

ARTE E FORMAZIONE DEL GIOVANE MEJERCHOL'D
NELLO SGUARDO BIOGRAFICO DI K. L. RUDNICKIJ

Claudia Pieralli

L'opera cui mi riferisco è una biografia del 1981 dal titolo "Mejerchol'd" di K. L. Rudnickij, studioso della vita e dell'opera del celebre regista e teorico teatrale russo. Nel quadro di una classificazione tassonomica e storica dei generi biografici (biografia classica, pedagogica, romantica, di costume, moderna ecc.), questa opera sembra riconducibile ad un paradigma preciso: si tratta di una biografia documentaria tradizionale ("chronicle life" nella formula utilizzata da L. Edel),¹ senza fine apologetico o pedagogico, né denigratorio, un lavoro integrato dove il biografo organizza i materiali documentari in modo che la voce del soggetto sia sentita spesso, quindi non sovrastata dal materiale.

La biografia artistica di Rudnickij intende ricostruire il carattere di una personalità, in quanto individualità creativa e non 'tipica' di una data società,² riattraversare la storia delle sue idee, ma anche scoprirne la mitologia privata,³ e non il mito manifesto, tramite un'analisi

¹ Interessante la definizione data da L. Edel: "The Chronicle Life is a large, roomy life in which documents are constantly in the foreground, and the author is never happy as when quoting liberally from them" (*Writing lives. Principia biographica*. New York. London, Norton and Company, 1987, p. 176).

² Nell'analisi di Elena Croce sulle evoluzioni del genere qui considerato, ciò costituisce il problema centrale costante dello studio biografico, l'evasione dal quale ha per effetto un testo non più strettamente biografico, quanto assimilabile alla letteratura di costume. Cf. E. Croce, *Lo specchio della biografia*, Roma, De Luca Editore, 1960, p. 25.

³ La rivelazione del "personal life-myth under the carpet" (L. Edel, *Writing lives. Principia biographica*, cit., p. 209) contraddistingue nella codificazione del critico l'approccio "comportamentale" (o sintomatico-psicoanalitico) al problema della ri-

congiunta della vita e dell'opera. L'opera, suddivisa in numerosi capitoli tematici, parte dal periodo ginnasiale di Mejerchol'd e attraversa con un'elevata cura dei dettagli tutte le tappe della sua carriera artistica. L'obiettivo del biografo è regolato più sulla vita professionale del regista che sulla disamina delle vicende personali, relative alla sfera affettiva e privata.

All'interno di quest'opera mi concentrerò sul periodo giovanile di Mejerchol'd, rispetto al quale si assume come limite temporale il periodo di svolgimento dell'attività di ricerca presso il Teatro-Studio (1905), periodo che nel percorso artistico del regista costituisce la prima significativa esperienza di sperimentazione di linguaggi scenici, finora non esplorati dall'MChT (Moskovskij Chudožestvennyj teatr). Proprio in questa sezione della biografia si affrontano infatti i passaggi cruciali, che determineranno la scelta della via del teatro in primo luogo, e in un secondo momento, la scelta di una via artistica alternativa, perfino oppositiva, rispetto a quella offerta dal modello dominante, la scuola naturalista di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko.

Il metodo di ricostruzione biografica adottato dall'autore è prevalentemente di tipo archivistico-documentario, il biografo muove esclusivamente dalla raccolta dati (azioni, eventi, opere) e mai da una commemorazione emotiva. Benché il quadro biografico risenta talora di una certa freddezza e dell'assenza di partecipazione emotiva o empatica, questo metodo consente all'autore di disporre di uno spettro di analisi più ampio, non influenzato da un'esperienza diretta, rendendo talora possibile un maggior grado di oggettività nell'analisi. A tratti si ha l'impressione che Rudnickij sfrutti modalità di analisi pertinenti ad un approccio psicoanalitico-sintomatico,⁴ precisamente, laddove mo-

cerca biografica. In altre parole è premessa metodologica indispensabile per il biografo l'individuazione, nella totalità del materiale assemblato, di certe chiavi per accedere alla comprensione delle verità più profonde del soggetto analizzato, e poter essere così in grado di raccontare il modo, in cui il soggetto maneggia la propria esistenza, dà forma alle sue azioni, concepisce il mondo (per una trattazione più approfondita cf. L. Edel, *Writing lives. Principia biographica*, cit., pp. 161-164).

⁴ Si rinvia alla distinzione tra metodo archivistico e metodo psicoanalitico operata da A. Battistini. Il critico individua in questa diade le principali tipologie di approccio alla biografia: nel primo caso (metodo archivistico) si privilegiano le azioni e le opere del soggetto esaminato e si tende a costruire un racconto cronologicamente ordinato; nel secondo caso (metodo psicoanalitico) si privilegia invece la personalità e la sua fenomenologia nel corso del tempo, ne risulta una

stra di coagulare la narrazione attorno a momenti decisivi, che incideranno in modo sensibile sulle scelte successive del regista (si nota in particolare durante il racconto del suo progressivo avvicinamento al teatro). Tuttavia, per quanto l'autore sembri predisporre la narrazione secondo un criterio di ricostruzione psicoanalitico, evita sempre di addentrarsi seriamente in spiegazioni psicoanalitiche e relega semmai al lettore questo compito.

Sul piano della struttura temporale l'opera segue il ritmo biologico della crescita e maturazione dell'uomo, rispetta l'ordine sequenziale cronologico degli eventi, ha carattere dunque orizzontale e non ciclico-verticale; rinviando ad una distinzione proposta da Bachtin è una biografia energetica e non analitica (organizzata in rubriche),⁵ che intende seguire il percorso di rivelazione del carattere. Rinviando ad una distinzione operata da Tzvetan Todorov, si tratta di una *narrativa di contiguità* (ordine sequenziale e logica causale degli eventi, ove la storia è la metafora di riferimento) e non di una *narrativa di sostituzione* (ordine ciclico con la ripetizione di eventi simili, ove il mito è la metafora di riferimento).⁶ In questo contesto il problema della coerenza viene risolto grazie ad un *pattern* fattuale allineato su un asse cronologico, integrato talvolta da un *pattern* interpretativo, che poggia invece sul senso della vita interiore del soggetto.

biografia a fasi concentriche, ove l'interesse converge sui mutamenti decisivi: traumi, conversioni, transizioni economiche-sentimentali (cf. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 199-202).

⁵ Si intende per biografia energetica una ricostruzione che si svolge lungo la linea temporale della rivelazione e del compimento del carattere, mentre per biografia analitica si intende un racconto organizzato in rubriche, che corrispondono a settori distinti della vita del soggetto (cf. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. di Carla Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 288-290).

