej Radlov, *Ja kategoričeski otkasalcja* (Ho rifiutato categoricamente), «Rabočii i teatr», 51, 21 dicembre 1926.

Sergej Radlov, *Otello. O proizvodctve Akademičeskogo Dramatičeskogo Teatra* (Otello. Sulla produzione del Teatro Accademico del Dramma), «Rabočii i teatr», 16, 19 aprile 1927.

Louis Lozowick, *Russia's Jewish Theatres* (Il teatro ebraico in Russia), «Theatre Arts Monthly», XI, giugno 1927.

Alfred Kerr, *Moskauer jüdisch-akademisches Theater*, (Il Teatro ebraico accademico di Mosca), «Berliner Tgeblatt», 12 Aprile 1928.

A. S. Lirik, *Izrael shpielt mit zayn shaten*, «Haynt», 24 maggio 1928.

E. Beskin, *Novoe dviženie Moskovskogo Evrejskogo Teatra k sovremennyim temam. Nit gedaiget Markiša* (Una nuova mossa del Teatro Yiddish di Mosca verso temi attuali. *Nit gedaiget* di Markiš), «Večernaja Moskva», 48, 26 febbraio 1931.

V. Mlechin, *Put' tvorčeskoj pereorientazii. Julius v Gosete* (La strada del riorientamento creativo. Julius al Teatro Yiddish di Stato di Mosca), «Sovetskoe iskusstvo», 60, 25 novembre 1931.

s. i. n., *Novyj zritel' – novyj teatr* (Un nuovo spettatore – un nuovo teatro), «Sovetskoe Iskusstvo», 26 dicembre 1933.

s. i. n., *Otvety* (Risposte), «Sovetskoe Iskusstvo», 24, 23 maggio 1934.

s. i. n., *Vstreča c teatrom Radlova* (Incontrare il teatro di Radlov), «Sovetskoe Iskusstvo», 26, 5 giugno 1934.

Pavel Markov, *Prizraki i Rome i Džul'eta. Teatr Radlova* (Fantasmi e Romeo e Giulietta. Il teatro di Radlov), «Izvestija», 135, 11 giugno 1934.

Sergej Radlov, *V bor'be za Lira* (In lotta per Lear), «Sovetskoe iskusstvo», 1, 5 gennaio 1935.

Sergej Radlov, *Pervye dni teatra* (I primi giorni del teatro), «Teatr i Dramaturgia», 5, 1935

Yu. Yuzovskij, *Korol' Lir'* (Shakespeare, Goset), [*Re Lear* (Shakespeare, Teatro Yiddish di Stato di Mosca)], «Literaturnyj kritik», 8, 1935.

O. Litovskij, *Teatral'nye zametki* (Appunti teatrali), «Teatr i Dramaturgija», 8, 1935.

s. i. n., *Vpečatlenija iz Moskvy. Beseda s Lionom Feuchtwangerom* (Impressioni da Mosca. Una conversazione con Lion Feuchtwanger), «Sovetskoe Iskusstvo», 6, 5 febbraio 1935.

s. i. n., *Žurnal' iskusstva* (Il giornale dell'arte), «Izvestija», 36, 10 febbraio 1935.

Venjamin Zuskin, *Šut Korolja Lira* (Il Fool del *Re Lear*), «Sovetskoe Iskusstvo», 11 febbraio 1935.

Yu. Yuzovskij, *Korol' Lir v Gosete* (*Re Lear* al Teatro Yiddish di Stato), «Literaturnaja Gazeta», 9, 15 febbraio 1935.

M. Zagorskij, *Dva aktëra* (Due attori), «Večernaja Moskva», 52, 4 marzo 1935.

s. i. n., *Tri rozgovorom c Gordonom Kreigom nad Korolem Lire* (Tre conversazioni con Gordon Craig sul *Re Lear*), «Sovetskoe iskusstvo», 16/242, 5 aprile 1935.

Sergej Radlov, *Moja rabota c Gosudarstvennym Evrejskim Teatrom g. Moskvy* (Il mio lavoro con il Teatro Yiddish di Stato di Mosca), «Rabočii i Teatr», 8 aprile 1935.

Aleksandr Smirnov, *Živoj Šekspir* (Uno Shakespeare vivo), «Sovetskoe Iskusstvo», 23, 17 maggio 1935.

Aleksandr Smirnov, *Korol' Lir v Goset* (*Re Lear* al Teatro Yiddish di Stato), «Literaturnyi Leningrad», 27, 13 giugno 1935.

s. i. n., *Korol' i Šut* (Il re e il Fool), «Literaturnyi Leningrad», 23, 18 maggio 1936.

Adrian Piotrovskij, *Korol' Lir v Gosete* (*Re Lear* al Teatro Yiddish di Stato di Mosca), «Krasnaja gazeta», 28 maggio 1935.

s. i. n., *200-1 spektakl' "Korolja Lira" v Goset* (Il *Re Lear* del Goset va in scena per la duecentesima volta), «Sovetskoe iskusstvo», 10 dicembre 1938.

V. Morskoj, *Korol' Lir* (*Re Lear*), «Krasnoe snamja», 11 luglio 1939.

Venjamin Zuskin, *Michoels bez grima* (Michoels senza trucco), «Teatral'naja nedelja», 3 dicembre 1941.

Daniel C. Gerould, *Literary Values in Theatrical Performances: King Lear on Stage* (I valori letterari nella performance teatrale: *Re Lear* in scena), «Educational Theatre Journal», Vol. 19, 3 (ottobre 1967).

Moishe I. Goldblatt, *A vort vegn Zuskinen* (Una parola su Zuskin), «Sovetish heimland», 1, Mosca 1970.

Archivi:

Fondo Michoels, Archivio e Museo Teatrale Goor, Università Ebraica di Gerusalemme.

Fondo Goset, Archivio e Museo Teatrale Goor, Università Ebraica di Gerusalemme.

Archivio privato di Ala Zuskin-Perel'man, Tel Aviv.