⁶ La classificazione di Todorov viene recuperata nello studio sulla biografia di I. B. Nadel, dove si rivolge particolare attenzione al problema della verità e dell'oggettività nella ricostruzione biografica, viste in opposizione ad una conoscenza fatta di 'miti' sul soggetto. La tesi esposta è che la biografia debba essere una forma di conoscenza dichiaratamente demitologizzante, che tende a rettificare, ristabilire, ridimensionare (cf. I. B. Nadel, *Biography. Fiction, fact and form*, London, The Macmillan Press, 1984, pp. 75-178).

Seguendo l'ordine cronologico della narrazione biografica, mi soffermerò di volta in volta su frammenti testuali, cercando di valutarne gli aspetti salienti nel complesso di tutte le problematiche pertinenti al genere biografico. In particolare esaminerò aspetti relativi al tipo di narratore e all'utilizzo del materiale documentario (incluso quello autobiografico), il problema della relazione del biografo con il suo soggetto, la metodologia di indagine del carattere, infine le modalità e gli effetti della rappresentazione del rapporto tra microstoria e macrostoria. Per quanto riguarda la forma e lo stile, indagherò dove visibile, il carattere tropologico della scrittura biografica, quindi le figure retoriche (in particolare metonimia), la logica compositiva, le tendenze estetiche ed ermeneutiche del linguaggio adottato dall'autore, il carattere mimetico del testo biografico.

Il contesto familiare

La biografia si apre con un capitolo intitolato "Karl Teodor Kazimir", nome anagrafico originario di Mejerchol'd. Le prime pagine si occupano dell'osservazione del contesto familiare e hanno, oltre che un senso narrativo, una funzione chiaramente strumentale, quella di fornire al lettore alcuni indizi-chiave per la comprensione della personalità *in fieri* del soggetto. L'autore si concentra in particolar modo sulla figura del padre, uomo superficiale e dalla morale dubbia, bigamo che nel contesto della comunità luterana di Penza, i cui membri si distinguevano per un'etica di comportamento particolarmente rigida e austera, rappresenta una "mostruosa eccezione".⁷ L'*excursus* sul quadro familiare vuole implicitamente motivare, poiché non ne esplicita il nesso causale, il disagio tardo adolescenziale del giovane, di cui si riferisce immediatamente dopo.

Rudnickij ha in questa prima sezione un obiettivo preciso: seguire il percorso di rivelazione del carattere e perciò ripercorre con cura sia i momenti di manifestazione di una personalità sensibile ed eccentrica, sia i momenti di progressiva intensificazione del richiamo al teatro. Il biografo, guidato da un criterio di alta selezione del materiale, isola così gli episodi che ritiene salienti nell'economia di questo percorso. In primo luogo s'incontra l'osservazione del comportamento di Mejerchol'd

⁷ K. L. Rudnickij, *Mejerchol'd*. Moskva, Iskusstvo, 1981, p. 6. L'indicazione delle citazioni da questo libro sarà inserita nel testo.

a scuola; si riportano informazioni circa il rendimento e l'atteggiamento di disinteresse, sprezzo e noia esistenziale del giovane al ginnasio. Nella descrizione di Rudnickij lo svogliato ginnasiale somiglia ad un eroe decadente, affetto da spleen (si impiega l'espressione "smutnaja toska"), per cui la scuola è un "nekij durnoj son". Mejerchol'd è un adolescente inquieto e sofferente, che sfoga nel diario pensieri oscuri e suicidi. L'interdipendenza tra il suo stato emotivo e il greve clima familiare viene subito esplicitata dal biografo. In secondo luogo viene descritta una fotografia liceale ed è interessante la lettura che il biografo fa di questo "documento".

S ucelevšej fotografii gimnazičeskich let na nas v upor smotrit ugrjumoe lico. Ni teni ulybki na etom lice. ničego detskogo. naprotiv – tjaželyj vzgljad preždevremenno povzroslevšego i mnogo vystradavšego čeloveka. Surovye certy. asketičeskij oblik. tverdo očerčennyj podborodok. sucho šzatyj rot (p. 7).

Questo tipo di riflessione su un documento che è solo visivo corrisponde ad un uso metonimico del dato fotografico: la descrizione del volto, la fissità dello sguardo, l'espressione cupa, l'aspetto austero suggeriscono, per effetto di contiguità associativa e condensazione, considerazioni sul carattere aspro, ma sensibile e tendente alla malinconia. In altre parole, il biografo non si ferma alla registrazione del dato fisico, ma lo impiega intenzionalmente per suggerire altro. Procedendo nella narrazione, siamo informati di un altro dato saliente: il sentimento di odio e ostilità per il padre, rispetto al quale il giovane Mejerchol'd vive un rapporto di piena antinomia sul piano etico, spirituale, comportamentale.

Neprijazn' k otcu vse narastala. Domašnjij despot. bez stesnenija tretirovavšij mat', dvoženec. samodur, vsegda gotovyj vlepiti' poščečinu za dvojku [...]. otec vnušal synu smešannoe čuvstvo stracha i vraždy (p. 7).

Con questi elementi (malinconia, eccentricità, odio e disapprovazione per il padre, tendenza alla ribellione e all'autonomia), il biografo abbozza il primo quadro psicologico del giovane. Anche se si tratta di una caratterizzazione sommaria, risulta tuttavia fondamentale, poiché fornisce alcune chiavi di interpretazione utili ad addentrarsi nella comprensione di una personalità in via di evoluzione. Il fatto che si introducano delle linee-guida, su cui in seguito inconsapevolmente il lettore si muoverà per organizzare la propria percezione dell'uomo Mejerchol'd sotto il profilo emotivo-psicologico, rappresenta un momento tipico dell'*iter* biografico. Tenendo presente come

direttrice del discorso il processo di riconoscimento di una vocazione (che nella visione di Rudnickij è da leggersi come predestinazione),⁸ aspetto cruciale della rivelazione e del compimento del carattere, l'autore esplora il disagio esistenziale isolando alcuni momenti precisi. Ad esempio la prospettiva di rilevare l'azienda di liquori del padre:

Tjagostno bylo soznavat', čto ego familija značitsja na vodočnych etiketkach. I vovse už otvratitel'noj predstavljalas' perspektiva rano ili pozdno okazat'sja odnim iz chozjaev spirtovodočnogo zavoda. Bessonnymy nočami Karl daval sebe kljatvy porvat', i s firmoj i s sem'ej, kak tol'ko dostignet soveršenoletija i zakončit gimnasiju (p. 9).

È come se il narratore parlasse direttamente dall'interno dell'apparato cognitivo e emozionale del suo soggetto. Il biografo presta la voce al suo soggetto e “parla per lui”, verbalizza i suoi pensieri, le sue reazioni. Si tratta di una liceità piuttosto azzardata che il narratore si concede, ma l'effetto risulta pienamente credibile e noi “ci fidiamo” della parola dell'autore, che risulta essere una parola autorevole.⁹ L'autorità dell'autore non è qui rivendicata in modo esplicito, poiché mimetizzata tra i pensieri del soggetto. Il secondo elemento significativo di cui siamo edotti è il delinearsi di una scissione nell'animo del giovane: se ne descrive l'atteggiamento atipico, invece di frequentare il ginnasio, vagabonda per le strade di Penza declamando monologhi tra sé e sé. Frammenti di diario ci informano di uno sdoppiamento tra vita ideale e vita effettiva, di cui egli era perfettamente cosciente:

Ego tjagotila razdvoennost': “U menja kak budto dve žizni – odna dejstvitel'naja, drugaja mečtatel'naja”. Monologi teatral'nych geroev, kotorye Karl snova i snova proiznosil, konečno, prinadležali k žizni mečtatel'noj (p. 9).

⁸ Visto che il biografo sostiene la tesi della predestinazione di Mejerchol'd (*prednaznačenie*) alla creazione artistica, e vista l'eccezionalità della sua vocazione rispetto ai fratelli, tenta una giustificazione pseudoscientifica, che tradisce una sfumatura comica: costruisce un parallelismo genealogico tra Stanislavskij e Mejerchol'd e trova la coincidenza: entrambi avevano una nonna francese ed erano cresciuti in famiglie di mercanti. Rudnickij ipotizza quindi che il fatto di avere un quarto di sangue francese stimoli l'istinto teatrale; l'ipotesi presenta una sfumatura ironica, ma non è chiara la finalità o il senso effettivo di questa osservazione (cf. Ivi, p. 11).

⁹ In uno studio critico di Barengi si trova un'approfondita esplorazione delle modalità e delle varianti, in cui si esplica l'autorità dell'autore di testi letterari e paraletterari (cf. M. Barengi, *L'autorità dell'autore*, Milano, UNICOPLI, 2000, in particolare pp. 140-153).

Se ne deduce che tale scissione non potrà che essere risolta e sublimata con la definitiva scelta di dedicare la vita interamente al teatro.

Ripercorrendo l'intensificazione progressiva di questa *tjaga k scene*, il biografo individua un altro episodio-chiave, l'incontro di Mejerchol'd con il circo. Il racconto è introdotto da: "byl ešče odin sil'nyj magnit". La frase funziona come un rilevatore stilistico, rende udibile la voce del biografo, che interviene a spiegare, ad evidenziare il nesso. Si descrive l'arrivo di un tendone da circo con saltimbanchi, acrobati, giocolieri, che si conclude così:

Karla Teodor Kazimir, voobščeto obyknovenno sumračnyj, tut na jarmarke. v cirke i v balaganach. likoval. On ispytyval, po detski otdavajas' veseloj vlasti prostonarodnyh zabav, to že samoe čuvstvo ekstaza, kotoroe zastavljalo ego v teatre, kogda končalsja spektakl', vskakivat' s mesta i vo ves' golos vopit': "Fora! Fora! Bravo! Bra-a-vo!" (p. 11-12).

Descrivendo la reazione di entusiasmo e gioia puerili alla vista del circo, l'autore assolve a due funzioni comunicative e descrittivo-analitiche; in prima istanza tenta di immedesimarsi nella psicologia del personaggio, supponendone le emozioni. La descrizione ha conseguentemente una funzione metonimica: Rudnickij si serve di questo intermezzo per comunicarci alcuni aspetti del carattere del soggetto, come il tratto puerile, la capacità di entusiasinarsi, il temperamento istintivo e passionale.¹⁰

Nel ripercorrere il processo di maturazione della personalità di Mejerchol'd, il biografo seleziona ancora due avvenimenti, che ritiene rilevanti: l'incontro con Ol'ga Munt, del quale si mette in luce l'effetto benefico (la relazione con Ol'ga permette a Mejerchol'd di accrescere il distacco dalla famiglia, gli fa acquisire fiducia e incentiva il suo senso di libertà interiore), infine la malattia e morte del padre. Queste ultime sembrano particolarmente significative, in quanto probabilmente rappresentano uno snodo tematico-causale all'interno dell'itinerario biografico ed esistenziale del soggetto. L'autore mette curiosamente in relazione, ovvero narra in contiguità, due eventi apparentemente estranei e scollegati: il figlio che al capezzale del padre

¹⁰ È probabile che l'episodio intenda anche anticipare al lettore un aspetto della futura ricerca teatrale del soggetto, che considererà centrale il gesto corporeo dell'attore, caratteristica questa finora fondante dell'arte circense mentre pressoché assente in quella teatrale. In questo senso l'episodio riportato può vedersi come nodo tematico-causale.

morente prova dolore e, un anno dopo, la confessione a chiare lettere, sul diario, di voler diventare attore.

Karl T. Kazimir ticho vošel k otcu i s vnezapnoj oščetlivost'ju uvidel, kak tot izmenilsja za poslednye mesjacy... syn v pervye počuvstvoval ostryj ukol boli i sostradanija. Čerez god posle smerti otca Karl zanes v svoj dnevnik takie slova: "U menja est' darovanie, ja znaju, čto ja mog by byt' chorošim akterem. Eto – mečta moja. samaja zavetnaja... Ja želal by byt' na scene (p. 14).

L'accostamento dei due momenti vuole forse promuovere un'ipotesi di taglio psicoanalitico: che esista una dinamica di causa-effetto tra il momento di vicinanza profonda con la sofferenza del padre odiato, e la presa di coscienza, coraggiosa e definitiva, della sua vocazione per il teatro: una volta superata la difficoltà affettiva verso il padre, il giovane riesce ad entrare meglio in contatto con se stesso e con le sue profonde istanze e impara a riconoscerle. Da qui in poi il piano della vita ideale cercherà un ricongiungimento con quello della vita reale. Da questo momento il biografo cessa di riferire le dinamiche familiari. Nella sua anamnesi critica queste incidono significativamente sul processo di rivelazione di un'identità e di conseguenza di una vocazione. Nel momento in cui la vocazione artistica si rende manifesta, il biografo non ritiene più necessario occuparsi dell'osservazione delle dinamiche familiari, poiché non mostrano più un rapporto di stretta relazione causale con il processo di rivelazione del carattere. Il passo citato risponde ad un uso figurato del linguaggio, e non casualmente descrittivo. Tale uso orientato del linguaggio potrebbe corrispondere ad una strategia di *understatement*. L'autore infatti non stabilisce mai apertamente la sua lettura dei fatti, non giustifica al lettore certi "spostamenti di obiettivo", evita così di affermare, ma lascia intendere tramite sottili strategie sub-testuali. Sistema, organizza e predispone i segmenti narrativi in modo da permettere una lettura e un'interpretazione particolare dei fenomeni, ma raramente sigilla il suo mosaico con una parola conclusiva, che dichiari il suo punto di vista.

Il capitolo che tratta l'avvio della formazione al mestiere di attore si intitola non a caso *Il mestiere (Remeslo*, in una sottintesa contrapposizione di valore con arte, *iskusstvo*, che comparirà più avanti). Il capitolo presenta un *incipit* interessante, vi è espressa una critica all'approccio deterministico di molti biografi, che compromette la veridicità del quadro biografico:

Nekotorye biografy Mejerchol'da. kasajas' ego otročestva i junosti. pytalis' v rannem opyte penzenskich let razgljadet' začatki buduščich zrelych sveršenij... Ljubitel'skoe predstavlenie "Gore ot uma" ne predveščalo li izvestnyj

spektakl' "Gore umu"? [...] V penzenskom Narodnom teatre v repertuare studenta-ljubitelja byla rol' Arkaški Ščastlivceva – ne ona li predopredila, choťja by otčasti, očertanija mejerchol'dovskogo "Lesu"? Takie dogadki zvučat vse že neubeditel'no. Dumaetsja, čto vystuplenija Mejerchol'da v Penze, v Narodnom teatre, imeli dlja nego drugoe, bolee praktičeskoe značenie (p. 21).

In un punto topico del testo, come appunto l'*incipit* di un capitolo, l'autore, che di norma si mimetizza quanto più possibile nella trama del racconto ed evita di pronunciarsi apertamente, rivendica la sua *auctoritas* tramite una critica aperta a quei metodi biografici che tradiscono una forzatura razionalizzatrice, una tendenza teleologica. Così Rudnickij ridimensiona il valore dell'esperienza al teatro popolare di Penza, riconoscendole solo un significato pratico, e non anche preconizzatore. In questo passo si nota, come altrove, l'azione rettificante e smitizzante esercitata dal biografo sul suo materiale.

Microstoria e macrostoria

Nell'opera di Rudnickij la microstoria (storia dell'individuo) si trova non di rado innestata sulla dimensione della macrostoria (contesto storico-culturale);¹¹ il confronto, o l'innesto, ha lo scopo di conferire maggior profondità e oggettività al quadro biografico. In questo capitolo, punto cruciale della narrazione, si trova una digressione storica assai lunga, che spazia dal resoconto dei sanguinosi scontri avvenuti a Mosca nel 1896 durante i festeggiamenti per l'incoronazione dello zar Nikolaj II, alla risonanza che questi ebbero in provincia a Penza, dove intellettuali marxisti progettavano di organizzarsi per dar vita ad una ribellione antizarista. Il riferimento alla macrostoria non risulta una fuga dal piano della storia personale di Mejerchol'd, il biografo infatti se ne serve appositamente per tornare alla sfera della microstoria con un'informazione più precisa, fatta ora risultare dal confronto sincronico con altre storie di vita, relative a personalità dell'epoca. In questo caso si tratta di un confronto tra Mejerchol'd e A. Remizov. La digressione si conclude dunque con una riaffermazione delle vocazioni artistiche del giovane Mejerchol'd:

¹¹ Il genere biografico mostra un'affinità particolare, se non proprio una contaminazione, con la ricerca storiografica. Alcuni critici gli riconoscono una funzione precisa, quella di essere un'operazione storica (cf. *Biografia e storiografia*, a cura di A. Riosa, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 38).

“A ja Mejerchol'da pronijal moim marksizmom. On slušal moi rassuždenija s tem že zagarom, kak ja slušal ego rasskazy o teatre”.

No, kak togda ne blizki byli Vsevolodu ubeždenija Remizova. polnost'ju otdat'sja “politike” on i pravda ne mog. Scena – vot gde on videl svoe prednaznačenje. Chotelos' verit', čto iz podmostkov teatra rano ili pozdno udastsja vozvysit' golos v zaščitu ugnetenogo ljuda.

Vsevolod bol'se ne kolebalsja: kak tol'ko vernetsja v Moskvu, ostavit uni-versitet (p. 24).

Siamo ad un punto cruciale della narrazione, dove quello sfasamento tra piano ideale e piano reale dell'esistenza può finalmente ricomporsi. L'autore dà rilievo a questo fatto, gli conferisce pregnanza, proprio grazie al confronto con la storia, uscendo dalla prospettiva strettamente biografica e individualistica.

Il capitolo seguente si intitola *L'allievo (Učitel')* e si riferisce al periodo di militanza del giovane attore nei corsi di Arte Drammatica tenuti da Nemirovič-Dančenko presso l'Istituto Filarmonico di Mosca, dove oltre a studiare recitazione comincia a prestare occasionali collaborazioni alla regia. Un altro sottile, quanto prezioso, rinvio al contesto storico culturale deriva proprio dalla menzione del termine “regia”:

Professija režissera nekomu ešče ne kazalas' zamačivoj. So slovom “režisser” associrovalis' predstavlenija o nekoj zakulisnoj dejatel'nosti, poleznoj, no sugubo prozajčeskoj i vspomogatel'noj. Po togdašnjm ponjatijam, režisser zanimal'sja teatral'noj kuchnej, a ne iskusstvom. A Mejerchol'd gotovil sebja k vysokoj missii artista (p. 26).

Oltre a lasciar presagire al lettore i meriti del futuro regista, mettendo così in atto sottili strategie di anticipazione fattuale, il passo riferisce la storia dell'accezione di un termine, che riflette un concetto e una realtà fenomenica precisi. In quegli anni la regia non era ancora considerata una forma di espressione artistica e veniva piuttosto assimilata alla sfera tecnico-pratica della professione teatrale, all'artigianato della scena.

Nella scrittura biografica di Rudnickij si riscontra talora una tendenza alla mimesi, tendenza che si esplicita ogni volta che l'autore si appresta a ricostruire fatti riguardanti l'ideazione e la realizzazione di progetti, come la fondazione di nuovi teatri e scuole, o la creazione di nuove compagnie. In questo senso è esemplificativa la ricostruzione di un momento importante: la creazione e fondazione del Teatro d'Arte di Mosca, coordinato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Rudnickij non riporta il fatto in modo cronachistico, quanto invece tenta di

mimetizzarsi impiegando la parola altrui, utilizzando frasi pronunciate a posteriori da personaggi direttamente coinvolti nell'evento, e realizzando così una forma estremamente indiretta di narrazione; tra le varie voci che l'autore fa intervenire c'è anche quella della famosa attrice Ol'ga Knipper:

“Uže chodili nejasnye, volnovavšie nas sluchi o sozdanii v Moskve nebol'sogo teatra, kakogo-to osobennogo... uže sredi zimy učitel' naš Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko govoril pokojnoj M. G. Savickoj, Mejerchol'du i mne, čto my budem ostavlenny v etom teatre, esli udastsja osuščestvit' mečtu o ego sozdanii...” (p. 29).

Tali frammenti di frasi hanno l'effetto di ricreare un'atmosfera, per quanto vaga, di lasciar percepire un clima di sentori, ma non riferiscono il fatto in modo inequivocabile. Rudnickij spesso accosta il lettore agli eventi cruciali non per mezzo della trasmissione diretta di informazioni, ma per via induttiva, o meglio, *metonimica*: rende impressionisticamente un'atmosfera, dalla quale si inferisce il fatto; l'intenzione narrativa è mimetica. Un procedimento simile viene impiegato dall'autore anche per rievocare la fondazione del *Tovariščestvo Novoj Dramy*.¹² Forse questo passo, assieme agli altri scritti secondo questo procedimento retorico, è da vedersi come un esempio di “fatto creativo”, ovvero nella visione di V. Woolf, “il fatto fertile, quello che suggerisce e che genera”.¹³ Il fatto creativo è dato da una felice combinazione della dimensione immaginativa con quella referenziale. In questo caso la dimensione immaginativa sembra prevalere su quella referenziale, poiché l'autore fa mancare un'informazione conclusiva e precisa sugli eventi, mentre si ferma alla rievocazione impressionistica.

Tra le strategie narrative impiegate dall'autore ne individuo una ricorrente e particolarmente significativa che si può definire come tecnica dell'anticipazione fattuale, o strategia della prevedibilità e della preconizzazione. Ad esempio: nel seguire passo passo l'evoluzione del-

¹² La Compagnia del Nuovo Drama, fondata da V. Mejerchol'd nel 1902 e da lui diretta, segue l'abbandono definitivo del MChT da parte di Mejerchol'd e Koževerov e rappresenta, nella carriera del giovane regista e attore, un primo serio tentativo di elaborazione autonoma di soluzioni sceniche, nonché un sostanziale avvicinamento al teatro simbolista, sia nel repertorio, sia nell'estetica delle forme. La sua attività si svolge prevalentemente nelle aree provinciali della Russia (Cherson, Tiflis, Nikolaev) e sopravvive fino al 1905, anno dell'inaugurazione del Teatro Studio.

¹³ Cf. I. B. Nadel, *Biography. Fiction, fact and form*, cit., p. 60.

la personalità artistica del soggetto nei suoi primi anni di formazione al Teatro d'Arte, il biografo evidenzia e distingue con chiarezza crescente la figura di Mejerchol'd rispetto agli altri attori:

sredi molodych artistov... Mejerchol'd vydeljalsja nekim srazu oščutimym svoeobraziem. V kakom-to smysle on byl "beloj voronoj" v truppe Chudožestvennogo teatra. Postепенно ego strannosti stali podmečat' vse: režissery, avtory, drugie aktery, kritiki (p. 42).

Il procedimento narrativo usato dall'autore crea *suspence* (resa anche grazie all'uso ripetuto degli indefiniti) e lascia presentare una determinata evoluzione dei fatti. Di questo espediente tecnico-retorico Rudnickij si serve spesso. Ripercorse le linee direttive del riconoscimento di una vocazione e della rivelazione del carattere, l'itinerario retrospettivo dell'autore segue il percorso di progressivo allontanamento e presa di distanza di Mejerchol'd dai canoni del Teatro d'Arte, segue cioè il processo di affermazione di un punto di vista autonomo, oppositivo, che coincide con la ricerca di un'estetica sconosciuta ai corifei della riproduzione naturalista, anche se ancora nebbiosa e vaga per il soggetto stesso.

Il capitolo "Ja ne ostajus'" ripercorre l'intensificarsi della prima riflessione meta-artistica di Mejerchol'd, la crescente insoddisfazione per l'orientamento concettuale del Teatro d'Arte (conformatosi ormai per lui ad una borghese *aurea mediocritas* del gusto e delle emozioni), l'elaborazione di un pensiero critico, sul quale molto incide anche lo scambio epistolare di idee con Čechov, e che si conclude nel 1902 con il drastico rifiuto dei modelli naturalisti e l'irrevocabile decisione di uscire dal Teatro d'Arte di Mosca.

Segnalo solo alcuni rilievi sull'uso del materiale documentario da parte del biografo. Rudnickij cita prevalentemente da materiale epistolare (lettere a Čechov), dal quale estrae brevi frammenti, senza mai commentare apertamente le fonti, né sentenziare. Riconnette frammenti epistolari con frammenti di diario tramite nessi di riempimento; si crea così un'interazione funzionale tra autobiografia e biografia, ove il materiale autobiografico, accuratamente vivisezionato, funge da fonte diretta per la biografia. Il principio di selezione delle fonti autobiografiche è elevato, se ne fa un uso aforistico, minimale, telegrafico, lasciando trasparire una certa diffidenza verso un tipo di fonte che, per sua natura, è difficilmente oggettivo e tende all'autogiustificazione.¹⁴

¹⁴ Cf. ad esempio K. L. Rudnickij, *Mejerchol'd*, cit., pp. 49-53.

Qui come altrove, l'autore è attento a non esprimere mai un commento o un punto di vista personale, quanto a far emergere gradualmente elementi di realtà tramite un confronto critico e prospettico dei dati. Tuttavia l'esito della prima riflessione critica sul teatro di Mejerchol'd è eccezionalmente enunciata dal biografo, che interviene a chiarire:

Emu stalo jasno, čto principy, vyrabotannye v Chudožestvennom teatre, ne universal'ny, čto pol'naja illjuzija real'nosti na scene ne vseгда objazatel'na i ne vseгда vozmožna. Otsjuda, s osoznanija etogo prostogo fakta, načalsja ego novyj put' (p. 63).

Abbandonato dunque il Teatro d'Arte e inaugurata sotto la propria direzione artistica la prima stagione a Cherson con un gruppo di attori provenienti dal Teatro d'Arte, si impone con urgenza il quesito intorno cui gravita la nascente elaborazione artistica di Mejerchol'd: "kuda teatr vesti?" (p. 67). Il quesito, quasi una verbalizzazione del pensiero di Mejerchol'd che il biografo si concede, funziona come principio narratologico e semantico unificante dei capitoli *Pokorenje Chersona* e *Tovariščestvo Novoj Dramy*, che ripercorrono l'esperienza provinciale di Mejerchol'd dal 1902 al 1905 con la neonata Compagnia del Nuovo Dramma.

Per rievocare la fondazione della Compagnia, Rudnickij non dice, non enuncia, ma fa sgorgare la realtà dal prisma delle testimonianze, da fonti di varia origine, dà la parola ai contemporanei, evitando la narrazione cronachistica diretta. Viene così a crearsi una sorta di incanto polifonico, una plurivocità dai contorni non netti, dove il discorso biografico si costruisce sulla sovrapposizione di più voci. In questa costruzione per così dire "mimetica" del testo si riconosce anche la ricerca di una connessione tra microcontesto e macrocontesto, per cui il biografo cita frammenti estratti da riviste e li ricompone:

V stoličnoj presse pojavilis' zametki [...] gde isveščalos', čto "Tovariščestvo Novoy Dramy" budet služit' "novym napravlenijam". Kakim? Otvet davalsja ne očen' vnjatnyj: napravlenijam. "razryvajuščim s naturalizmom"...(p. 67).

Il verbo è usato in forma impersonale per ricreare un'atmosfera di vaghezza, si compone un mosaico intessuto di frammenti documentari, di cui non sempre il biografo chiarisce l'origine; spesso apre le virgolette, segnalando così di riportare parole altrui, che tuttavia non attribuisce a nessuno. Il linguaggio è volontariamente mimetico e impressionistico. Il rinvio al contesto storico-culturale è dato anche dal riferimento al celebre articolo di Brjusov, "Nenužnaja pravda" (titolo

eloquente che rimanda all'inutilità di un'arte rappresentativa, non evocativa e non allusiva, ovvero quella promossa dal Teatro d'Arte), pubblicato sulla rivista "Mir iskusstva":

Eti obeščanija vysvali asociacij s nedavno opublikovannoj "Mirom iskusstva" stat'ej Valerija Brjusova "Nenužnaja pravda". Poet-simvolist derzko vystupil protiv Chudožestvennogo teatra (p. 67).

Si fa poi riferimento ad un altro articolo, "Slovo a teatre" di Zinajda Gippius, dove senza mezzi termini si etichetta il Teatro d'Arte come "kladbiščem teatral'nogo iskusstva". Questa modalità narrativa incrementa, anche nel lettore, il senso di attesa di un rinnovamento dell'estetica teatrale, che si discosti dai modelli offerti dalla scuola naturalista del MChT, e soprattutto risponda, ancora una volta, ad una logica retorica di anticipazione fattuale e preconizzazione.

L'esperienza registica al Teatro popolare di Cherson nel 1903 fornisce dunque al giovane Mejerchol'd la possibilità di imprimere una svolta alla sua vita: si lascia alle spalle la "scuola di regia pratica", che prevedeva la fedele applicazione dei metodi registici del MChT nelle condizioni del teatro provinciale, dimostrando così di essere ormai in grado di dirigere un teatro da solo.

Rudnickij segnala in modo inequivocabile il punto di volta; presenta la nuova meta, coincidente con il rifiuto programmatico degli obsoleti stilemi del naturalismo scenico e con l'avvicinamento ad una estetica teatrale simbolista.¹⁵ Il raggiungimento di questa meta diviene il successivo filo rosso tematico che guida la ricognizione del biografo.

Il termine più volte adoperato da Rudnickij per indicare l'eccentricità, la novità e l'anticonvenzionalismo¹⁶ degli esperimenti scenico-drammatici della Compagnia in provincia è *krajnost*:

Mejerchol'd poryvalsja k krajnostjam, kak ognja bojalsja "zolotoj serediny". Simvolistskije p'esy javljali soboj imenno krajnost', i v ich smutnoj nevjnaticе, v strannoj zavorožennosti, pričudlivosti kolebljuščichsja očertanij tajlos' nečto nebyvaloe...(p. 68).

¹⁵ Interessante al riguardo la confessione del regista a dieci anni di distanza: "Moj simbolizm voznik iz toski po iskusstvu bol'sich obobščeniij" (Ivi).

¹⁶ Il termine è qui usato senza riferimento al teatro "convenzionale", modalità di rappresentazione scenica che si formalizzerà a partire dal 1905, come forma concettualmente e pragmaticamente opposta sia al naturalismo scenico, sia al teatro intimista e d'atmosfera.

Il primo spettacolo proposto dalla compagnia a Cherson è “Na dne” di Gor’kij. Si osserva la funzione rettificante del biografo, che mantiene un atteggiamento costantemente critico nei confronti delle fonti citate: riporta l’entusiastica recensione di Remizov e quella della rivista “Jug”, le mette a confronto con la propria conoscenza delle regie e ne ridimensiona dunque i toni, spiegandone il motivo.

La relazione del biografo con il suo soggetto si caratterizza per un’attenta ricerca dell’oggettività e per la creazione di una visuale prospettica. L’autore comincia inoltre a preoccuparsi di ricostruire la crescente insofferenza del regista per la provincia, il cui pubblico ingenuo spesso non apprezza le proposte innovative della Compagnia. Da una lettera a Čechov mette in risalto la frase: “Chotelos’ by, [...] vybrat’sja iz etoj jamy”; è un frammento epistolare, che l’autore utilizza assieme ad altri per creare nel lettore un senso di attesa e un’aspettativa rispetto ad un evento futuro, in questo caso la necessità di trasferirsi in una grande città, più adatta ad accogliere e recepire nuove idee.

Nel 1904, dopo aver assistito alla messa in scena del “Giardino dei ciliegi” al Teatro d’Arte, Mejerchol’d è sinceramente deluso dalla concretezza piattamente realistica della rappresentazione che, a suo modo di vedere, avrebbe dovuto al contrario riflettere la natura sonora, astrattamente evocativa ed evanescente della *pièce* di Čechov, e rendere sulla scena quel non so che di “meterlinkovskoe, strašnoe” (p. 71); è fondamentale allora l’intervento chiarificatore del biografo:

Vot čto, odnako, vsego interesnee: soobščiv Čechovu, kak, po ego mnenju, nado voploščat’ “Višnevij sad” sam-to Mejerchol’d v Chersone postavil etu p’esu vovse ne v meterlinkovskom duče, a v polnom sootvetstvii s principami čechovskogo spektaklja MXAT. Poka ešče on uverennee razmyšljal i fantaziroval, neželi dejstvoval. Čuvstvuja, čto meterlinkovskaja mnogoznačitel’nost’ tona vstupaet v protivorečie s čechovskim scenizmom, odolevat’ takie protivorečija on pokuda ne osmelivalsja. A krome togo, emu prichodilos’ sčitat’sja s publikoj, kotoraja “nadbytovych” rešenij ne ponimala (p. 71)

Ancora una volta il biografo dimostra di trattare sapientemente le fonti di cui dispone: l’estratto epistolare viene messo a confronto con la realtà dei fatti, che testimonia e conferma lo sfasamento e la mancata corrispondenza tra le nuove idee di rappresentazione e la loro realizzazione pratica. Il confronto operato dall’autore consente la piena contestualizzazione, nonché un’oggettivizzazione del fatto, e di conseguenza una comprensione non univoca ma da più angolazioni. In que-

sto senso lo sguardo del biografo ci sembra perfino *al di sopra delle fonti*, in quanto più neutro e imparziale.

Attraverso la dettagliata retrospettiva dei tre anni trascorsi tra Cherson, Tiflis e Nikolaev con la Compagnia del Nuovo Dramma, passati in rassegna tutti gli spettacoli presentati e le relative reazioni del pubblico, Rudnickij mette in rilievo la centralità dell'esperienza provinciale sia per la formazione registica, sia per l'incipiente sofisticazione del pensiero artistico di Mejerchol'd.

Teatro-Studio

La successiva traiettoria che guida l'itinerario analitico-ricostruttivo del biografo è la tensione del regista verso la piena e cosciente realizzazione di un'estetica scenico-drammatica nuova, che non prenda nulla in prestito dai codici del teatro naturalista, che applichi al teatro i principi estetici del simbolismo e sperimenti le prime possibilità del teatro convenzionale e dell'immobilità. Sulla base di un'inaspettata sintonia nella riflessione artistica rispetto alle prospettive della ricerca teatrale, a tre anni di distanza dal loro ultimo incontro Mejerchol'd e Stanislavskij decidono di fondare insieme un teatro sperimentale nuovo,¹⁷ il Teatro-Studio, concepito congiuntamente dai due registi come un laboratorio-officina teatrale, una soluzione intermedia tra un teatro e una scuola per neofiti dell'arte drammatica (p. 80).

La riunione inaugurale, tenutasi il 5 maggio 1905, definisce una sorta di manifesto programmatico del progetto, che aspira al "rinnovamento dell'arte drammatica tramite l'impiego di nuove forme e nuovi metodi di esecuzione scenica" (p. 81). Nella ricognizione del biografo l'avvenimento saliente di questa breve esperienza è costituito dall'elaborazione della messa in scena di *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck ad opera di Mejerchol'd, e dalla sua presentazione alla prova generale. Per la prima volta il regista si avventura seriamente nei territori dell'irreale, trovandosi così ad affrontare nuovi problemi relativi alla semantica e alla configurazione dello spazio scenico.

¹⁷ Rivolgono attenzione entrambi ai drammi di Maeterlinck per la loro attrattiva magnetica e di mistero e Stanislavskij per la prima volta vagheggia soluzioni sceniche più evocative e impalpabili che non finalizzate alla verosimiglianza storica. Pare comunque di avvertire una sfumatura ironica e una caratterizzazione patetica nelle parole di Rudnickij quando accenna al rivolgimento di Stanislavskij (p. 78).

Si delineano i principi fondanti di un inedito teatro simbolista,¹⁸ tra cui la scoperta del proscenio come spazio privilegiato della rappresentazione, il passaggio dalla scenografia tridimensionale alla scenografia bidimensionale, la necessità di una recitazione al rallentatore e di movimenti espressivi, ove la plastica del gesto corporeo è sottomessa al ritmo musicale.¹⁹ Alle prove generali di *La mort de Tintagiles* assiste Stanislavskij. L'esito negativo della prova è in qualche modo anticipato dalla ripetizione anaforica della particella concessiva:

Chotja o napravlenii iskanij oni dogovorilis' ran'se, chotja Mejerchol'd izveščal Stanislavskogo obo vsem. čto delaetsja v repetacijach. podrobnymi pis'mami-raportami. vse že. konečno, na duše u nego koški skrebli (p. 86).

Il biografo ricrea mimeticamente un'atmosfera di tensione progressiva, che raggiunge l'acme nel momento in cui Stanislavskij erompe durante la prova con esclamazioni di dissenso: non condivide le scelte sceniche, ordina che si proietti luce in scena, il dramma perde di conseguenza tutta la sua intensità, cedono all'improvviso le pose statiche (*barel'efy*) ideate da Mejerchol'd, in cui l'attore deve congelare il movimento per un intervallo di tempo determinato, e lo spettacolo si interrompe in sordina e in un'atmosfera di mestizia generale.

Il Teatro-Studio chiude i battenti pochi giorni dopo per risoluzione di Stanislavskij. L'autore interviene con una riflessione sintetica ed esaustiva, che chiarisce, senza troppo interpretare, la dinamica dei fatti esposti. Secondo la sua visione, che appare ragionevole e imparziale, la divaricazione concettuale, estetica e ideologica tra i due artisti si è prodotta a causa di una diversa semantizzazione attribuita dai due registi ai termini "nuovo" e "simbolo" (p. 90), termini sui quali si fonda l'ideazione e la teorizzazione del programma estetico del Teatro-Studio.

Rudnickij ha implicitamente preparato a lungo il lettore a questo momento, che si percepisce come il compimento di una fase, il supe-

¹⁸ Lo stesso Mejerchol'd riconosce la novità, non solo sul territorio russo, della sua operazione: "Mejerchol'd sledil za teatral'noj literaturoj. pojavljavšejsja v Evrope, [...] i ubeždalsja: etot sceničeskij mir ešče nikem ne otkryt i ne izučen" (p. 83).

¹⁹ Le differenti condizioni sceniche impongono al regista l'elaborazione di principi di recitazione adeguati. Di qui l'enucleazione di una modalità drammatica che pretende dall'attore un'espressività scultorea del gesto, calma epica, polisemia dei movimenti (Ivi, p. 85); cf. anche Vs. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 46-47.

ramento di una tensione verso il mutamento, la completezza di una transizione. Questa transizione è ovviamente sancita anche dalla definitiva separazione artistica dei due registi:

Eto stalo jasno uže v studii na Povarskoj. Puti Stanislavskogo i Mejerchol'da razošlis' nadol'go (p. 90).

La conclusione del percorso illustrato, che si configura come momento cruciale dell'*iter* biografico, è ricavata dalle parole di Mejerchol'd in una lettera alla moglie:

Padenie Studii – moe spasenie, potomu čto eto bylo ne to, ne to (p. 90).

E Rudnickij commenta, tentando di immedesimarsi nel pensiero del suo soggetto:

Il'uvstvo promacha (ne to, ne to), po-vidimomu, svjazyvalos' v ego soznanii s sobytijami revolucii, kotoraja zastavljala vnov' pridumat'sja o celjach studijnych iskanij (p.91).

e subito dopo annette un frammento eloquente estratto dal diario:

Ja sčastliv revolucij. Ona oprokinula teatr vverch dnom. I teper' tol'ko možno načat' raboty nad sozdaniem novogo altarja (p. 91).

Come ho già osservato riguardo alla modalità d'impiego del materiale biografico, l'autore si interpone spesso tra una frase e l'altra con funzione riempitiva e non critica, e usa i frammenti come tasselli di un mosaico.

Rudnickij coglie il nesso profondo tra realtà storica e sperimentazione teatrale nella ricerca di Mejerchol'd verso nuove forme, e quanto questa connessione sia risultata cruciale e risolutiva nel passaggio da una fase all'altra della sua carriera di regista. Ciò che rende autorevole la sua ricostruzione è, ancora una volta, una strategia sub-testuale: evita di affermare *dall'esterno*, imponendo la sua parola, la *sua* visione particolare dei fatti, e la lascia invece pronunciare al suo soggetto. Il biografo afferma così *dall'interno* con l'inevitabile effetto di rendere il quadro biografico più credibile e realistico.

Rudnickij è un biografo dallo stile impressionistico, crea degli schizzi, restituisce le impressioni, in una sorta di tensione mimetico-evocativa della scrittura, mai tesa a puntualizzare, sentenziare o tradurre in un resoconto critico il quadro tracciato. Allo stesso tempo è anche un biografo-cronista della fattualità e dell'oggettività. Il suo linguaggio oscilla tra queste due tendenze, tra un carattere spesso asettico e impersonale della narrazione e una scrittura che si vela di una leggera

compartecipazione emotiva, che talora si confonde con i toni della rievocazione. Molti critici ritengono che questa oscillazione sia connotata al genere biografico e che costituisca il dilemma del biografo.²⁰

La voce narrante è percepibile a tratti. Di norma si ha comunque l'impressione che il biografo si mimetizzi tra le maglie del mosaico che tesse. Rudnickij interviene pochissimo a spiegare, poiché l'esposizione logica e dinamico-causale che propone di eventi, congiunture, dettagli, frasi pronunciate, citazioni aforistiche e così via, risulta sufficiente ad una buona comprensione della storia personale, artistica e ideologica del soggetto. La condizione di equilibrio logico nella nostra esperienza di lettori si trova quasi sempre soddisfatta, per questo non si avverte la necessità di un chiarimento dell'autore, che intervenga a spiegare, ad emettere la sua "chiara parola". L'abilità del biografo consiste qui nel riconnettere e integrare i frammenti di materiale di cui dispone nella forma quanto più armonica e "autogiustificante", tale da creare l'impressione che la biografia si sia scritta da sé, senza alcuna forzatura dall'esterno.

La grammatica temporale definita dalle linee-guida

Nonostante l'alta concentrazione di fatti, questa biografia non corre il rischio di farsi sterile *historie événementielle*.²¹ Si può rintracciare una "grammatica temporale" che non è esattamente definita dallo scorrere del tempo e dall'enumerazione fattuale, quanto dall'individuazione di precise linee-guida. Infatti nel grande accumulo dati la narrazione si addensa su precise linee tematico-causali che si avvicendano di volta in volta; sono come punti di fuga verso cui l'autore, nel processo di tessitura del suo mosaico, tende costantemente: il rapporto con la famiglia e l'avversità per il padre, correlate alla rivelazione del carattere e al riconoscimento della vocazione, il processo di autonomizzazione del pensiero, l'avvio alla carriera di attore, l'interesse progressivo per la regia, la correlazione tra sensibilità di avanguardia e antinaturalista, l'*engagement* politico e la necessità-urgenza di discostarsi dal modello dominante, l'inaugurazione di una via sperimentale propria, l'acquisizione di autorevolezza e spessore, ecc. Queste linee guida garantiscono

²⁰ Cf. L. Edel, *Writing lives. Principia biographica*. cit.. p. 60.

²¹ Per una trattazione approfondita del concetto cf. AA.VV., *Biografia e storiografia*. cit.. pp. 9-11.

la coerenza, conferiscono significato al regesto documentario, o meglio sono responsabili dell'intelligibilità profonda della biografia. Rispetto ad una data linea, ogni evento e frammento testamentario selezionato dal biografo ha senso in quanto concorre al compimento e alla ricostruzione di quella precisa linea guida. Il biografo individua queste "diretrici di senso", che utilizza come principi di conoscenza e orientamento, ovvero come unità semantiche e narratologiche, per cui la scansione evenemenziale non poggia su un ordine causale indiscriminato e sterilmente cronologico, ma su un principio di acquisizione di senso, che in ogni caso rispetta l'ordine temporale. Non c'è dunque dispersione. Gli eventi ritenuti rilevanti nel ripercorrere una linea-guida si pongono così non come semplici dati episodici, ma come frammenti-chiave, "nodi della causalità", ovvero aggregati di eventi, relazioni di uomini e cose che, uno dopo l'altro, concorrono ad orientare il racconto proprio su quelle diretrici di senso. Mutuando il termine dalla sfera degli studi di sociologia, potremmo definirle "biografemi".²²

Tra le tendenze estetiche si riscontra un inevitabile ricorso all'aneddotica (aspetto imprescindibile dalla natura del genere), che tuttavia si giustifica con il sistema delle linee-guida. L'impianto narrativo non ha carattere teleologico, si segnalano però delle strategie di anticipazione fattuale o di preconizzazione, messe in atto dal biografo. Tali strategie creano una sospensione, tradiscono l'onniscienza del biografo, predeterminano lo svolgersi della narrazione. Per effetto di questo particolare procedimento retorico, il lettore, man mano che procede nella lettura, non viene mai sorpreso.

Quelli che Elena Croce definisce "segreti dell'intimità"²³ mancano del tutto nella ricognizione del biografo. Rudnickij non valuta il suo soggetto rispetto alla dimensione della vita affettiva e privata, che è interamente sottratta al suo sguardo. La sua biografia ha in questo senso un carattere dichiaratamente antiromantico: l'indagine muove prin-

²² Nelle biografie finalizzate alla ricerca sociologica, il "biografema" è una categoria funzionale, ovvero un principio di conoscenza riutilizzabile, che aiuta "il controllo nel ricorso ai concatenamenti temporali complessi propri all'interpretazione del materiale biografico" (R. Bichi, *La società raccontata: metodi biografici e vite complesse*, Milano, F. Angeli, 2000, p. 47). Il ricorso a questo principio nella lettura del materiale, ha uno scopo dichiaratamente "clinico", ossia serve ad una miglior comprensione della causalità psico-dinamica nella storia biografica del soggetto.

²³ Cf. E. Croce, *Lo specchio della biografia*, cit.

cialmente dall'opera, con l'esito di rendere la ricerca biografica più vicina alla dimensione della critica e, in certi aspetti, della storiografia. Sul piano delle tendenze ermeneutiche non si riscontrano forzature razionalizzatrici, il biografo si astiene volentieri dal pronunciare giudizi, non è ossessionato dal ricercare unità interna; il quadro che costruisce, sia sotto il profilo psicologico, sia sotto il profilo artistico, non sembra rispondere ad un'idea preconfezionata. Nonostante l'impiego delle strategie di anticipazione, si ha la sensazione che egli venga conoscendo il suo soggetto e la sua opera man mano che ne illustra il percorso di vita.

Nel complesso ci sembra che questa opera presenti un alto valore cognitivo e informativo, anche e soprattutto grazie all'organizzazione del discorso secondo precise linee-guida. Averle individuate serve sì al biografo per l'organizzazione e la costruzione del suo discorso, ma può rivelarsi uno strumento di più agevole comprensione anche per coloro che al testo biografico si accostano o come semplici lettori, o come studiosi del regista, o come critici letterari. Alla luce di tutti gli aspetti finora messi in rilievo, il rapporto tra ricerca biografica ed effettiva, lucida comprensione del primo periodo di formazione di Mejerchol'd in questa prima sezione dell'opera, ci sembra sicuramente costruttivo, in particolare rispetto alla sostanziale quanto complessa tematica delle "transizioni" e dei mutamenti decisivi.



I. Madre e figlio (Archivio Tarkovskij)